

# РУССКИЙ ГОЛЛИВУД



Георгий  
Чернябский  
Лариса  
Дубова



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



## Annotation

Среди звезд на Голливудском бульваре есть те, которых удостоились кинодеятели российского происхождения в знак признания их выдающегося вклада в киноискусство. Российская эмиграция оказала значительное влияние на многие сферы мировой культуры XX и XXI столетий. Среди тех, кто приехал в США из Российской империи, СССР, постсоветского пространства, и их потомков были деятели, сыгравшие заметную роль во всех направлениях американской киноиндустрии, получавшие премию «Оскар» или номинированные на нее. Среди них — создатели крупнейших кинокомпаний, актеры, режиссеры, продюсеры, композиторы, художники, мастера грима и костюма. О них, о «русском Голливуде», новая книга Георгия Чернявского и Ларисы Дубовой.

---

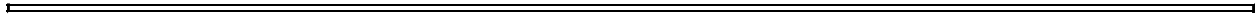
- [Георгий Чернявский, Лариса Дубова](#)
  - 
  - 
  - [Введение](#)
  - [Глава первая](#)
    - [Зарождение кинематографии в Америке](#)
    - [Появление Голливуда](#)
    - [Расцвет киногорода и система компаний](#)
    - [«Парамаунт пикчерз»](#)
    - [«Фокс филм»](#)
    - [«Коламбия пикчерз»](#)
    - [«Юнайтед артистс»](#)
    - [Компания Уолта Диснея](#)
    - [Голливуд в наше время](#)
  - [Глава вторая](#)
    - 
    - [Возникновение фирмы братьев Уорнер](#)
    - [Уорнеровский конгломерат: трудности и противоречия](#)
    - [Возрождение и успехи](#)
    - [В военные годы](#)
    - [Нелегкие послевоенные десятилетия](#)
  - [Глава третья](#)
    - [Предшественники «Метро — Голдвин — Майер»](#)

- [Образование Эм-джи-эм](#)
- [Эм-джи-эм в «золотой век» и после него: фильмы и актеры](#)
- [Технические, организационные и творческие новации. Мюзиклы](#)
- [Мультипликация Эм-джи-эм](#)
- [Луис Майер: личность и уход](#)
- [Эм-джи-эм после Майера](#)
- [Дэвид Селзник и его сыновья](#)
- [Успехи и неудачи Дэвида-младшего](#)
- [Глава четвертая](#)
  - [Начало и развитие творческого пути Михаила Чехова](#)
  - [Европейская и американская эмиграция](#)
  - [Михаил Чехов на экране](#)
  - [Педагог и теоретик](#)
  - [Школа Михаила Чехова. Георгий Жданов](#)
  - [Алла Назимова](#)
  - [Юл Бриннер](#)
- [Глава пятая](#)
  - [Творческий путь Акима Тамирова](#)
  - [Близкие Тамирова](#)
  - [Кирк — Дуглас-старший](#)
  - [Майкл — Дуглас-младший](#)
  - [Актеры второго плана](#)
  - [Федор Шаляпин-младший](#)
  - [Зоя Карабанова](#)
  - [Владимир Соколов](#)
  - [Ричард Болеславский](#)
  - [Мария Успенская](#)
  - [Анна Стэн](#)
  - [Савелий Крамаров](#)
  - [Мила Кунис](#)
  - [Актерская черед](#)
- [Глава шестая](#)
  - [Творчество Григория Ратова](#)
  - [Режиссура Анатоля Литвака](#)
  - [Путь в кино Рубена Мамуляна](#)
  - [Льюис Майлстоун в американском кино](#)
  - [Успехи и неудачи Федора Оцепа](#)

- [Андрей Кончаловский в Голливуде](#)
  - [Вадим Перельман и Тимур Бекмамбетов](#)
- [Глава седьмая](#)
  - 
  - [Лью Вассерман — бизнесмен, продюсер, искатель талантов](#)
  - [Продюсер Иосиф Ермольев](#)
  - [Композиторы в кино. Ирвинг Берлин. Дмитрий Тёмкин](#)
  - [Художники кино. Александр Голицын. Николай Ремизов](#)
  - [Макс Фактор — преобразователь лиц](#)
  - [Модельер Варвара Каринская](#)
- [Несколько заключительных слов](#)
- [Источники и литература](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)
  - [11](#)
  - [12](#)
  - [13](#)
  - [14](#)
  - [15](#)
  - [16](#)
  - [17](#)
  - [18](#)
  - [19](#)
  - [20](#)
  - [21](#)
  - [22](#)
  - [23](#)
  - [24](#)
  - [25](#)
  - [26](#)

- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)

- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)



# **Георгий Чернявский, Лариса Дубова**

## **Русский Голливуд**

### **Выходцы из российского пространства и их потомки на «фабрике грез»**

© Чернявский Г. И., Дубова Л. Л., 2021

© Издательство АО «Молодая гвардия», художественное оформление,  
2021

\*

*Моцарт отечества не выбирает,  
Просто играет всю жизнь напролет.  
Ах, ничего, что всегда, как известно,  
Наша судьба то гульба, то борьба.  
Не оставляйте стараний, маэстро,  
Не убирайте ладони со лба.  
Где-нибудь на остановке конечной  
Скажем спасибо и этой судьбе,  
Но из грехов нашей родины вечной  
Не сотворите кумира себе.*

*Булат Окуджава*

## Введение

Для того чтобы затем разбираться в «русском Голливуде», прежде всего необходимо ввести некоторые определения, обозначающие хронологические и территориальные границы нашего повествования, его основное содержание.

Когда мы говорим о российском пространстве, мы имеем в виду не те философские, юридические, геополитические и прочие построения, которыми изобилует современная общественная мысль, а в пределах этих наук возникают различные определения и понимания этой категории. Не случайно современный философ Александр Ахиезер назвал свою статью в журнале «Отечественные записки» (2002, № 6) «Российское пространство как предмет осмысления».

Наше понимание российского пространства гораздо приземленнее и носит прикладной характер. Мы понимаем его как ту территорию, которая обозначалась или обозначается ныне как Россия, СССР, Российская Федерация. При этом необходимо сделать оговорку. Мы ни в коем случае не покушаемся (хотя бы в мыслях!) на независимость государств, образовавшихся на территории СССР после его распада, и считаем сам распад закономерным итогом той недалёковидной, по существу дела, обманной политики образования фиктивно равноправных национальных республик на территории России, которую проводили советские руководители, начиная с Ленина и Троцкого. В то же время мы признаём выходцами из российского пространства тех продолжающих выступать или по разным причинам завершивших свою карьеру художественных деятелей, родители которых проживали на территории России до 1917 года, в первые годы после прихода к власти большевиков, на территории СССР или образовавшихся в результате его распада государств.

Мы говорим именно о родителях, так как более отдаленные генеалогические связи фактически отрывают эмигрантов от страны, откуда происходили их предки. Забывается язык, теряются культурные навыки, уходят в прошлое привычки. Попытки связать тех или иных деятелей со страной обитания их отдаленных предков, начиная с дедушек и бабушек (даже в тех случаях, когда происхождение твердо установлено), являются в большинстве случаев необоснованными, формальными, искусственными и приводят лишь к путанице.

Приведем лишь один, но, на наш взгляд, показательный пример.



Выдающаяся американская актриса театра и кино, кинорежиссер и продюсер Натали Портман родилась в Израиле. Ее отец, медик по профессии, — сын израильского экономиста, предки которого (неизвестно, в каком поколении) эмигрировали в Палестину из России. Мать Натали, домашняя хозяйка, происходит своими корнями из Австро-Венгрии (из района Львова, который тогда входил в состав этой империи) и Румынии. Сама Портман считает своими родными языками английский и иврит; кроме того, она изучала французский, немецкий, японский и арабский. О том, что ей неплохо было бы познакомиться с какими-либо языками российского пространства, она не задумывалась, и ее, разумеется, нельзя в этом упрекнуть. Можно ли считать Портман принадлежащей к выходцам из России, может ли стать эта действительно выдающаяся женщина объектом рассмотрения в этой книге? Авторы убеждены, что об этом не может быть и речи.

В то же время в определении, каких именно деятелей киноискусства можно отнести к потомкам выходцев из российского пространства, необходимо сделать исключения в тех случаях, когда творческая деятельность представителей следующего поколения неразрывно связана с предыдущим. Примером такого рода могут служить отец и сын Кирк и Майкл Дугласы, о которых пойдет речь в этой книге.

Продолжая объяснять исходные понятия, отметим, что под «выходцами» мы понимаем людей, родившихся, выросших или воспитанных в определенной стране или географической среде (в данном случае в российском пространстве) и переселившихся на временное или постоянное жительство в другое государство, независимо от причин, которые вызвали это переселение (политическая или экономическая эмиграция, воссоединение семьи, желание добиться успехов разного рода или сделать карьеру и т. д.).

Сказанное, нам думается, в основном избавит нас от непонимания или недопонимания со стороны тех читателей и критиков, которые по разным причинам сочтут, что, относя тех или иных деятелей киноискусства к выходцам из российского пространства, мы посягаем на территориальные, этнические или какие-либо другие сложившиеся представления, а подчас просто забываем о тех или иных видных деятелях.

В предлагаемой книге мы попытаемся в меру своих сил, знаний и розысков рассказать о тех людях российского происхождения или принадлежащих русской культуре, которые разными путями попали на голливудскую «фабрику грез» и внесли свой вклад — подчас крупный или даже основополагающий, подчас совсем небольшой — в развитие главного

центра кинематографии Соединенных Штатов Америки. Хотя в сфере нашего внимания постоянно будет находиться именно Голливуд, нам придется упоминать и о других центрах и звеньях американского искусства, с которыми оказались в то или иное время связанными выходцы из российского пространства.

Мы попытаемся рассмотреть происхождение этих людей, те пути, подчас сложные и запутанные, которые привели их в голливудскую кинематографию, их успехи и неудачи, степень их популярности как в среде обычного, массового зрителя, так и в оценке специалистов. Мы будем стремиться освещать пути этих деятелей кинематографа в контексте американской действительности, на фоне политических и культурных особенностей развития американской нации на различных этапах.

При этом, для того чтобы представить особенности участия деятелей, которые родились и провели часть своей жизни в России — СССР — вновь России, а затем стали в той или иной степени (или полностью) представителями американской кинематографии в различных качествах (режиссеры, актеры, продюсеры и др.), в своем рассказе нам придется подчас уходить далеко вперед, а затем вновь возвращаться к событиям прошедших лет. Во многих случаях мы будем вынуждены несколько отходить от основной темы в связи с тем, что этого требует связь кинематографических событий. Так, факт создания киностудии выходцами из России потребует рассказа о развитии этой студии, независимо от того, что через какое-то время она оказалась в руках коренных американцев или выходцев из других стран. Мы будем упоминать об актерах — уроженцах США или представителях других наций в силу того, что они так или иначе были связаны с основными персонажами этой книги.

Иначе говоря, кинематограф, как, впрочем, и любой другой вид занятий, бесчисленными узами связан с иными сферами общественной деятельности. Без их учета и хотя бы минимального раскрытия сущность явления невозможно осветить.

При этом мы учитываем, что кинотеатр в качестве учреждения, то есть определенное помещение или часть такового с оборудованием для публичной демонстрации кинофильмов в США, как и в других странах, постепенно уходит — будем надеяться, не в прошлое, но по крайней мере на второй план общественной жизни. Согласно американской статистике, непосредственно после Второй мировой войны, в 1946 году, средняя американская семья посещала кинотеатр один раз в неделю, а в 2019-м — один раз в год. Связано это в первую очередь с возможностью смотреть фильмы (как и другие представления), не выходя из собственного дома,

причем фактически бесплатно (лишь иногда внося незначительные денежные суммы), при помощи современных средств доставки видео-и звукового материала на компьютерные устройства, в частности, при помощи видеохостингов, то есть специальных служб, позволяющих загружать и просматривать видео, которые хранятся этими сервисами в огромных количествах.

На основании этого некоторые скептики утверждают, что кино как таковому суждено умереть просто из-за нехватки средств на его производство. Однако кино, как и книга, продолжает существовать, изыскивая возможности найти собственную аудиторию и обеспечивая себя минимально необходимым финансированием.

Авторы предлагаемой книги, будучи оптимистами, надеются на то, что в обозримом будущем кино не исчезнет, что его создатели, как и в других областях человеческого гения, найдут возможности преодолевать те трудности, которые наряду с неуклонным повышением качества жизни человечества возникают на современном этапе научно-технической революции.

В основе этой книги лежали различные материалы: архивные документы, пресса, воспоминания. Но, естественно, главным источником, на который опирались авторы, являлись сами фильмы, созданные в различной степени при участии выходцев из российского пространства и их непосредственных потомков. Подавляющее большинство этих произведений ныне доступно в Интернете, и их без особого труда могут посмотреть читатели. К огромному сожалению, некоторые старые фильмы, почти исключительно немые, не сохранились, и нам приходилось рассказывать о них только по сопутствующим документам и главным образом по воспоминаниям.

Авторы сердечно благодарят руководство и коллективы архивов и библиотек, которые предоставили им свои материалы и оказали помощь в работе. Авторы бесконечно признательны многочисленным друзьям и коллегам, без советов и добросердечной поддержки которых, а в некоторых случаях и предоставленных нам сведений и суждений по существу рассматриваемых вопросов они не были бы в состоянии создать эту книгу.

# **Глава первая**

## **Голливуд: основные вехи развития**

## Зарождение кинематографии в Америке

Соединенные Штаты Америки не были родиной кинематографа. Зародился он в Европе. Первыми шагами к его созданию было появление аппарата, который получил название «волшебный фонарь», еще в конце XV века. По сохранившимся сведениям, начальные опыты с этим аппаратом проводил Леонардо да Винчи, так что можно сказать, что великий итальянец в определенном смысле стоял у истоков кинематографа.

Аппарат также называли «волшебными картинами», «туманными картинами», «фантаскопом», но название «волшебный фонарь» было, пожалуй, наиболее распространенным (иногда его для пущей важности произносили по-латыни: «латерна магика»). Это был небольшой ящик, снабженный источником света (свеча, лампада, а значительно позже — электрическая лампочка). В него вставлялись пластины с изображениями, которые через отверстие в лицевой части проецировались на какое-то подобие экрана. Вначале аппарат служил для развлечения знати, но со временем получил распространение и среди обычных горожан. Постепенно «волшебный фонарь» развивался, технически совершенствовался, стал использоваться для демонстрации иллюстраций в университетах. Изображения, естественно, были статичными.

В Соединенных Штатах «волшебный фонарь» упоминался в источниках, уже относившихся к первым годам после Войны за независимость XVIII века (первой американской революции), впрочем, использовался он главным образом в религиозных службах: тексты священных гимнов проецировались на стены храмов и помогали прихожанам при их исполнении.

«Волшебный фонарь» широко использовался в США в домашних условиях и в начале XX века. В рассказе О. Генри «Вождь краснокожих» (1910) герой этого произведения мошенник Билл произносит: «Мы играем в индейцев. По сравнению с нами цирк — это просто виды Палестины в „волшебном фонаре“». В свою очередь, в фильме Чарли Чаплина «Лучший жилец» (1914) «волшебный фонарь» появляется в качестве инструмента для демонстрации компрометирующих фотографий — герой Чаплина флиртует с женой хозяина меблированных комнат, в которых он снимает жилище, а супруг хозяйки его разоблачает.

В XIX веке последовали новые, теперь уже сравнительно быстрые шаги к созданию нового типа искусства и индустрии. Теперь в этом

процессе участвовали представители нескольких стран, в том числе Соединенных Штатов. Вначале бельгийский физик Жозеф Плато, автор многих изобретений, в 1833 году создал прибор, который называл фенакистископом (от двух греческих слов, обозначающих «обманщик» и «смотрю»). Прибор был основан на персистенции — явлении, фиксирующем особенность зрительного восприятия: быстро сменяющиеся неподвижные события, каждое последующее из которых слегка меняется по сравнению с предыдущим, кажутся единым процессом движения, имеющего при правильном построении каждого из изображений определенную динамичную логику.

Наклеив на диск картинки с изображениями слегка меняющихся поз танцующей балерины, Жозеф Плато добился казавшегося поразительным эффекта — перед зрителями появлялась фигурка девушки, плавно двигавшейся в танце. Иногда создание фенакистископа приписывают британскому естествоиспытателю Майклу Фарадею, но на самом деле Фарадей лишь повторил опыты Плато, лишь слегка усовершенствовав его аппарат.

Новый шаг был сделан французами Луи Дагером и Жозефом Ньепсом, создавшими материал высокой чувствительности, без которого быстрая смена кадров в экспозиции была бы невозможна. На свет появилась хронофотография, позволяющая запечатлеть сравнительно быстрое движение объекта путем фотографирования отдельных его фаз через определенные, очень краткие промежутки времени.

Произошло это в 1877 году. А в следующем году губернатор американской Калифорнии Леланд Стэнфорд — человек, проявлявший интерес к современной науке и технике, видный просветитель (он был основателем университета, который известен под названием Стэнфордского), вместе с фотографом Эдвардом Мейбриджем, англичанином по происхождению, но проведшим большую часть жизни в Америке, осуществили свой эксперимент, названный ими «Анализ движения лошади».

Передают два варианта обстоятельств, при которых был проведен опыт с использованием комплекса сооружений, являвшихся громоздкой и весьма приблизительной копией хронофотографа (о его существовании в Калифорнии, видимо, известно не было). Согласно одному рассказу, Леланд Стэнфорд поспорил со своими знакомыми Джеймсом Кейном и Фредериком Маккрелишем, утверждавшими, что во время галопа лошадь отрывает от земли все четыре ноги (Стэнфорд полагал, что одна нога животного остается на земле). Для разрешения спора был привлечен



Эдвард Мейбридж, известный как опытный и изобретательный фотограф.

Другой вариант состоял в том, что фотограф просто исполнял заказ губернатора, интересовавшегося движениями лошади во время быстрого бега.

Эксперимент проводился в имении Стэнфорда в поселке Пало-Альто — именно здесь вскоре началось строительство Стэнфордского университета, открытого в 1885 году.

Вдоль беговой дорожки была установлена дюжина фотоаппаратов. На дорожку выпускалась лошадь, натренированная для галопа, которая разрывала установленные поперек дорожки веревки, а их разрыв приводил в действие фотоаппараты. В результате каждый аппарат снимал одну фазу движения лошади, а белый фон позволял лучше разглядеть движущийся силуэт животного. Эффект был потрясающим. Совмещение полученных кадров в созданном вслед за этим Мейбриджем аппарате позволяло наблюдать бег лошади. Так именно в США была осуществлена первая, совсем еще примитивная киносъемка.

В результате возникла серия из шести картотек под общим названием «Лошадь в движении», из которой наиболее известной стала картотека «Салли Гарднер в галопе». На ней было видно, что в какие-то моменты лошадь во время галопа полностью отрывает копыта от земли (Стэнфорд, таким образом, спор проиграл, если таковой действительно имел место).

В следующие годы Эдвард Мейбридж, получив грант университета штата Пенсильвания, продолжил опыты по изучению движений животных и человека, используя созданный им аппарат, позволявший осуществлять быстрое последовательное фотографирование объектов. В 1887 году он завершил публикацию своего фундаментального труда «Движение животных: Электрофотографические исследования последовательных фаз движения животных» в одиннадцати томах. В издании были опубликованы около 100 тысяч фотоснимков, среди которых были фото не только домашних животных, но также диких зверей: оленя, медведя, лося, обезьяны, крупных хищников, даже тигров, а также различных птиц.

Через несколько лет Эдвард Мейбридж опубликовал книгу «Фигура человека в движении», в которой подробно описал свои опыты, послужившие одним из первых экспериментов в области кинематографии.

Так Соединенные Штаты Америки оказались страной, в которой формировались предпосылки подлинного кино.

Но все же прогресс зарождения кино в Европе был более значительным. Один за другим появлялись аппараты, при помощи которых демонстрировались «живые картины». В 1880-е годы в Париже, а затем в

других столицах старого континента стали появляться особые театры, в которых они демонстрировались под музыку небольшого оркестра или фортепиано, а специальный рассказчик, по профессии актер или просто нанятый служащий, выучивший соответствующий текст, рассказывал посетителям, что именно происходило на экране. Это было необходимо, так как качество съемок оставляло желать лучшего, да и переходы от одного сюжета к другому обычно не были обеспечены логикой повествования.

Вслед за европейскими городами такие же театры появились в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Сан-Франциско и некоторых других городах США.

В архивах сохранились некоторые из этих примитивных предшественников фильмов. Вот сюжет одного из них. Девушка, сидящая на скамейке, читает книгу. К ней приближается молодой человек, между ними начинается разговор. Затем он берет ее за руку и они отправляются в ресторан. Следуют встречи, а затем свадьба. Пара направляется в свадебное путешествие. По возвращении их встречают родители. Но затем картины прерываются — на экране пустота. И вновь девушка — на скамье в саду, на коленях у нее книга. Оказывается, все это произошло во сне.

Одновременно развивалась техника, способствовавшая появлению кинематографа, появлялись новые изобретения и материалы, необходимые для него. Наряду с представителями других стран в этом процессе активно участвовали американцы. Житель Нью-Йорка Джон Хаятт создал целлулоид — вначале, чтобы заменить им дорогую слоновую кость в шарах для игры на бильярде. Но этот материал оказался востребованным при создании гибкой ленты, оказавшейся столь необходимой для производства киноплёнки.

Другой американец, Джордж Истмен, живший в городе Рочестере (штат Нью-Йорк), настолько увлекся фотографией, что поставил перед собой цель максимально упростить этот процесс. Он смог создать специальные фотопластины, затем машину для их изготовления, а позже, проявив немалую предпринимательскую инициативу, основал фабрику для производства как этих машин, так и самих пластин. Применение Истменом целлулоида позволило создать, а затем начать массовое производство тонких гибких пленок, которые предназначались им для фотоаппаратов, но сравнительно скоро стали основным исходным материалом для производства фильмов.

Дело пошло еще быстрее, когда фотографией заинтересовался ставший уже известным американский изобретатель Томас Эдисон. Начав в

Нью-Йорке с изобретения аппаратов, позволявших значительно ускорить работу телеграфа, а затем создав усовершенствованную пишущую машинку «Ремингтон», он организовал в поселке Менло-Парк свою лабораторию. Эдисон создавал все новые и новые машины и приборы. Среди них были такие грандиозные творения, как телефонный передатчик, фонограф, дуговая электрическая лампа.

Важнейшей особенностью изобретательской работы Томаса Эдисона явился ее практическо-коммерческий характер. Совместно с известным финансистом Джоном Морганом и другими предпринимателями он основал в 1878 году компанию «Эдисон электрик лайт», на базе которой начиналось массовое производство созданных им электрических приборов и устройств, а вслед за этим и других изобретений.

Следя за работами Эдварда Мейбриджа, Джорджа Истмена и других коллег-изобретателей, Томас Эдисон в середине 1880-х годов начал работы по созданию аппарата, названного им кинетоскопом, образовав это название от двух греческих слов — «кинетос» («движущийся») и «скопио» («смотреть»). Аппарат должен был показывать движущиеся картинки, причем как нечто цельное, демонстрируемое сравнительно небольшим техническим устройством. После первых неудач работа завершилась успехом.

Томас Эдисон продемонстрировал созданный им кинетоскоп в 1888 году и вслед за этим запатентовал это свое изобретение. В аппарате использовалась тонкая пленка с перфорацией (дырочками по краю кадра), что позволяло при помощи специального устройства тянуть пленку со скоростью, достаточной для слияния кадров в единую движущуюся картину. Сначала смотреть краткие примитивные фильмы мог только один человек — это был своего рода персональный кинотеатр.

Неутомимый Эдисон, отлично понимая ограниченность применения этого аппарата, продолжал работу и вскоре создал кинетоскоп, воспроизводивший изображение на экран для группы зрителей. Это уже был подлинный кинематограф, разумеется, крайне еще не совершенный, но создавший фундаментальную основу для развития отрасли.

Первый платный кинотеатр был открыт Томасом Эдисоном в быстро развивавшемся городе западного побережья США Лос-Анджелесе. Сложилось так, что американская кинематография как вид практической массовой деятельности стала развиваться именно в том городе, пригородом которого являлся Голливуд — будущая столица всемирного кино.

Одновременно работы шли и в других странах, прежде всего во Франции. Возникали нешуточные споры, своего рода «войны патентов», в

которых участвовали изобретатели и предприниматели разных стран, пользуясь тем, что патенты носили национальный, а не международный характер.

Возникла проблема личного и национального престижа относительно приоритета в создании кинематографии, в которой основными конкурентами выступали Томас Эдисон и французы братья Люмьер. О кинетоскопе Эдисона мы уже сказали.

Нельзя не отметить, что попытки создания кино предпринимались и в России. В 1893 году механик физико-математического факультета Новороссийского университета в Одессе Иосиф Андреевич Тимченко, автор ряда изобретений, создал проектор для показа фильмов. При помощи своего проектора он снял несколько сюжетов, посвященных своей семье. Тимченко обращался к российским предпринимателям, пытаясь их заинтересовать своими разработками, но ни у кого из них не получил поддержки. Между прочим, в числе таковых был и Савва Иванович Мамонтов, известный меценат, покровитель художников и театральных деятелей. Но и он отказал Тимченко в финансировании. Российское изобретение развития не получило.

Что же касается французов, то речь идет о Луи и Огюсте Люмьерах, владевших с начала 80-х годов XIX века фабрикой в Лионе, производившей фотопластинки и фотобумагу. Луи, младший брат, создал технику, которую назвал «синематографом» (от греческих слов «движение» и «писать»), то есть «аппарат, записывающий движение». Старший брат участвовал в финансировании проекта и проявил организаторские способности в продвижении его в практическую область.

Источники свидетельствуют, что Луи Люмьер был знаком с изобретениями Томаса Эдисона и использовал их, хотя и внес определенные усовершенствования. Братья оказались, однако, проворнее американцев в создании действующего синематографа. Кстати сказать, имея в виду, что латинская буква «с» перед «i» читается именно как «с», а не «к», как, допустим, перед «а» или «о», правильнее было бы сохранить именно первоначальное звучание названия, но в русский язык оно в конце концов вошло со звучанием измененным, став «кинематографом».

По существу, проблема приоритета оставалась спорной. Томас Эдисон считал, что Люмьеры если не украли, то, во всяком случае, воспользовались его изобретениями без ссылок на автора. Но фактом остается то, что именно Люмьеры обогнали Эдисона в организации кинематографа как сети предприятий массового просмотра и широко разрекламировали это в прессе. Так что во всем мире было признано, что

именно они явились создателями нового направления в массовой информации, а затем и в искусстве.

22 марта 1895 года в Париже состоялся первый в Европе киносеанс, а 28 декабря того же года в «Гранд-кафе» на бульваре Капуцинов в центре французской столицы произошел первый коммерческий показ нескольких небольших документальных фильмов, снятых к этому времени в Лионе.

Весть о синематографе с быстротой молнии облетела цивилизованный мир. Люмьерам стали поступать коммерческие предложения из различных городов Франции, а затем и из других стран. В 1896 году в столицах ряда европейских государств появились первые кинематографы, а затем таковой был организован и в Нью-Йорке.

Когда Томас Эдисон понял, что Люмьеры использовали для создания своих фильмов его изобретения, он потребовал значительных отчислений, по крайней мере с прибыли, полученной за демонстрацию фильмов в Америке. Люмьеры проигнорировали требование.

Правда, сколько-нибудь значительной прибыли они не получали, так как фильмы поначалу носили, так сказать, производственно-иллюстративный характер. Достаточно упомянуть их названия: «Выход рабочих с фабрики братьев Люмьер», «Прибытие делегатов на фотоконгресс в Лионе» и т. п. Большое число посетителей было на их просмотре только в первые дни. Зрители убедились, что кроме передвигающихся людей они ничего не увидели, передавали свое разочарование родственникам и знакомым. Постепенно число посетителей свелось к минимуму.

Однако Люмьеры, а вслед за ними новые, возникавшие одна за другой французские кинокомпании не дремали. Уже в конце 1895 года был снят первый художественный, да еще комедийный фильм «Политый поливальщик». Продолжавшийся всего 50 секунд, он стал пользоваться зрительским успехом. Когда фильм начали показывать в Нью-Йорке, от публики не было отбоя. Зрители хохотали на протяжении всех секунд демонстрации, глядя, как садовник поливает цветы, гадкий мальчишка наступает на шланг, садовник недоуменно поворачивает шланг к себе, чтобы проверить, что случилось, мальчик освобождает рукав, и вода заливает садовника с ног до головы; следуют погоня и наказание хулигана. В фильме не были заняты профессиональные актеры, роли исполняли слуги Люмьеров.

Еще большим успехом пользовался появившийся через несколько лет фильм почитателя и продолжателя Люмьеров Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну», явившийся краткой вариацией знаменитого

романа Жюль Верна «Из пушки на Луну» (правда, некоторые эпизоды фильма были созданы под влиянием фантастики Герберта Уэллса). Это было уже значительное кинопроизведение, продолжавшееся 18 минут, в котором Мельес, профессиональный актер, ставший кинорежиссером и первым продюсером, играл главную роль. В производстве фильма участвовали и Люмьеры. Создателя фильма Мельеса исследователи называют человеком, впервые осознавшим мощный потенциал игрового кино. В фильме было немало эффектов и трюков. Своего рода символом нарождавшегося таким образом научно-фантастического кинематографа стала сама Луна, которой был придан человеческий облик, а снаряд, выпущенный из пушки, попадал прямо в глаз этого символического образа.

Еще как-то терпевший до этого французскую конкуренцию, хотя и пытавшийся судиться с Люмьерами, Эдисон перешел в контрнаступление. Он купил экземпляр фильма и организовал изготовление десятков копий, которые были переданы для демонстрации в кинотеатрах, создававшихся во многих городах США, прежде всего в театре самого Эдисона в Лос-Анджелесе.

В карманы изобретателя и предпринимателя потекла немалая прибыль, которую он объявил лишь частичным возмещением за заимствование его изобретений Люмьерами. Одновременно США становились страной массовой демонстрации художественных кинофильмов.



## Появление Голливуда

Из сказанного видно, что утвердившееся представление, что кинематограф был создан французами, братьями Люмьер, нельзя признать точным. Кино было создано в результате коллективных усилий, причем американцы сыграли в этом деле немалую роль.

Так с начала XX века стала развиваться американская кинематография, центром которой вначале был Нью-Йорк.

Однако постепенно студии перебирались на западное, тихоокеанское побережье в район Лос-Анджелеса. Сам этот район был избран в связи с благоприятными условиями для натурных съемок — теплая, но не жаркая погода в течение круглого года, обильный солнечный свет, редкие осадки. Наиболее удобным местом для размещения киностудий оказался уже упоминавшийся пригород Лос-Анджелеса Голливуд, малонаселенная территория, где вначале можно было дешево приобрести необходимые для производственных потребностей помещения и земельные участки для создания декораций и производства съемок.

Голливуд к концу XIX — началу XX века был крохотным, малонаселенным поселком примерно в 15 километрах к северо-западу от Лос-Анджелеса. Английское название поселка *Hollywood* происходило от сочетания названия дерева *holly* и *wood*, то есть лес. На русском языке холли известен как падуб остролистный, или остролист, — растение с яркими кожистыми листьями и ягодами, которые почти не применяются в пищу. Иначе говоря, название Голливуд можно перевести на русский язык как Остролистный лес. Иногда встречающееся объяснение, что *Hollywood* следует переводить как Святой лес, ошибочно по той простой причине, что английское слово *holy* (святой) пишется через одну букву *l*.

Падубы действительно росли на горных склонах, близких к этому месту, но они явно не преобладали среди местной растительности, так что название, скорее всего, было случайным. Появилось оно в середине 80-х годов XIX века, когда, собственно говоря, и оформилось существование поселка. К этому времени там проживали примерно 500 человек, но имелись свое почтовое отделение и даже крохотная гостиница. Где-то на рубеже веков от центра Лос-Анджелеса, уже большого города со стотысячным населением, к Голливуду была проложена одноколейная трамвайная ветка. Проходила она через цитрусовые рощи и, как жаловались жители, работала с большими перебоями, так что добираться

приходилось в течение нескольких часов.

Местные жители занимались выращиванием зерновых. Правда, отдельных ферм у них обычно не было, на окрестных полях они строили небольшие сарайчики для хранения инвентаря. Урожай скупали на корню крупные торговые объединения.

Тем не менее жители Голливуда были, как это вообще свойственно американским фермерам, людьми гордыми, соблюдавшими собственное достоинство. А по существу дела, единственная улица поселка (от нее отходили крохотные ответвления) носила торжественное название Проспект-авеню. Правда, Проспект-авеню был немощеной пыльной дорогой, которая иногда чуть укреплялась местными жителями гравием. Это, однако, никак не смущало Хобарта Джонстона Уитли, который считался в конце века отцом поселка, так как являлся самым богатым местным жителем, главным владельцем небольшой коммерческой компании, которая была, как и главная улица, названа весьма торжественно, хотя и не очень грамотно, — «Компания бульвара Лос-Пасифик и развития».

В 1903 году был образован местный муниципалитет, который зарегистрировали власти Лос-Анджелеса. В уставе этого местного органа были два примечательных пункта: один из них запрещал продажу крепких спиртных напитков, а другой — прогонять по Проспект-авеню стада крупного рогатого скота численностью более 200 единиц.

Положение крохотного провинциального местечка стало меняться, когда на западном побережье создала свое отделение одна из первых нью-йоркских кинокомпаний «Мутоскоп и Байограф»<sup>[1]</sup>. Эта студия была основана одним из сотрудников Томаса Эдисона Уильямом Диксоном в конце 1895 года, почти сразу стала снимать не только хроникальные, но и художественные фильмы и искала удобные площадки, где могла бы развернуть свою деятельность как можно шире, в удобных условиях и при минимальных затратах.

В первые десять-двенадцать лет съемки фирмы Диксона производились все же в основном в окрестностях Нью-Йорка. Но в 1906 году фирма провела своеобразную разведку на западном побережье, сняв здесь небольшой фильм «Смелое ограбление в Южной Калифорнии». Особым успехом фильм не пользовался, расходы оказались большими, чем предполагалось. В начале 1910 года руководитель компании Дэвид Гриффит, который одновременно выступал в качестве режиссера и актера, с группой артистов отправился в небольшое путешествие по окрестностям Лос-Анджелеса в поисках удобного места для дальнейшей работы.

Их внимание привлек поселок Голливуд, муниципалитет которого, все еще возглавляемый Хобартом Уитли, принял группу радушно, надеясь, что сотрудничество с кинодеятелями не только будет материально выгодным, но и повысит престиж местечка. К тому же оказалось, что аренда земли в почти пустынных местах, поросших редким кустарником, по соседству с Голливудом, оказалась значительно дешевле, чем те участки, которые использовались ранее, а погодные условия для съемок были особенно благоприятными.

В качестве пробы был снят небольшой мелодраматический фильм «В старой Калифорнии», действие которого разворачивалось в начале XIX века, когда Калифорния все еще входила в состав соседней Мексики. Оказалось, что затраты на производство этой картины были сравнительно небольшими. В фильме играл сам Дэвид Гриффит вместе с другими актерами, которые стали уже известными к этому времени (среди них были Мэри Пикфорд, Лайонел Барримор и другие). Картина принесла компании «Мутоскоп и Байограф» большую, чем ожидалось, прибыль. Вслед за этим в районе Голливуда были сняты еще несколько небольших фильмов.

Примеру Дэвида Гриффита последовали другие кинодеятели. Пока еще не слава, но во всяком случае сведения о благоприятных условиях съемок в пригороде Лос-Анджелеса Голливуде получили сравнительно широкое распространение. Правда, Гриффит решил возвратиться в Нью-Йорк — сугубо провинциальный Дальний Запад его и других руководителей фирмы тяготил. Неизвестно, сожалел ли он по этому поводу. Однако, будучи пионером в освоении Голливуда как центра кинопродукции, он уступил место другим фирмам, следовавшим его примеру.

Первой фирмой, которая создала здесь свою постоянную киностудию, стала компания «Кентавр»<sup>[2]</sup>, первоначально находившаяся в восточном штате Нью-Джерси. Осенью 1911 года она арендовала здание придорожной закусочной на бульваре Сансет (бульваре Заката), который шел, прерываясь пустырями, от центра Лос-Анджелеса до Голливуда, и создала здесь свою контору, постепенно превратившуюся в сравнительно крупную кинофирму. Правда, со временем другие предприниматели оттеснили «Кентавр», заняв более престижные места во всемирном кинорейтинге.

Братья Дэвид и Уильям Хорсли именно здесь основали производственное подразделение «Кентавра» — киностудию «Нестор»<sup>[3]</sup>, объяснив такое название именем своего предка, то ли деда, то ли прадеда (в объяснении, кем именно приходился им этот Нестор, братья путались).

Студия «Нестор», которая стала официально функционировать 27 октября 1911 года, оказалась первой, базировавшейся на территории Голливуда. Правда, просуществовала она недолго. Отделившись от материнской компании, «Нестор» уже в мае следующего года слился с компанией «Юниверсал филм»<sup>[4]</sup>.

Основателем «Юниверсала» был выходец из Германии Карл Леммле, родившийся в 1867 году и переселившийся за океан в семнадцатилетнем возрасте. Более двадцати лет он вел скромную жизнь, постепенно накапливая деньги, чтобы создать собственный бизнес. Он работал в штате Висконсин курьером, затем бухгалтером и управляющим магазином одежды. Ему удалось привлечь к себе внимание своего хозяина и его дочери. Владельцу магазина понравился хваткий делец, уже вступивший в средний возраст. Он не возражал против женитьбы Карла на его дочери. Получив в результате этого определенные средства, Леммле стал скупать небольшие кинотеатры, вначале в своем, а затем и в других штатах. В первое время в них демонстрировались фильмы, распространявшиеся дистрибьюторской компанией «Моушн пикчерз»<sup>[5]</sup> (дистрибьюцией стали называть комплекс мероприятий, связанных с прокатом фильмов).

Карл Леммле вначале удивлялся, а затем стал возмущаться тем, что в фильмах, которые он демонстрировал, не указывались имена исполнителей ролей; фильмы носили «анонимный» характер. В 1907 году Карл предпринял смелый шаг: вложив все свои, а также занятые средства в дело, он основал собственную дистрибьюторскую фирму «Леммле филм сервис»<sup>[6]</sup> и вступил в конкурентную борьбу с «Моушн пикчерз». Главной новинкой, которая принесла ему зрительский, а в результате коммерческий успех, было требование, чтобы в титрах фильмов указывались имена исполнителей по крайней мере главных ролей. Это было сочтено важной маркетинговой новинкой. Леммле стал, таким образом, первым «производителем кинозвезд», создателем «системы звезд», которая впоследствии окажется одним из важнейших коммерческих приемов Голливуда. Пока же его примеру следовали другие дистрибьюторы.

С точки зрения «высокой морали» некоторые действия Карла Леммле подвергались бешеной критике в прессе. В 1910 году, начав производство собственных фильмов, он почти сразу переманил к себе актрису Флоренс Лоуренс, что было широко оповещено. Чуть ли не на следующий день в печать было передано сообщение о ее трагической гибели. Газеты на первых полосах под крупными заголовками публиковали подробности. Естественно, в сенсационных материалах речь шла не только о самой

актрисе, но и о ее боссе Карле Леммле. Через несколько дней оказалось, однако, что информация не была достоверной — на самом деле с актрисой вообще ничего не произошло. Видимо, сенсация была сфабрикована предпринимателем вкупе с самой актрисой для еще большей «раскрутки» ее имени. Ранее уже известная как актриса водевиля, Флоренс Лоуренс теперь стала первой американской кинозвездой. Правда, она позже утверждала, что именно ей принадлежала заслуга в том, что в титрах фильмов и на афишах стали указываться имена актеров. Но это легко опровергалось сведениями о том, что эти имена стали оглашаться еще до того, как Флоренс на недолгое время приступила к работе в компании Леммле.

Пропагандой имен киноактеров Карл Леммле не ограничился. Он придумывал им яркие псевдонимы, «гламурные», в основном фальшивые биографии, подкупал газетчиков, тратя немалые средства, чтобы они информировали читателей о каждом шаге создаваемых первых кинозвезд. Ему принадлежала первоначальная заслуга в том, что имя актрисы Мэри Пикфорд, исполнявшей в основном роли девочек-подростков, бедных сироток, становившихся обаятельными девушками, стало известно всей стране. Если ее в начале кинокарьеры называли «девочкой с золотыми кудряшками», не зная подлинного имени, то с начала второго десятилетия века имя Пикфорд стало известным и в большинстве стран мира. С легкой руки Леммле в США, а затем и в других странах возникли толпы почитателей «маленькой Мэри».

Пресса, в основном в соответствии с художественной истиной своего времени, но с немалым преувеличением писала, что Мэри Пикфорд завоевала симпатии зрителей интимностью исполнения, выражая эмоции изменяющимся взглядом, а не крикливыми жестами. С подачи Карла Леммле газета «Оукленд трибюн» писала, например, 14 июля 1912 года, что «мисс Пикфорд снискала любовь публики благодаря тому, что она вкладывает в образы, которые создает, все свое сердце и всю душу, и это вместе с красотой и изящными манерами быстро находит путь к сердцам любителей [кино]картин».

Так заработал голливудский «конвейер звезд», ставший одной из главных отличительных черт американской киноиндустрии, прежде всего именно Голливуда, но не только его.

В 1915 году неутомимый Карл Леммле внес новый вклад в развитие Голливуда как центра киноиндустрии, создав на территории, непосредственно примыкавшей к нему, съемочную площадку размером около 230 акров (примерно 93 гектара) под названием Универсал-сити

(«Вселенский город»). В целях рекламы вход на его территорию был объявлен свободным.



## Расцвет киногорода и система компаний

К Голливуду привлекалось внимание все новых кинофирм. Уже к концу второго десятилетия века это название стало всемирно известным, ассоциируясь со всей американской кинопродукцией. Этому способствовали и общие изменения в статусе Голливуда.

С 1910 года официально Голливуд как определенный населенный пункт не существовал. Взаимным решением местного муниципалитета и городских властей Лос-Анджелеса он был включен в состав этого бурно росшего города. Причины «самоликвидации» были чисто хозяйственными: поселок постоянно ощущал нехватку пресной воды, а как раз в это время открывался акведук Лос-Анджелеса, обеспечивавший водоснабжение города. Присоединение предоставило возможность получать воду наряду с другими городскими районами.

С этого времени прекратила существовать Проспект-авеню, переименованная в Голливуд-авеню. Началась быстрая жилищная, коммерческая и административная застройка. Тем не менее пустые пространства на территориях, примыкавших к Голливуду, сохранились, земля оставалась дешевой. Это вместе с природными условиями и возможностью использовать теперь инфраструктуру крупного центра способствовало бурному развитию киноиндустрии в этом районе.

Уже на протяжении второго десятилетия XX века кинопроизводители стали обращать внимание и на окрестные места, которые оказались также очень благоприятными для съемок. Близость горных массивов, с одной стороны, просторов Тихого океана — с другой, создавала дополнительные возможности съемок в павильонах и на открытых площадках.

Океанские пейзажи широко использовались в первых художественных фильмах, снятых на территории Голливуда и поблизости от него. Таковыми были картины, снятые в филиале кинокомпании «Парамаунт пикчерз»<sup>[7]</sup> режиссером французского происхождения Сесилом Демилем: «Муж индианки» в 1913 году, который не получил значительной зрительской аудитории, и снятый в следующем году фильм «Кармен», ставший крупным событием в становлении американской кинематографии.

Считалось, что этот фильм был поставлен по одноименной новелле французского писателя Проспера Мериме. Но помимо имен главных героев и некоторых сюжетных ходов от новеллы мало что осталось. Фильм был целиком приспособлен к американским условиям. Великолепные океанские

съемки, связанные с операциями контрабандистов, сцены в горах, вместе с роскошными дворцовыми декорациями, прекрасной музыкой и игрой актрисы Джеральдины Фаррар (оперной певицы, прославившейся не только своими театральными партиями, но и романами с сильными мира сего, включая кронпринца Германии Вильгельма — сына императора Вильгельма II и знаменитого дирижера Артуро Тосканини) — все это принесло голливудскому фильму всемирную известность. Компания «Парамаунт» стала одной из ведущих.

К началу 1920-х годов в районах, примыкавших к Голливуду, обосновались уже восемь крупнейших компаний США, фактически контролировавших национальное производство кинофильмов. Помимо названной «Парамаунт пикчерз», это были «Фокс филм»<sup>[8]</sup>, «Лоу Эм-джи-эм»<sup>[9]</sup>, «Метро — Голдвин — Майер» (Эм-джи-эм), Ар-си-эй<sup>[10]</sup>, «Братья Уорнер»<sup>[11]</sup>, «Юниверсал пикчерз»<sup>[12]</sup>, «Коламбия пикчерз»<sup>[13]</sup> и «Юнайтед артистс»<sup>[14]</sup>. Часть из них имела сеть своих кинотеатров по всей территории США.

Две из этих компаний — «Лоу Эм-джи-эм» и «Братья Уорнер» — были основаны выходцами из Российской империи, которым и будет посвящен наш дальнейший рассказ в следующей главе. Участвовали переселенцы из России и в основании компании Ар-си-эй.

Но пока мы кратко расскажем о дальнейшем развитии Голливуда, о том, каков он в настоящее время.

Прежде всего рассмотрим, что собой представляли остальные компании Голливуда, созданные без российского участия или с небольшим участием.

## «Парамаунт пикчерз»

Старейшей голливудской компанией по праву считается «Парамаунт пикчерз», прошедшая ряд реорганизаций, слияний, разделений, смены владельцев, судебных тяжб, упадка и возрождения (*paramount* означает «первостепенный»). Она была фактически основана в мае 1912 года Адольфом Цукором и носила тогда название «Феймос плейерс филм»<sup>[15]</sup>, то есть «Фильмы знаменитых игроков». Под игроками имелись в виду и предприниматели, и актеры.

Адольф Цукор, родившийся в январе 1873 года в Венгрии, в шестилетнем возрасте потерял отца. Почти нищенствующая мать отправилась с ребенком в поисках лучшей жизни за океан. Получивший элементарное образование в общедоступной школе весьма посредственного уровня, Адольф в детском возрасте начал зарабатывать на жизнь в качестве ученика скорняка. Повзрослев, он решил попытаться предпринять свой бизнес и стал шить изделия из меха на продажу.

Он проявил незаурядную сноровку и, переехав из Нью-Йорка на Средний Запад, в район Чикаго, в двадцатилетнем возрасте, открыл собственный меховой бизнес, в котором вскоре работали примерно 20 человек. В киноиндустрию он вошел фактически случайно, вначале одолжив деньги своему родственнику, а затем начав с ним в 1903 году партнерство в содержании кинотеатра. Цукор позже рассказывал, что он просто из любопытства заглянул впервые в театр, одним из владельцев которого был его двоюродный брат. Здесь демонстрировались примитивные фильмы, но Адольф был просто поражен увиденными изобретениями Томаса Эдисона — «движущимися картинками».

Накопив средства в своем небольшом меховом бизнесе, Адольф Цукор основал фирму «Феймос плейерс», избрав рекламный девиз «Знаменитые игроки в знаменитых пьесах». Он купил пустующий оружейный склад в Нью-Йорке, на Манхэттене, и превратил его в съемочную студию. За год было снято пять фильмов, продолжавшихся по несколько минут и рассчитанных скорее на средний класс, включая людей умственного труда, чем на не очень грамотную толпу, для которой кинокартины были только средством легкого развлечения, отвлекавшего от любых мыслей и забот.

Но производство фильмов в Нью-Йорке было дорогим, подчас расходы превышали доходы, и Адольф Цукор отправился на западный берег, где арендовал землю и помещения для съемок в районе Голливуда. В 1916 году

он смог договориться об объединении с небольшой компанией «Парамаунт пикчерз», базировавшейся в Лос-Анджелесе и занимавшейся, в числе прочего, организацией демонстрации фильмов. За совместным предприятием было сохранено наименование «Парамаунт».

Масштабная новизна нового бизнеса состояла в том, что впервые в Соединенных Штатах производство и дистрибуция стали осуществляться в рамках одной компании, причем дистрибуция производилась не в пределах одного штата или региона, а по всей стране. Новаторским было и привлечение к съемкам не дешевых актеров, а, согласно лозунгу компании, уже прославившихся знаменитостей драматического театра и мюзикла, которым необходимо было платить высокие гонорары. Адольф Цукор и его помощники, разумеется, стремились сэкономить и бешено торговались с представителями звезд подмошток, но в конце концов договаривались о выплате гонораров, которые всегда были значительно выше, чем у других фирм. В финансовом отношении это почти всегда оправдывалось, так как само имя театральной звезды, которая становилась теперь кинозвездой, вызывало приток зрителей.

Помимо уже упоминавшейся Мэри Пикфорд, Адольф Цукор привлек к съемкам уже хорошо известных актеров Дугласа Фэрбенкса (настоящая фамилия Ульман), который с 1902 года успешно выступал в бродвейских шоу, Родольфо Валентино, иммигрировавшего итальянца, который стал уже известным исполнителем аргентинского танго, Глорию Свенсон, появившуюся на сцене в Чикаго в 1914 году, когда ей было всего 15 лет, и вскоре получившую широкую известность.

Переехав через несколько лет в Калифорнию, Глория снялась в ряде фильмов разных студий, но в 1919 году связала в значительной степени свою дальнейшую карьеру с «Парамаунт пикчерз». Уже в этом году она снялась в фильмах Сесила Демилля «Не меняйте вашего мужа», «И в радости, и в горе», завоевав не только национальную, но и всемирную славу.

Вскоре появились новые актеры, которые быстро становились звездами и прославляли американскую кинематографию на протяжении следующих десятилетий.

Хотя поначалу Адольф Цукор сопротивлялся внедрению нового типа контрактов с актерами, он в конце концов согласился на подписание договоров не на один день съемок, как обычно, а на неделю. Оплачивались, таким образом, и те дни, когда актеры не были заняты, но считались находившимися на работе. Эта система привлекла новых известных мастеров, и «Парамаунт пикчерз» в финансовом отношении выгадала.

Популярность фильмов позволила компании перейти к продаже фильмов кинотеатрам еще до их выхода на экран и «в пакете». Возникло понятие *blockbooking*, то есть покупка блоком (пакетом), что обеспечивало стабильность доходов фирмы.

Сосредоточение всех этапов работы над фильмами, их дистрибуция, тем более в пакете, вызвали негодование других кинофирм. Перед судебными органами был поставлен вопрос о том, что «Парамаунт пикчерз» нарушает антимонопольное законодательство, существовавшее в США с 1890 года. В 1920–1930-е годы состоялся ряд судебных процессов. Компания затратила немалые средства на защиту своих финансовых интересов и фактически собственного существования. Ей все же пришлось создать несколько формально независимых компаний, которые, однако, фактически оставались под одной крышей.

Создавая все новые художественные, научно-популярные, а затем анимационные и мультипликационные фильмы, компания «Парамаунт пикчерз» к концу 1930-х годов располагала непосредственно или через свои дочерние организации несколькими сотнями кинозалов и стала одним из основных инвесторов в развитии радио, приобретя в 1928 году половину акций развивавшейся мощной компании «Коламбия бродкастинг систем» (Си-би-эс)<sup>[16]</sup>.

Мировой кризис 1929–1933 годов безусловно отразился на «Парамаунт пикчерз». В 1933-м ее долги настолько превысили доходы, что компании грозило банкротство. Ей, однако, удалось добиться юридического признания более благоприятного статуса должника, управляющего своим имуществом, с требованием провести реорганизацию таким образом, чтобы рассчитаться с долгами. Адольф Цукор был вынужден нанять команду реформаторов во главе с финансистами Отто Каном и Джоном Герцем, которые путем манипуляций на рынке, совпавших по времени с «новым курсом» президента Франклина Рузвельта и началом общего оздоровления американской экономики, позволили сохранить «Парамаунт», хотя масштабы деятельности компании существенно сократились.

Адольф Цукор руководил «Парамаунт пикчерз» до 1935 года, когда он, получив титул заслуженного руководителя в отставке, отошел от деятельности (он скончался в 1976 году в возрасте 103 лет). Со второй половины 1930-х годов компанией руководил совет, во главе которого стоял один из бывших близких помощников основателя Барни Балабан.

Вторая половина 1930-х годов и период Второй мировой войны были временем нового расцвета компании. Она производила по 70–80 фильмов в год, большой популярностью пользовались мультипликационные фильмы,

создаваемые дочерним подразделением. Рождались новые кинозвезды.

В послевоенный период «Парамаунт пикчерз» вновь пришлось вести борьбу за выживание в связи с новым антимонопольным делом, заведенным против компании в 1949 году (дело «США против „Парамаунт пикчерз“»), завершившимся вынужденным разделением на две компании. Одна из них, сохранив название «Парамаунт пикчерз», занималась производством фильмов, вторая, получив наименование «Юнайтед Парамаунт театерз»<sup>[17]</sup>, теперь занималась руководством сети кинотеатров (к моменту разделения их было более полутора тысяч).

В конце 1950-х и в 1960-е годы компания «Парамаунт пикчерз» переживала не лучшие времена. Конкурентные фирмы обгоняли ее в производстве фильмов, пользовавшихся успехом. Дело дошло до того, что руководство было вынуждено продать свой офис на Таймс-сквер в Нью-Йорке, что для всей Америки стало признанием падения престижа. Однако выпуск ряда высококассовых фильмов «История любви», «Китайский квартал» и других позволил начать возрождение. Оно продолжилось, когда в 1970-е годы появились новые талантливые организаторы и режиссеры во главе с видным бизнесменом Барри Диллером, ставшим в 1974 году председателем совета директоров. Связи Диллера и подобранной им команды в коммуникационном бизнесе, как и его собственные капиталы, позволили сочетать выпуск легких коммерческих фильмов для широкой публики с «высокоинтеллектуальной» продукцией, как говорил сам Диллер. В кругах интеллигенции не только США, но и других стран пользовались особой популярностью фильмы «Лихорадка субботнего вечера» и «Бриолина».

Дальнейший путь «Парамаунт пикчерз», особенно после того, как Барри Диллер в 1984 году ее покинул, был в основном связан с «легкой» продукцией и ее внедрением на собственном телевидении и с созданием развлекательных парков. Пройдя через ряд слияний и приобретений на рубеже веков, «Парамаунт пикчерз» ныне продолжает оставаться мощной компанией, старейшей в Голливуде.



## «Фокс филм»

Другой кинофирмой, становившейся мощной и влиятельной, являлась корпорация «Фокс филм», основанная в 1915 году выходцем из Австро-Венгрии Уильямом Фоксом (имя и фамилия были переделаны, изначально это был Вильгельм Фукс). Пробившийся из низов, он смог в Нью-Йорке в 1904 году создать свой кинотеатр, а в 1915 году основал кинокомпанию, первоначально базировавшуюся по соседству с Нью-Йорком, но в Форт Ли — городе соседнего штата Нью-Джерси. Компания была названа его именем, и в дальнейшем все свои медиакомпании, которые множились, он именовал с участием фамилии Фокс. Эта традиция сохранилась и после того, как его фирма слилась в 1935 году с компанией «ХХ сенчерс пикчерз»<sup>[18]</sup>, и продолжалась после нескольких других реорганизаций, слияний и размежеваний.

В 1917 году Уильям Фокс предпринял «разведывательную операцию» на западном побережье, в результате которой была куплена небольшая, малоизвестная киностудия к северу от Лос-Анджелеса, по соседству с Голливудом, в районе под названием Эдендейл. Вслед за этим Фокс стал приобретать окрестные помещения и пустующие земли, став после Адольфа Цукора вторым крупным кинопредпринимателем этого региона.

Важной особенностью развития компании Уильяма Фокса было внимание к новейшим технологиям, которые позволяли и совершенствовать, и удешевлять производство фильмов. Именно компания Фокса была инициатором первых опытов со звуком, а затем широкого внедрения звукового кино благодаря открытиям американских физиков Теодора Кейса и Эрла Спонебля. Последние создали так называемую оптическую запись звука. В технические детали изобретения мы, разумеется, вдаваться не можем. Достаточно сказать, что новая технология обеспечила запись музыки и звуковых эффектов, а вслед за этим и голосов. В 1926–1927 годах Фокс вначале в качестве эксперимента, а затем все шире стал создавать звуковые фильмы. Была разработана технология «Мувитон», которую можно весьма приблизительно обозначить как «кинозвук».

В районе Лос-Анджелеса Беверли-Хиллз Уильям Фокс построил обширную и прекрасно оборудованную киностудию, получившую название «Мувитон-сити»<sup>[19]</sup>.

20 мая 1927 года фирмой «Фокс филм» впервые в мире была предпринята передача киноновостей. Она была посвящена ставшему

знаменитым перелету американского пилота Чарлза Линдберга через Атлантический океан. Кинохроника распространялась по всей стране, была закуплена многими зарубежными компаниями и пользовалась небывалым успехом. Основываясь на этом опыте, фирма с 1928 года начала практиковать выпуск еженедельных сборников кинохроники, которые обычно передавались кинотеатрам по предварительной подписке и демонстрировались перед игровыми фильмами. Став создателем кинохроники, компания «Фокс филм», казалось бы, существенно опередила своих конкурентов.

Вслед за этим, однако, последовала серия неудач. Летом 1929 года Уильям Фокс попал в автокатастрофу, во время которой был тяжело ранен и на несколько месяцев оказался не у дел. Если иметь в виду, что он постоянно стремился принимать наиболее ответственные решения самолично, можно понять, в какой обстановке растерянности и почти неуправляемости оказалась фирма. Именно в это время обвалом акций на нью-йоркской фондовой бирже начался тягчайший экономический кризис 1929–1933 годов, приведший в данном случае к тому, что компания Фокса лишилась более половины своих финансовых активов.

Уильям Фокс оказался на грани банкротства. К тому же в финансовом делопроизводстве были обнаружены то ли существенные огрехи, то ли факты мошенничества, в результате чего владелец фирмы на шесть месяцев оказался в заключении. Переданная под управление независимой хозяйственной группы, назначенной административными органами, компания смогла несколько оживить свою деятельность благодаря мероприятиям «нового курса» президента Франклина Рузвельта, однако было ясно, что прошлой своей мощи она возратить не сможет.

В этих условиях пришлось пойти на слияние с созданной также в Голливуде незадолго перед этим, в 1933 году, компанией «XX сенчери пикчерз», принадлежавшей группе предпринимателей Джозефу Шенку, Дэррилу Зануку и другим, менее известным. Успех сопутствовал новой компании с самого начала. Вскоре после создания на ней сняли фильм «Дом Ротшильдов», рассказывавший об историческом пути знаменитой европейской династии банкиров, а вслед за этим экранизировали роман Виктора Гюго «Отверженные». Этот фильм поныне считается классическим произведением, как и сам роман.

Так что, имея в виду нелегкое положение «Фокс филм», сделка оказалась сравнительно благоприятной, тем более что согласно договору в названии сохранилась именно фамилия основателя компании. Так в конце мая 1935 года появилась на свет новая кинофирма «XX сенчери —

Фокс»<sup>[20]</sup>, ставшая одной из наиболее мощных и известных компаний Соединенных Штатов в этой области предпринимательства и художественного творчества.

На протяжении следующих восьми с половиной десятилетий объединенная компания стала одним из самых популярных производителей игровых фильмов, предназначенных для массовой аудитории самого различного социального, образовательного статуса, возраста и положения в обществе (в 2019 году фирма, сохранившая свое название, была приобретена ставшей еще более мощной Компанией Уолта Диснея<sup>[21]</sup>, базировавшейся также в Калифорнии, но не в Лос-Анджелесе, а в городе Бербанке, расположенном недалеко от Голливуда, к северу от Лос-Анджелеса).

В 1980-е годы было построено высотное 150-метровое здание Фокс-плаза, в котором разместилось правление компании. Здание было использовано и при съемках некоторых фильмов. Из них наиболее известным является «Крепкий орешек», созданный в 1988 году, который имел несколько продолжений. Имевший в своей сюжетной основе роман Родерика Торпа, этот фильм представлял собой некую смесь политического, антитеррористического, детективного и мелодраматического произведения, что позволило сделать его общепризнанным для самой разнообразной аудитории.

Фильмы, произведенные компанией, получили широкое признание как в США, так и за рубежом страны. Среди них знаменитые «Звездные войны», созданные в 1970-е годы Джорджем Лукасом и включающие в себя не только девять фильмов основной части, но также мультфильмы, комиксы, видеоигры и т. п., причем все это создано в пределах некой фантастической Вселенной. «Звездные войны» заняли второе место в мире по кассовым сборам, уступив только большой серии фильмов «Кинематографическая Вселенная Марвел», в создании которой участвовали многие компании. Общая стоимость производства «Звездных войн» оценивалась примерно в 70 миллиардов долларов.

Среди популярных работ, созданных компанией, сериалы и фильмы для кинотеатров «Аватар», «Ледниковый период», «Планета обезьян». С 1960-х годов стали выпускаться во все более широких масштабах телевизионные сериалы. Первым и особенно популярным, хотя бы в силу своей новизны, был «Бэтмен», который демонстрировался в 1966–1968 годах (всего было выпущено 120 серий, продолжавшихся примерно по 30 минут). Сериал рассказывал о герое в маске Бэтмене и его помощнике и

друге Робине, сражавшихся с преступностью в вымышленном мрачном городе Готэм-Сити, некоторыми чертами напоминающем Нью-Йорк. Разумеется, к Бэтмену присоединяется Бэтгёрл, являвшаяся на самом деле дочерью комиссара полиции. Включение девушки позволяло ввести в сюжет любовную линию с легкими элементами эротики.

Хотя сериал был оценен критикой как произведение примитивное, местами напоминающее пародию на детектив, он оказался настолько популярным, что ныне историки кино называют его классическим.

В фильмах и сериалах компании завоевали славу ряд американских кинозвезд, среди которых можно назвать Ширли Темпл, Мэрилин Монро, Бетти Грейбл.

Являясь ныне составной частью Компании Уолта Диснея, «Студия XX век — Фокс» продолжает успешное производство все новых и новых произведений.

## «Коламбия пикчерз»

Одной из ведущих американских и мировых киностудий является «Коламбия пикчерз», основанная в 1919 году под несколько неловким названием «Си-би-си филм сейлз корпорейшн»<sup>[22]</sup> («Си-би-си: Корпорация по продаже фильмов»). Создана она была братьями по фамилии Кон — Гарри и Джеком, родившимися в Нью-Йорке в рабочей семье выходцев из Германии, а также их приятелем Джо Брандтом. Первые буквы фамилии братьев с находившейся между ними первой буквой фамилии их приятеля и стали наименованием нового предприятия — *CBC*<sup>[23]</sup>.

Вначале создание этой компании в основном на занятые средства сами братья и помогавшие им члены семьи считали делом, почти обреченным на неудачу. В кругах близких ее название *CBC* расшифровывалось как *Corned Beef and Cabbage* (солонина с капустой).

Небольшую съемочную площадку студия разместила в районе Голливуда, где делами руководил Гарри Кон, тогда как его брат и Джо Брандт занимались финансовыми и организационными проблемами в Нью-Йорке. Создание первого художественного фильма «Заслуживает чести, а не упрека» заняло почти три года. Он был выпущен только в августе 1922 года. Эта сентиментальная картина неожиданно была встречена зрителями весьма благосклонно, скорее всего потому, что в ней в сочувственном духе представлялись заботы «простых людей».

Демонстрация фильма — в основном в Нью-Йорке — принесла братьям Кон определенный доход, позволивший приступить к съемкам новых картин.

Ставший президентом компании в 1924 году, Гарри Кон выступил инициатором ее переименования в «Коламбия пикчерз», что несколько повысило ее статус, так как Коламбия (или Колумбия) являлась своеобразным женским образом, символизирующим Соединенные Штаты и Американский континент в целом. Изображения Колумбии стали появляться во всех документах реорганизованной компании, превратились в ее символ. Этим изображением начинались все фильмы студии.

В первые годы «Коламбия пикчерз» с трудом сохраняла свое существование, стремясь к максимальной экономии средств, используя одни и те же декорации в ряде фильмов.

Первый серьезный зрительский успех по всей стране, а в результате и значительное улучшение финансового положения принесли

сотрудничество с режиссером Фрэнком Капрой, который начал работать на студии «Коламбия» в 1928 году. Это была комедия «Идол дневных спектаклей», рассказывавшая о перипетиях известного бродвейского актера, который во время летнего отдыха для шутки нанимается в бродячий театр, а затем привозит его в Нью-Йорк, чтобы высмеять. Возникает, однако, пылкая любовь к актрисе этого театра, и бродячая труппа становится благодаря бродвейскому покровителю знаменитой.

Фильм позволил улучшить материальное положение компании, а следующие картины, также созданные под руководством Фрэнка Капры, принесли «Коламбии» еще больший успех, начали выводить ее в число ведущих кинофирм. Так появились пользовавшиеся спросом во многих странах Европы фильмы «Это случилось однажды ночью», «Мистер Смит едет в Вашингтон» и другие. Успеху способствовало и возникновение сотрудничества с Уолтом (Уолтером) Диснеем — через «Коламбия пикчерз» знаменитый художник-мультипликатор начал выпускать в свет свои произведения о Микки Маусе — Мышонке Микки, сразу же получившие признание не только детей, но и их родителей.

Создание этих произведений, а также тот факт, что фирма не владела кинотеатрами, а лишь заключала соглашения с киносетью о демонстрации фильмов, ослабили давление на нее мирового экономического кризиса 1929–1933 годов, позволили ей не только выжить, но и укрепить положение.

Гарри Кон являлся президентом компании на протяжении трех с половиной десятилетий. В определенной мере успешное развитие фирмы тормозилось тем, что он присвоил себе непререкаемую власть и привлекал к работе многочисленных родственников, не всегда достаточно компетентных. Дело доходило до того, что Кона обвиняли в nepотизме, то есть покровительстве родственникам, во вред делу и даже по корыстным соображениям (последнее вряд ли имело место). Гарри Кона в прессе называли «королем». Появлялись карикатуры: художник Роберт Бенчл изобразил «Коламбию» как рождественскую елку, на ветках которой висели игрушки, и все они были названы «Кон».

В то же время сам факт того, что Гарри Кон мог теперь позволить такое покровительство родственникам, свидетельствовал, что дела компании шли все лучше, а критические упоминания в газетах в определенной степени способствовали популяризации «Коламбии».

На протяжении 1930-х годов студия вышла в первые ряды голливудских компаний. Сосредоточившись на производстве популярных фильмов — вестернов, детективов, легких комедий, «Коламбия» создавала

и серьезные произведения, становившиеся ценным вкладом в мировую кинематографию. Немалая заслуга в этом принадлежала Фрэнку Капре, который оставался основным режиссером.

Но все же подлинную славу «Коламбии» принесла так называемая бурлескная комедия, главным основателем которой был именно Фрэнк Капра. Сам он, а вслед за ним Гарри Кон, называл новый жанр эксцентрической комедией (*screwball comedy*). В новом жанре действие развивалось стремительно, обычно в совершенно неожиданном направлении, возникали всевозможные путаницы, персонажи превращались друг в друга, мужчины оказывались женщинами и наоборот. Своего рода классикой стал фильм Фрэнка Капры «С собой не унесешь», вышедший на экраны в 1938 году и получивший две премии «Оскар» — за лучший фильм и за лучшую режиссуру — и массу других номинаций. Между прочим, роль одного из главных героев — сумасшедшего русского по имени Потап Коленков — играл эмигрант из России Миша Ауэр, о котором будет рассказано ниже. Стоивший компании 1,6 миллиона долларов фильм принес ей доход 11,5 миллиона.

Еще одной успешной работой Фрэнка Капры в жанре бурлеска был фильм «Мышь и старые кружева». Но эта была работа другой фирмы — братьев Уорнер, которым «Коламбия» «дала займы» своего режиссера. Правда, как оказалось, с этого времени Капра прекратил связи с «Коламбией», так как счел, что его права ущемляются президентом Гарри Коном.

Тем не менее в годы Второй мировой войны «Коламбия пикчерз», в значительной мере переключившись на фильмы патриотической и военной тематики, сохранила свои позиции в Голливуде. Однако увлечение военной тематикой продолжалось недолго. Оказалось, что и в вооруженных силах, и в тылу зрители предпочитали в кинозалах отдыхать и развлекаться.

В определенной мере сохранение позиций «Коламбии пикчерз» было связано с тем, что в качестве основных режиссеров выдвинулись Говард Хоукс и Чарлз Видор, вскоре признанные наиболее крупными американскими мастерами кинематографии, а в ряде картин снималась Рита Хейворт, в начале 1940-х годов признанная наиболее значительной или по крайней мере стоявшей в первом ряду звездой экрана.

Актрису особенно прославил фильм 1944 года «Девушка с обложки», получивший «Оскара» как лучшая музыкальная картина. Это была первая цветная проба «Коламбии пикчерз», в которой использовалась технология «Техноколор», изобретенная американскими инженерами Гербертом Калмусом и Дэниелом Комстоком. «Техноколор» возник еще в 1917 году,

но вначале был настолько примитивным, что в кинопродукции его применять опасались. Дальнейшие совершенствования киноплёнки позволили создать качественную цветовую гамму, которая все более совершенствовалась, прежде всего «Колампией пикчерз».

Непосредственно после войны фирма «Коламбия пикчерз» продолжала процветать. Ее успеху способствовало появление в 1946 году фильма Чарльза Видора «Гильда» с Ритой Хейворт в главной роли. Это была приключенческая мелодрама с элементами детектива, игрой в казино, мошенническими проделками, немцами в качестве отрицательных персонажей и благородно ведущей себя, хотя попадающей в нелегкие ситуации главной героиней, роль которой исполняла Хейворт.

Фильм настолько прославил актрису, что во время испытаний атомной бомбы на Маршалловых островах по желанию участников эксперимента на смертоносное устройство было нанесено изображение Риты Хейворт, чем она была возмущена. Гарри Кону стоило большого труда уговорить актрису отказаться от публичного выступления с протестом, убедив ее, что таковой выглядел бы как антипатриотический жест. Вначале актриса была убеждена, что ее изображение на смертоносной бомбе — рекламный трюк, организованный самим Коном. Лишь обращение к экипажу самолета, который должен был проводить эксперимент, позволило убедить ее в том, что инициатива принадлежала именно летчикам.

В любом случае выход фильма «Гильда» на экраны и эпизод с атомной бомбой способствовали дальнейшему укреплению позиций «Коламбии пикчерз».

В развитии киностудии после Второй мировой войны возникали и серьезные трудности. Немалый вред ее репутации причинил Дэвид Бегельман, миллионер, ставший президентом компании после ухода Гарри Кона. В 1970-е годы он был обвинен в мошенничестве с чеками, которые направлялись актерам в качестве гонораров. Предполагалось, что при помощи именных чеков актеров, которые они так и не получали, Бегельман частично покрывал свои карточные долги. Бесспорно доказанными эти действия не были. К суду Бегельмана обвинители привлечь не смогли. Он, однако, вынужден был покинуть студию. Позже Бегельман покончил жизнь самоубийством.

Сама же эта история настолько подорвала репутацию «Коламбии пикчерз», что она даже оказалась на грани банкротства. В начале 1980-х годов контрольный пакет компании приобрела фирма «Кока-Кола», а в конце десятилетия контрольный пакет выкупила за 3,4 миллиарда долларов могущественная японская фирма «Сони». Эти финансовые акции



позволили «Коламбии пикчерз» сохраниться в качестве одного из ведущих голливудских объединений, каковым она является и в настоящее время.

## «Юнайтед артистс»

В течение длительного времени одной из крупных голливудских киностудий, правда, не сохранившейся до настоящего времени, была «Юнайтед артистс» («Объединившиеся художники»).

Создана эта фирма была в начале февраля 1919 года выдающимися режиссерами и актерами Чарлзом Чаплином, Мэри Пикфорд, Дугласом Фэрбенксом и Дэвидом Гриффитом. Эти художники были крайне недовольны диктатом кинопредпринимателей, их стремлением к максимальной наживе, которая, как они полагали, является главным препятствием созданию высококачественных фильмов и развитию киноиндустрии в целом. Вскоре, однако, между основателями компании, каждый из которых был профессионалом первой величины, возникли разногласия, и они вначале отошли от активной деятельности в ней, а позже вообще прекратили участие в делах фирмы, сосредоточившись на творчестве.

В 1930-е годы компания продолжала существование, выпуская фильмы, но в основном занимаясь их дистрибьюцией. Состав руководителей часто менялся. Сохранению на плаву способствовали Уолт Дисней и Орсон Уэллс, а также видные продюсеры Дэвид Селзник, Сэмюэл Голдвин, Александр Корда. Однако и они постепенно отошли от компании, в результате чего в конце 1930-х годов она почти прекратила свою деятельность.

Возрождению «Юнайтед артистс» после Второй мировой войны способствовало решение Верховного суда США о реформировании кинотрестов, ликвидации в них элементов монополий и отделении кинопроизводства от дистрибьюции и содержания кинотеатров. Фирма сосредоточилась на проектах, которые другими компаниями были сочтены рискованными с финансовой точки зрения. Главным среди них была большая серия фильмов, которая получила условное название «Бондиана».

Речь шла об экранизации серии романов британского писателя Иэна (Яна) Флеминга об агенте 007 по имени Джеймс Бонд. Правда, «Юнайтед артистс» работала над этими фильмами в сотрудничестве с другими компаниями, но общепризнано, что именно эта компания являлась инициатором серии и на протяжении нескольких десятилетий играла в ее создании ведущую роль.

Первым фильмом о Бонде стал «Доктор Ноу», снятый в 1961 году

Теренсом Янгом. Хотя работа была подвергнута критике, с художественно-творческой точки зрения подчас весьма суровой, она была буквально восторженно встречена массовой аудиторией. Роль секретного агента Джеймса Бонда играл британский актер Шон Коннери, который, согласно сценарию, изобретал всяческие уловки и тайные ходы, чтобы добиться выполнения поставленной перед ним задачи — разоблачить тех, кто пытался сорвать реализацию американской программы запуска ракетносителей. При сравнительно скромных затратах на фильм (чуть более одного миллиона долларов) он принес доход около 60 миллионов.

В фильме была заложена последовательность вступительных кадров, использованная затем во всей «Бондиане», — Бонд стреляет (и, разумеется, попадает) в дуло пистолета, после чего идут стилизованные титры актеров и единая музыкальная тема.

В 1962 году была создана специальная связанная с «Юнайтед артистс» холдинговая компания, руководимая продюсерами Альбертом Брокколи и Гарри Зальцманом, которая получила права на создание новых фильмов о Джеймсе Бонде. Являясь совместной британско-американской, компания была зарегистрирована в Великобритании, в связи с чем фильмы о Бонде обычно представлялись как британские. Всего серия включила 26 фильмов, последний из которых «007. Спектр» вышел в 2015 году. Общий доход от «Бондианы» составил (в пересчете на современный курс) около 14 миллиардов долларов.

В условиях холодной войны особой популярностью в США и других странах Запада пользовался фильм «Из России с любовью», снятый названной холдинговой компанией в 1963 году.

Любопытно, что наряду со зрителями невысокого социального статуса романами Флеминга, а затем фильмами, снятыми по их сюжетам, увлекались и лица, принадлежавшие к элите, в том числе руководящие деятели разведки. Директор Центрального разведывательного управления США Аллен Даллес рассказывал, с каким удовольствием он прочитал роман «Из России с любовью», заимствованный ему супругой президента Джона Кеннеди Жаклин. Сам же Кеннеди не только с удовольствием прочитал роман, но и выразил восхищение фильмом, который оказался последней кинокартиной, просмотренной им незадолго до его смерти в ноябре 1963 года.

В фильме можно было обнаружить кучу нелепостей (начиная с фамилии болгарина Крыленко — одного из главных героев!), но ходы, придуманные Флемингом со сценаристами, а затем воплощенные Шоном Коннери, были настолько запутанными и головокружительными, что

зрители невольно увлекались, хотя позже многие из них вспоминали о фильме с усмешкой. Но первоначально фильм прославили не только трюки Бонда, но и его романтические отношения с русской девушкой Татьяной Романовой (ее играла итальянская актриса Даниэла Бианки, которой этот фильм принес широкую известность), мастерская работа режиссера, операторов и всей команды.

Разумеется, фильм завершался счастливым финалом, в котором после расправы группы Джеймса Бонда с руководительницей советской разведывательной (или контрразведывательной? — это по сюжету не совсем понятно) службы по имени Роза Клебб счастливые влюбленные плывут на лодке по одному из венецианских каналов.

По существу, примитивные фильмы о Бонде при великолепной игре хладнокровного и невозмутимого Шона Коннери были своего рода духовным наркотиком для зрителей, сказкой для взрослых, не желавших еще и в кино утруждать себя тяжкими мыслями, которые и так переполняли их сознание.

Трюки Джеймса Бонда высмеял (в то же время сделал их известными для советской публики, имея в виду, что в СССР фильмы о Бонде были, разумеется, под запретом) Владимир Высоцкий в песне «Агент 007», в которой, в частности, говорилось:

То ходит в чьей-то шкуре,  
То в пепельнице спит,  
А то на абажуре  
Кого-то соблазнит.

На съемки «Из России с любовью» было затрачено около двух миллионов долларов, а доход от картины составил примерно 79 миллионов.

Фильмы о Джеймсе Бонде получили несколько премий «Оскар», обеспечив «Юнайтед артистс» не только стабильное существование, но и высокую, хотя и противоречивую репутацию в киносообществе.

Хотя в 1960-е годы компания создала еще несколько более или менее успешных фильмов (в их числе мюзикл «Вестсайдская история»), ряд провалов в следующие годы привел к тому, что в 1980-м компания Эм-джи-эм взяла «Юнайтед артистс» под свой контроль, а затем полностью ее поглотила. Предпринятые в середине первого десятилетия нынешнего века попытки видного актера Тома Круза и продюсера Полы Вагнер возродить фирму успехом не увенчались.

Компания «Юнайтед артистс» вошла в историю американского и мирового кино прежде всего фильмами о Джеймсе Бонде.

## Компания Уолта Диснея

С Голливудом была связана и кинопродукция Уолта Диснея, крупнейшего кинорежиссера, художника-мультипликатора, продюсера и предпринимателя.

Родившийся в 1901 году в Чикаго в бедной семье, Уолтер (детское имя которого Уолт закрепилось за ним на всю жизнь) вскоре переехал с родителями в штат Миссури. В подростковом возрасте он зарабатывал, продавая и разнося по домам газеты. В конце Первой мировой войны, еще не достигнув призывного возраста, он записался на службу в Красный Крест и отправился во Францию, где стал водителем санитарной машины.

Творческие способности художника у Уолта пробудились в детстве. Возвратившись по окончании войны в США, он устроился в кинорекламную фирму, где вначале в качестве наемного работника, а затем творческого сотрудника стал создавать краткие рекламные ролики. Именно тогда он провел первые свои эксперименты в области рисованной анимации.

В 1922 году вместе с Абом Айверксом, работавшим иллюстратором в одной из газет Канзас-Сити, Уолт Дисней организовал в этом городе небольшую студию анимационных фильмов. Однако ранние фильмы Диснея и Айверкса, неизвестных авторов, не имевших какой-либо рекламной поддержки, популярностью не пользовались. Парадоксом было то, что именно тогда были созданы образы, позже принесшие Диснею славу и богатство, — прежде всего мышонка, который получил имя Микки Мауса.

Потерпев неудачу, Уолт вместе с Абом отправился на западное побережье, где предложил свои услуги в качестве мультипликатора крупным кинокомпаниям. После первых неудач приятелям удалось договориться о сотрудничестве с небольшой кинокомпанией «Юниверсал пикчерз», для которой был создан первый мультипликационный фильм «Неприятности в троллейбусе» (1927), героем которого стал Удачливый кролик Освальд. Правда, фирма «Юниверсал» за небольшую плату купила у создателей права на образ Кролика Освальда (они были выкуплены только в 2006 году Компанией Уолта Диснея). Однако задолго до этого Дисней в своеобразной форме «отомстил» «Юниверсал», создав Микки Мауса как младшего брата Освальда, а Ортензию как его возлюбленную.

Еще в 1923 году Уолт вместе со своим братом Роем и Абом Айверксом

создал базировавшуюся в районе Голливуда небольшую киностудию — Компания Уолта Диснея. Вскоре, правда, с Айверксом, считавшим, что его творческий вклад недооценивается, произошел разрыв, а Рой отошел на задний план. Так что Уолт, у которого наряду с высоким творческим талантом развилось и стремление к единоличному решению финансовых, организационных и прочих проблем, стал, по существу, единственным руководителем студии.

Первый успех компании был связан с выходом в марте 1924 года мультипликационного трюкового фильма «День Алисы на море», сюжет которого был навеян знаменитым произведением британца Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Заслуживший одобрение массовой зрительской аудитории, фильм об Алисе получил продолжение, когда в 1926 году появилась работа «Алиса в стране мультипликации», а затем ряд новых фильмов, героиней которых продолжала оставаться Алиса. Всего Дисней снял в следующие годы 56 фильмов, в которых фигурировала эта героиня.

Однако еще больший успех ожидал Уолта Диснея, когда на экране стал появляться герой в образе мышонка. Впервые этого героя нарисовал Аб Айверкс, однако в титрах фильмов его фамилия не указывалась, что, собственно, и привело первоначально к охлаждению отношений, а затем к разрыву. Впервые мышонок Микки (Микки Маус) появился в 1928 году в фильме «Безумный аэроплан», а вслед за этим в том же году в первом рисованном звуковом фильме «Пароходик Вилли». Приключения смешного мышонка, изображавшего капитана парохода, сразу же привлекли внимание массовой аудитории, не только детей. Особое впечатление производила «игра» мышонка на разных животных, которые использовались им как музыкальные инструменты, а коза выступала в роли граммофона: Микки крутил ее хвост как рукоятку для вращения пластинок. Фильм получил шумный успех и положил начало серии мультфильмов с мышонком в качестве главного героя.

Со следующего года Уолт Дисней стал работать над большой серией фильмов о Микки Маусе (всего к концу 1930-х годов было снято более семидесяти серий), причем к главному герою прибавлялись новые смешные персонажи — пес Плуто, селезень Дональд Дак и другие. Эти работы принесли Диснею широкую известность и поставили его в первый ряд американских кинематографистов. Позже на Аллее Звезд в Голливуде появились звезды не только в честь Уолта Диснея, но и в честь Микки Мауса.

В 1930-е годы Дисней заинтересовался сказками братьев Гримм,

которые читал еще в детстве, и создал первый полнометражный мультипликационный фильм (картины о мышонке были короткометражными) «Белоснежка и семь гномов», появившийся в 1937 году. Этот фильм принес создателю подлинную славу, миллионные доходы и горячее одобрение в искусствоведческой прессе.

Вслед за этим появились новые полнометражные сказочные мультипликационные фильмы, среди которых выделялся «Пиноккио» (1940) по мотивам повести итальянского писателя Карло Коллоди. Повесть, а затем фильм Уолта Диснея рассказывали о деревянной кукле, которая при помощи Голубой Феи превращается в живого мальчика. Приключения этого мальчика, его борьба с различными проявлениями зла и обмана являются сюжетом, развитым в фильме. «Пиноккио» получил две премии «Оскар», которые положили начало многочисленным другим премиям и наградам, которых удостоились фильмы Диснея.

Не все, правда, произведения Уолта Диснея получали однозначно позитивную оценку. Его эксперименты с музыкой, цветом и сценическим действием в мультфильме «Фантазия», появившемся в 1940 году, вызвали отклики, колебавшиеся от восторженных до крайне негативных. Дело доходило до фельетонов и карикатур в связи с попытками передать музыку Баха в сопровождении абстрактных форм, а «Щелкунчик» Чайковского сопровождался танцем грибов. Лишь через много лет, когда абстрактное искусство стало широко признанным, подобные эксперименты получили признание критики и части аудитории. Однако Дисней в 1940-е годы был вынужден отказаться от подобных опытов, в частности потому, что они не приносили дохода.

Между тем в предвоенный период мастер-мультипликатор стал одновременно крупным кинопредпринимателем. Если в первые годы его студия располагалась в помещении, где раньше был гараж, то рост популярности мультфильмов и, соответственно, доходов Уолта Диснея позволил ему уже в 1926 году снять крупное помещение в более престижном районе того же Голливуда.

Миллионные доходы, которые принес Диснею Микки Маус, разошедшийся по всему миру, позволили перейти к созданию ряда полнометражных мультфильмов. Первоначально эксперты предостерегали Уолта, что рисованные фильмы, продолжающиеся по полтора часа и дольше, не удержат зрителя в зале, что дело завершится провалом, но успех «Белоснежки», а затем «Пиноккио» превзошел все ожидания.

В 1940 году Уолт Дисней перевел свою компанию в пригород Лос-Анджелеса Бербанк, где она находится по настоящее время на улице Буэна-



Виста, располагая мощными техническими средствами и всем необходимым для производства кинопродукции по современным технологиям.

В годы Второй мировой войны компания сосредоточилась на создании пропагандистских фильмов, а также роликов, при помощи которых проходило обучение военнослужащих. Был создан и ряд карикатурных фильмов, высмеивающих нацистов. В нескольких фильмах возник персонаж Дональд, при помощи которого проводилась агитация за вступление добровольно в американские вооруженные силы, содержались призывы материально помогать военным усилиям своей страны, подписываться на военные займы, экономно тратить свои деньги, беречь электроэнергию и т. п.

Уолт Дисней и его компания отнюдь не несли при этом ущерба: военные ведомства щедро оплачивали как пропагандистские, так и учебные фильмы. Некоторые из них с интересом смотрели и зрители: часто они предшествовали полнометражным художественным фильмам. Фильм «Дух 1943 года», например, убеждал американцев своевременно и в полном объеме уплачивать налоги, причем делалось это в столь непринужденной и шутливой игровой форме, что продолжавшийся шесть минут фильм воспринимался как забавное приключение и в то же время внушал зрителям важную для интересов страны мысль.

Оказалось, что фильмы, первоначально заказанные и задуманные как учебные, становились интересными для обычных гражданских зрителей. Так произошло, например, с картиной «Камуфляж», вначале предназначенной для десантников. В ней персонаж, выполненный в виде хамелеона, рассказывал о маскировке и показывал ее, демонстрировал ложные цели и установки против воздушных атак, причем все это делалось в легкой игровой форме.

Были созданы несколько фильмов, носивших одновременно пропагандистско-антинацистский и в определенной мере психологический характер. Критика выделяла среди них «Обучение смерти», в котором рассказывалась история немецкого ребенка, воспитанного в Третьем рейхе фанатичным нацистом, который стал солдатом и, защищая тысячелетнюю империю, погиб молодым.

Все мультфильмы Уолта Диснея периода войны были цветными, причем цвет использовался в эмоциональных целях — чтобы создать положительный или отрицательный образ. Позитивные герои раскрашивались яркими цветами, отрицательные были обычно серыми или серовато-зелеными и производили унылое впечатление.

Уолт Дисней участвовал в военных усилиях своей страны и другим способом. Им был создан противогаз для детей со своеобразным рисунком и шариками на голове. Сохранилось фото (1942), на котором он демонстрирует этот противогаз генералу американской армии Уильяму Портеру.

В конце войны государственные заказы на пропагандистские мультипликационные фильмы вначале сократились, а затем прекратились. В результате к концу 1945 года Компания Уолта Диснея оказалась в долгах, составивших около четырех миллионов долларов. Возвращение к мирной продукции, причем частичный переход к производству обычных игровых кинолент с участием живых актеров, позволило долги быстро погасить. В числе художественных лент были «Алиса в стране чудес» и «Питер Пэн» (этот фильм рассказывал о мальчике, который ни за что не желал становиться взрослым), которые ныне оцениваются как классические произведения.

Критика и зрители обращали внимание на то, что в военные годы Уолт Дисней не создал ни одного фильма с упоминанием одного из главных союзников Соединенных Штатов — СССР. Связано это было с глубокими антикоммунистическими чувствами руководителя фирмы. По этой причине Дисней горячо поддерживал послевоенную антикоммунистическую кампанию в США, в частности, расследования, предпринятые по инициативе сенатора Джозефа Маккарти. Имея в виду, что этот авантюристический деятель обвинял в «потворстве коммунизму» многих либералов и не только их (под его огонь попали ряд представителей администраций президента Гарри Трумэна, а затем Дуайта Эйзенхауэра), Уолт Дисней в значительной степени утратил былую популярность в глазах широкой общественности.

Компания, однако, продолжала процветать, в частности начав создание парков развлечений под общим названием «Диснейленд» и в то же время производя новые фильмы, как мультипликационные, так и с живыми актерами, а также снимая образовательные ленты, главным образом географического характера.

Уолт Дисней, всю взрослую жизнь куривший, умер в декабре 1966 года от рака легких. После его смерти компания приняла решение никогда не демонстрировать курение в своих фильмах, которое соблюдается по настоящее время. Дисней посмертно был удостоен одной из высших наград США — Золотой медали Конгресса.

Слухи о том, что тело Уолта Диснея было подвергнуто криогенной процедуре в ожидании того времени, когда его можно будет оживить, не

соответствуют действительности — они многократно опровергались членами семьи и руководством компании. Дисней похоронен в мемориальном парке-кладбище Форест-Лон в окрестностях Лос-Анджелеса. После смерти было подсчитано, что фильмы Диснея получили 26 премий «Оскар», значительно превзойдя по этому показателю все другие кинокомпании.

Уже после смерти Уолта Диснея в прессе стали появляться сведения о его антисемитских настроениях и даже высказываниях. Как правило, речь шла о заявлениях лиц, которые в той или иной степени были обижены фирмой или лично ее руководителем. В то же время в качестве доказательства приводилась его встреча в 1938 году с германским кинорежиссером Лени Рифеншталь, которую он лично сопровождал во время ее пребывания в Голливуде. Если антисемитские настроения у Диснея и были, то они перекрылись его активным содействием американским усилиям в войне против гитлеровской Германии.

Компания Уолта Диснея продолжала существовать как один из крупнейших в мире медиаконгломератов, прежде всего в области индустрии развлечений. Рыночная капитализация компании на конец 2019 года составляла 240 миллиардов долларов. Центральный офис компании остается в Бербанке, входящем в Лос-Анджелес, но считающемся самостоятельным городом (здесь находятся штаб-квартиры и других кинофирм), а ее отделения работают во Франции, Японии и с 2006 года — в России.

Помимо киностудии в Лос-Анджелесе, Компания Уолта Диснея владеет одиннадцатью парками развлечений (все они носят название «Диснейленд») и двумя аквапарками, несколькими сетями радиовещания (главная из них — Эй-би-си).

Что же касается кинопродукции, то после смерти Уолта Диснея она была разного качества, как, впрочем, и продукция других крупнейших кинофирм. Значительные успехи были достигнуты в конце 1980-х — начале 1990-х годов, когда в числе прочих были созданы высокоуспешные в коммерческом отношении фильмы «Красавица и чудовище» и «Аладдин», а вслед за этим во второй половине нулевых годов фильмы «Пираты Карибского моря: Проклятие черной жемчужины» и «В поисках Немо» (последний мультфильм повествовал о жизни рыб и являлся в значительной мере ироническим — в нем фигурировали, например, акулы-вегетарианцы). Анимационный фильм «Холодное сердце» 2014 года, в свою очередь, стал самым кассовым мультфильмом в истории мирового кино, собрав свыше одного миллиарда долларов.

Таковы основные кинокомпании, в той или иной степени связанные с Голливудом и воплощающие главные этапы и достижения американской кинематографии. Мы, однако, не назвали два крупных объединения — «Братья Уорнер» и Эм-джи-эм. О них следует рассказать отдельно и по возможности подробно, так как они непосредственно связаны с деятельностью выходцев из России.

Однако до этого необходимо возвратиться к Голливуду, представив читателям его основные достопримечательности.

## Голливуд в наше время

Современный Голливуд, находясь в черте Лос-Анджелеса, с 2006 года считается самостоятельным городом. Голливуд не имеет своего муниципалитета, а символом его сохранения как города является существование Торговой палаты, председатель которой на торжественных мероприятиях выступает в качестве «почетного мэра» города.

Такого рода административные парадоксы существуют и во многих других городах США. Так, Нью-Йорк является самостоятельным городом и в то же время состоит из пяти «боро», которые, в свою очередь, считаются самостоятельными городами с особыми почтовыми адресами.

На территории Голливуда и по соседству с ним, в частности в Беверли-Хиллз, Бербанке и Глендейле, которые также входят в Лос-Анджелес, продолжают находиться предприятия основных американских кинофирм, живут актеры, в том числе знаменитости кино, и многие другие работники этой отрасли.

Рядом с Голливудом в Беверли-Хиллз (один условный город переходит в другой совершенно незаметно — нередко одна сторона улицы входит в один, а другая — в иной город) находится Американская академия кинематографических искусств и наук — общественная организация, объединяющая более восьми тысяч профессионалов. Академия располагает двумя авторитетными учебными заведениями — Центром обучения киноискусству им. Мэри Пикфорд в Голливуде и Центром обучения киноискусству им. Дугласа Фэрбенкса в Беверли-Хиллз.

Ежегодно Киноакадемия проводит конкурсы студентов учебных заведений кинематографии и конкурсы киносценаристов, присуждая соответствующие премии.

Но главной наградой Киноакадемии является всемирно известная премия «Оскар», введенная в 1929 году и с тех пор присуждаемая ежегодно, считающаяся самой значительной и престижной наградой в области киноискусства во всем мире.

Существует несколько объяснений названия премии, воплощенной в статуэтке. Наиболее распространенной версией является следующая. Фигура человека, изображенного скульптором Джорджем Стэнли по эскизу художника Седрика Гиббонса, напомнила кузена жены Гиббонса, носившего прозвище «дядя Оскар». Не мудрствуя лукаво, учредители премии так и назвали статуэтку, а вслед за этим название перешло и на

саму премию. Название «Оскар» было впервые официально использовано на церемонии 1939 года.

Процедура присуждения награды неоднократно менялась, вызывала споры, обвинения в коррупции. В настоящее время существует сложная система выдвижения номинантов, голосования в отдельных звеньях Киноакадемии, а затем и общего голосования.

Ныне существуют 24 номинации «Оскара»: за лучший фильм года, лучшую режиссуру, лучшие мужскую и женскую роли, лучшую мужскую и женскую роли второго плана, лучшую музыку, лучшую песню, лучшую операторскую работу, лучший звук, лучший монтаж, лучшие документальный полнометражный и короткометражный фильмы и т. д.

Кроме того, имеется несколько специальных номинаций, которые рассматриваются Киноакадемией и премии по которым присуждаются отдельно, вне основной процедуры и церемонии. Наиболее важным среди них считается «Почетный „Оскар“», вручаемый за выдающийся общий вклад в развитие киноискусства и заслуги перед академией.

На американской кинематографии, в том числе на Голливуде, отразились опасные тенденции общеполитического развития Соединенных Штатов, возникшие в последние годы в связи с ростом паразитического класса, живущего за счет общества. Покровителем этого относительно нового класса, сформировавшегося в конце XX — начале XXI века, стала Демократическая партия, постепенно утрачивающая черты политической организации и превращающаяся в опору деструктивных сил. Под давлением агрессивного паразитического класса и его политических покровителей Киноакадемия в сентябре 2020 года ввела новые стандарты присуждения «Оскара». Осторожно названные «стандартами по разнообразию», они вводят квоты из так называемых «недопредставленных групп»: афроамериканцев, гомосексуалистов и других особых сексуальных групп, и даже женщин.

Иначе говоря, сценаристы, режиссеры и продюсеры должны теперь не столько заботиться о качестве кинопроизводства, для того чтобы их фильмы могли получить заветную премию, а о наличии представителей названных групп в руководстве компаний, среди актеров и других работников и т. п. Правда, пока эти требования распространяются только на категорию «лучший фильм года», но опасная тенденция ясна. Неудивительно, что и в США, и за их рубежами она была подвергнута острой, порой издевательской, но вполне справедливой критике за вторжение определенного, причем весьма вредного политического курса в область искусства. Во всяком случае, к искусству эти «критерии» никакого

отношения не имеют, свидетельствуя в то же время о глубоком кризисе в американском обществе и о фактическом разрушении двухпартийной системы в стране.

С опасными новыми «стандартами» связано и наступление на серьезную, в частности симфоническую, музыку. Связанная с Демократической партией газета «Нью-Йорк таймс» выступила против так называемых слепых прослушиваний новых музыкантов. Такие прослушивания состоят в том, что конкурсные комиссии не видят принимаемого на работу в оркестр музыканта, так как на них могли бы оказать влияние его внешний облик, манеры и т. п. Слепые прослушивания оценивают лишь качество исполнения. Протест против такого оправданного подхода вызван тем, что в симфонических коллективах, по данным газеты, всего два процента афроамериканцев. Иначе говоря, от руководителей симфонических оркестров и других музыкальных коллективов требуют ликвидации «расового дисбаланса», естественно, за счет профессиональных качеств людей, принимаемых на соответствующую работу. Разумеется, такой подход неизбежно окажет резко отрицательное влияние на кинематографию США, не существующую без музыки.

Имея в виду реальное разнообразие в американском кино, надуманность и фактическую порочность самого понятия «стандартов по разнообразию», газета «Нью-Йорк таймс», поддерживающая Демократическую партию, пришла после введения новых правил к выводу, что они мало что изменят в производстве фильмов, хотя и «играют роль в качестве мотивации». Таковой вывод представляется не просто весьма сомнительным по существу, а вредным и для киноискусства, и для общественной жизни страны в целом.

Не менее порочным следует считать создание в главном оперном театре США «Метрополитен-опера» в январе 2021 года должности директора по этническому разнообразию.

Награждение «Оскаром» часто подвергается критике по существу. С началом процесса голосования (оно завершается в конце февраля — начале марта каждого года) киноакадемики подвергаются массированному давлению компаний, прежде всего в виде рекламной восторженной оценки фильмов, претендующих на награждение, а также в разнообразных других формах, в том числе и путем переговоров с отдельными членами Киноакадемии, использованием личных связей. Впрочем, факты прямого подкупа обнаружены до настоящего времени не были, хотя в скрытом виде они, по всей видимости, существуют.

Помимо этого, зафиксированы определенные предпочтения

академиков, в связи с чем даже возникло понятие *Oscarbait* (приманка для «Оскара») — создание кинолент в расчете на получение «Оскара» (или других премий). В конце прошлого века предпочтение при награждении отдавалось историческим и биографическим фильмам реалистического или квазиреалистического характера. С началом нового столетия все большее предпочтение отдается (эта тенденция сохраняется по настоящее время) фильмам социального содержания (или по крайней мере имеющим социальный компонент), в которых герой или герои относятся к дискриминируемому меньшинству или страдают какими-то недугами или особенностями, вызывающими сочувствие. В то же время интерес Киноакадемии к фантастике и боевикам, наблюдавшийся в определенной степени ранее, постепенно уходит в прошлое. Фильмы такого рода обычно наград не получают. Однако сохраняется внимание к драматическим и биографическим произведениям.

Пресса, в частности журнал «Голливуд репортер»<sup>[24]</sup>, неоднократно отмечала случайность голосования, когда академики высказывались в пользу того или иного фильма, который они вообще не смотрели, под влиянием обстоятельств, не имеющих отношения к кино.

При всех слабостях деятельности Киноакадемии и ее премий «Оскар» и в наши дни остается все еще признанным во всем мире высшим отличием для кинематографистов, способствуя резкому росту популярности фильмов и их коммерческому успеху. Подсчеты показывают, что победа в категории «лучший фильм года» приносила картине в среднем 14 миллионов долларов дополнительной выручки. Рекорд по количеству номинаций (59) и по полученным «Оскарам» (как уже упоминалось, 26) принадлежит Уолту Диснею.

На «Оскара» неоднократно выдвигались советские фильмы и работы, созданные в странах постсоветского пространства. Ни один из них не получил более одной премии. Советские фильмы получили три «Оскара» в категории «лучший фильм на иностранном языке» («Война и мир», «Дерсу Узала» и «Москва слезам не верит»). В постсоветский период на «Оскара» выдвигался ряд российских фильмов. Премию получила только картина Никиты Михалкова «Утомленные солнцем». Выдвижение этого неоднозначного кинодеятеля на «Оскара» сопровождалось скандалами в среде российской кинообщественности, в частности при обсуждении вопроса о представлении на награду фильма «Цитадель» (продолжения картины «Утомленные солнцем»), которая в самой России провалилась в прокате, собрав 1,5 миллиона долларов при бюджете в 45 миллионов.

Некоторые российские фильмы оказывались в шорт-листах



номинации, но премию так и не получили.

«Оскары» вручаются в театре «Долби» (ранее назывался «Кодак»), находящемся в центре Голливуда, вмещающем около трех с половиной тысяч зрителей и имеющем одну из самых больших сцен в стране.

Общеизвестным памятным местом и центром туризма в Голливуде является Аллея Звезд, протянувшаяся в основном по Голливудскому бульвару — бывшей Проспект-авеню (отчасти и по соседним улицам). Аллея Звезд представляет собой тротуары по обеим сторонам улицы, в которые вмонтированы более двух с половиной тысяч пятиконечных медно-латунных звезд в честь актеров, режиссеров, музыкантов, художников, продюсеров, а также персонажей фильмов, внесших вклад в развитие американской киноиндустрии и смежных отраслей. Над каждой звездой указано имя деятеля, которому она посвящена, а под ней обозначен вид деятельности, в который он внес тот вклад, за который удостоен почета. Обозначение носит символический характер — кинокамера, телевизор, фонограф, радиомикрофон, маска комедии или трагедии.

По решению Общественного совета Аллеи Звезд и Торговой палаты Лос-Анджелеса, являющихся организациями, отбирающими имена деятелей, в честь которых устанавливаются звезды, на ней воздвигаются почетные знаки также в честь других памятных событий в истории Соединенных Штатов, непосредственно не связанных с кино. Одна звезда посвящена освоению космоса — экспедиции «Аполлон-11» на Луну (на знаке указаны имена трех астронавтов, впервые оказавшихся на Луне в июле 1969 года). Несколько звезд носят имена «друзей Аллеи Звезд» — тех предпринимателей и других лиц, которые пожертвовали наибольшие средства в ее функционирование. Среди них, между прочим, торговая марка водки «Абсолют» (фактически шведская компания, владеющая этим сортом крепкого напитка), пожертвовавшая один миллион долларов, и французская косметическая фирма «Л'Ореаль», скрывшая размер своего вклада.

Две звезды посвящены деятелям, имевшим отношение к киноискусству и шоу-бизнесу, которые стали президентами США, — Рональду Рейгану и Дональду Трампу. При этом очевидно, что именно восхождение на высший пост исполнительной власти привело к появлению их имен на почетной аллее.

При решении вопроса о создании звезд на Аллее Звезд дело иногда не обходилось без противоречий и скандалов. Видимо, наибольший из них был связан с именем Чарльза Чаплина. Он был включен в первую группу знаменитостей, в честь которых создавались звезды. Однако отборочный

комитет исключил его имя из списка, используя надуманный предлог — обвинения в половой распущенности и покровительстве проституции. Фактически же Чаплин был исключен из списка в связи с левыми взглядами и преследованием его со стороны Федерального бюро расследований (в 1952 году он отправился в Лондон на премьеру своего фильма «Огни рампы» и по требованию руководившего ФБР Джона Эдгара Гувера не был допущен назад в страну; он был вынужден поселиться в Швейцарии). Только в 1972 году, после длительных споров и конфликтов, охвативших чуть ли не все Соединенные Штаты, на Аллее Звезд наконец появилась звезда Чарли Чаплина.

Аллея Звезд привлекает ежегодно более десяти миллионов посетителей, что, естественно, сопровождается высоким уровнем доходов окружающей инфраструктуры, предприятия которой охотно жертвуют определенные суммы Тресту истории Голливуда, непосредственно управляющему аллеей.

В 2003 году был открыт Музей Голливуда, хранящий ценнейшие памятники и коллекции, связанные с историей американского кинематографа и сопутствующих отраслей. В четырехэтажной экспозиции можно увидеть даже такие экспонаты, как косметика Мэрилин Монро, реквизит фильма «Парк Юрского периода», личные вещи крупнейших режиссеров и актеров. Верхний этаж посвящен фильмам ужасов. Учитывая то, что музей находится в здании, которое когда-то принадлежало владельцу одной из голливудских компаний Макс Фактору (Максимилиану Факторовичу) — эмигранту из Российской империи (о нем будет рассказано ниже), специальный зал посвящен этому кинодеятелю и его студии, носившей имя собственника.

При огромной популярности среди туристов, посещающих город, коллекции Музея Голливуда широко используются в исследованиях, посвященных истории кино, биографиям его деятелей, а также тематике, связанной с их профессиями (например, зал Макса Фактора, имея в виду его деятельность и в России, и в США как гримера и костюмера, хранит важные экспонаты из этих областей).

В британской киноэнциклопедии, изданной в 1972 году, говорится: «Голливуд всегда старался сохранять равновесие между грубым бизнесом и глупой экстравагантностью, с одной стороны, и яркой артистичностью и техническим мастерством — с другой. Здесь всегда было много интеллектуалов, но хозяева бизнеса держали их в клетке, откуда их выпускали только тогда, когда они соглашались променять свой талант на то, что требовалось продюсерам. Естественно, что Голливуд стал местом,

где беды актеров и неудовлетворенное честолюбие можно было сравнить с инфляцией гонораров и зарплат; успех и богатство он принес только тем, кому удалось всплыть на поверхность».

## **Глава вторая**

# **Кинопредприниматели и дельцы из России. Братья Уорнер**

Как мы надеемся, читатель получил общее представление о Голливуде и основной части компаний киноиндустрии Соединенных Штатов. Настало время перейти к тому, какой вклад внесли в голливудскую и в целом американскую кинематографию выходцы из российского пространства и их потомки. При этом прежде всего необходимо рассказать о тех крупнейших фирмах, о которых мы ранее почти не упоминали как раз в связи с тем, что в их основание и развитие внесли главный или по крайней мере значительный вклад именно эти деятели.

Начнем с той кинокомпании, основателями, собственниками и руководителями которой были братья Уорнер и которая носит их имя.

## Возникновение фирмы братьев Уорнер

Создателями компании, которая в течение многих лет называлась «Фильмы братьев Уорнер» («Warner Brothers Pictures»), а ныне фигурирует под немного измененным наименованием «Развлечения братьев Уорнер» («Warner Brothers Entertainment») в качестве подразделения еще более широкого объединения «Уорнер медиа»<sup>[25]</sup> (наряду с кино — телевидение, издательское дело, интернет и телекоммуникации), являлись четверо братьев — евреев по фамилии Вонсколасер, эмигрировавших из Российской империи.

Братьев звали Гирш, Аарон, Шмуль и Ицхак (в Америке они сравнительно быстро ассимилировались, приняв не только новую фамилию, но и видоизменив свои имена на английский манер, став Гарри, Альбертом, Сэмом и Джеком). Все четверо родились на территории российской части Польши в местечке Красносельц (или Красноселка).

Отец семейства Вениамин Вонсколасер, занимавшийся сапожным ремеслом, эмигрировал за океан в 1888 году, уже имея троих сыновей (четвертый родился в Америке). Правда, вначале он отправился в Соединенные Штаты один, но уже в следующем году к нему присоединилась жена с детьми. Вначале семья жила в Балтиморе, самом крупном городе штата Мэриленд. Здесь Вениамин и изменил свою непривычную для американского уха фамилию на Уорнер.

Вначале он попытался заняться прежним ремеслом. Но семья росла (после троих сыновей на свет появились дочь Фанни и сын Ицхак, ставший Джеком), и Бенджамин, как его стали называть, начал искать пути заработать хотя бы немного больше. Он перебрался с семьей в Канаду, где торговал с местными охотниками скобяными товарами, зачастую получая в качестве оплаты звериные шкурки вместо денег. Оказалось, что такой натуральный бизнес был выгоден — шкурки и меха хорошо продавались, вначале на рынках крупных канадских городов. Именно в этой стране в городке под звучным названием Лондон в семье родился младший сын.

Долго в соседней стране Бенджамин не удержался, рыночная ситуация ухудшилась, шкурки продавать стало нелегко, но он все же смог скопить некоторую сумму, которая позволила по возвращении в США в 1896 году открыть собственный мелкий бизнес.

Обосновавшись в городке Янгстаун, штат Огайо, Бенджамин Уорнер вначале создал собственную обувную мастерскую, а затем смог открыть

рядом бакалейную и мясную лавки.

Дети Бенджамина приучались к предпринимательству с подросткового возраста. Старший сын Гарри, родившийся в 1881 году, и его брат Альберт, появившийся на свет через два года, а за ними Сэм (он родился в 1887 году) и Джек (1892 года рождения) вначале занимались обычными для американских подростков способами заработка: продавали газеты, разносили почту, выполняли разовые поручения соседей и т. п. Однако со временем старших братьев, а затем и младших все больше интересовало кино. Сперва они выкраивали необходимые деньги из грошовых заработков, чтобы посмотреть фильм в приезжавшем в Янгстаун передвижном кинотеатре, а затем стали выполнять поручения владельцев установок, часто получая за это в качестве оплаты право посмотреть небольшой фильм.

Однако необходимо было думать о более стабильном заработке. Повзрослевший Гарри открыл в Янгстауне магазин по продаже велосипедов, но дело шло неудовлетворительно и вместе с братом Альбертом Гарри стал торговать мясом, разъезжая вначале по штату Огайо, а затем и по Пенсильвании.

В то же время тяга к кино сохранилась, и братья взяли напрокат картину «Великое ограбление поезда» — двенадцатиминутный фильм, снятый Эдвином Портером, бывшим оператором фирмы Томаса Эдисона, а также небольшую переносную киноустановку. Разъезжая по городам Огайо и Пенсильвании со своими мясными продуктами, Гарри и Альберт, к которым затем присоединился Сэм, показывали этот фильм на рынках, а иногда и на центральных городских площадях.

Совершенно неожиданно для них самих фильм стал пользоваться большим успехом. Этому способствовало, по всей видимости, и то, что это была одна из первых остросюжетных лент, и то, что в фильме появлялись цветные кадры (эти кадры были раскрашены вручную), и то, что «Ограбление» являлось первой кинокартиной, в которой использовалась техника перекрестной съемки — зрителям показывали две сцены, происходившие одновременно, но в разных местах. Сборы за демонстрацию оказывались в несколько раз выше, чем суммы, которые Уорнеры уплатили за аренду фильма и аппаратуры.

Начав демонстрацию «Ограбления» в 1903 году, братья постепенно расширяли свой новый бизнес. В 1905 году Гарри продал свой велосипедный магазин. На вырученные средства, а также деньги, полученные от разъездного кино, в городе Нью-Касл, штат Пенсильвания, было куплено небольшое здание, в котором открыт первый кинотеатр

Уорнеров, получивший название «Каскад». Дело вновь оказалось успешным, и через год в том же Нью-Касле был открыт второй кинотеатр.

Так был начат все более расширявшийся кинобизнес. Наряду с приобретением новых помещений, которые использовались для открытия кинотеатров в городах Пенсильвании, а затем и других штатов, Уорнеры основали компанию «Эмьюзмент сэйплай»<sup>[26]</sup> («Снабжение развлечениями»), занимавшуюся обменом фильмов с другими бизнесами и приобретением картин у фирм-производителей.

Дело развивалось быстро. В одном из крупных городов Пенсильвании, Питсбурге, был создан офис компании, которым непосредственно руководил Гарри, а Альберт ему помогал. Сэм же отправился в Нью-Йорк, где заключал сделки по обмену и покупке кинопродукции. В 1909 году в городе Норфолке, штат Вирджиния, была создана вторая компания по обмену и покупке фильмов, работавшая в южной части восточного побережья. В Норфолк для руководства отправился Сэм, а в качестве его помощника стал выступать младший брат Джек, также включившийся в кинобизнес.

Этот бизнес все более расширялся. В 1910 году братья продали свою компанию дистрибьюторскому тресту «Дженерал филм»<sup>[27]</sup>, получив, как говорилось в контракте, «10 тысяч долларов наличными, 12 тысяч долларов в виде привилегированных акций и выплаты в течение четырехлетнего периода на общую сумму 52 тысячи долларов». По тому времени это были весьма крупные средства. На них была основана независимая кинокомпания, в качестве режиссера привлечен один из пионеров кино Карл Леммле, снимавший уже таких первых звезд немого кино, как Мэри Пикфорд и Флоренс Лоуренс. Был создан первый собственный фильм «Ад Данте». Особым успехом «Ад» не пользовался, но ожидаемую небольшую прибыль принес.

Правда, сотрудничество с Карлом Леммле продолжалось недолго. С обеих сторон выдвигались требования и претензии. В 1912 году, после двух лет сотрудничества, произошел разрыв. Новая компания «Уорнер фичерз»<sup>[28]</sup> («Черты Уорнеров») была уже вполне солидным коммерческим предприятием. Она приобрела офисное помещение в Нью-Йорке, которым руководил Гарри, и, главное, начала прощупывание возможностей на западном побережье, куда отправились Сэм и Джек, ставшие руководителями отделений компании в Лос-Анджелесе и Сан-Франциско.

В основном компания занималась обменом и закупкой фильмов. В то же время была предпринята новая производственная попытка. На этот раз

речь шла об опасном эксперименте — стремлении экранизировать мемуарное произведение.

В конце 1917 года вышли мемуары Джеймса Джерарда, являвшегося с 1913-го по февраль 1917 года послом Соединенных Штатов в Германии. Книга называлась «Мои четыре года в Германии». В ней рассказывалось, как во время Первой мировой войны американское посольство стремилось защитить в Германии интересы стран Антанты и их граждан, как посол с этой целью встречался с кайзером Вильгельмом II и его министрами. Джерард посещал лагеря для военнопленных, в которых содержались британские, французские и русские солдаты и офицеры, и предпринимал усилия для улучшения их положения, стремясь, как это обычно бывает в воспоминаниях, приукрасить результаты своих инициатив.

Воспоминания были встречены с интересом читающей публикой. Но как будет встречена их экранизация, которая могла оправдать себя в финансовом отношении только в том случае, если фильм будет смотреть массовая аудитория, — на этот вопрос ответить не мог никто.

Единодушное решение братьев Уорнер взяться за создание фильма под тем же названием, что и книга, было рискованным. Но риск оправдал себя в полной мере.

В качестве режиссера был привлечен уже опытный Уильям Най, снявший ряд фильмов. Главные роли исполняли известные актеры Херберт Браун, Луи Дин, Эрл Шенк и другие. Продолжавшийся почти два часа фильм был подготовлен быстро. Его премьера состоялась в Нью-Йорке 10 марта 1918 года, когда еще шла война.

Вопреки ожиданиям некоторых критиков, фильм был с явным интересом встречен аудиторией различного социального и образовательного уровня. Зрителям было любопытно познакомиться с главными персонажами той страны, с которой США находились в войне, — кайзером Вильгельмом, главнокомандующим рейхсвером генералом-фельдмаршалом фон Гинденбургом, канцлером Бетманом-Гольвегом, а попутно с ними и с послом Джерардом.

Правда, цензура вырезала некоторые эпизоды. Но они были связаны не с военными или политическими событиями, а с «моральными соображениями» — изображением полуобнаженной женщины в постели, сценой, в которой один солдат вынимает некое острое оружие — то ли меч, то ли кинжал — из тела убитого и т. п.

В критике при общем одобрении фильма его часто именовали пропагандистским. Видимо, для этого были основания. Но пропагандистские элементы были и в мемуарах самого Джеймса Джерарда,



да и как можно было требовать полного отказа от предвзятости в фильме, снятом в воюющей стране. В любом случае демонстрация картины принесла фирме Уорнеров солидный доход.

Полученные средства позволили почти полностью сосредоточиться на работе в Калифорнии. В городке Калвер-Сити, в районе Лос-Анджелеса, в 1918 году братья открыли студию по производству фильмов. Первые годы не были удачными. Снятые короткометражки не приносили прибыли, студия задолжала. Помощь Уорнерам оказал местный банкир Мотли Флинт, любитель кино, предоставивший ссуду для погашения долгов и для текущих расчетов.

Это позволило перенести студию в Голливуд, где за небольшую плату были сняты помещения в самом центре городка на бульваре Сансет. Решено было возвратиться к полнометражному производству, и к работе был привлечен в качестве режиссера Гарри Рапф, перед этим снявший несколько фильмов, оказавшихся успешными (выделялся фильм «Сегодня» — мелодрама, рассказывавшая о проституции).

Первый же фильм Рапфа, снятый совместно с Уильямом Наем (Рапф выступал также в качестве продюсера), подготовленный вместе с Уорнерами, принес успех. Картина, выпущенная в 1921 году под названием «Почему девушки уходят из дома», продолжалась около полутора часов. В главных ролях выступили Джордж Лесси и Анна Нильсон, которые были уже известны зрителям. Сюжет картины — конфликт родителей и детей — был примитивен, но актерская игра, вместе с трогательными переживаниями двух девушек, противостоявших старомодным строгим отцам, их уход из родных домов к золотоискателям и, разумеется, счастливый конец, связанный с раскаянием любящих отцов, вызывали симпатии зрителей. Уорнеры получили свыше 400 тысяч долларов. Фильм демонстрировался и за рубежом, в частности в Швеции, куда его привезла уроженка этой страны актриса Анна Нильсон, в 1921 году возвратившаяся из США на родину.

Воспользовавшись тем, что действие части фильма о девушках проходило в лагере золотоискателей и были созданы соответствующие декорации, следующий фильм Уорнеры были намерены посвятить именно добытчикам золота. Однако когда они нашли соответствующую пьесу Эйвери Холвуда «Золотоискатели», которая уже шла на Бродвее, и прочитали ее, оказалось, что она посвящена совершенно другому. «Золотоискателями» в ней называли хористок, не являвшихся проститутками в полном смысле, но занимавшихся поиском мужчин, знакомство и сожителство с которыми могли дать им возможность хотя бы

какое-то время жить беззаботно за их счет. Не мудрствуя лукаво, Уорнеры решили снимать фильм по этой пьесе. Он был подготовлен под руководством режиссера Гарри Бомонта и вышел на экраны в сентябре 1923 года.

И этот фильм оказался успешным, хотя в меньшей степени, чем картина о девушках, ушедших из дому.

Еще до появления «Золотоискателей», в апреле 1923 года, благодаря ссуде того же Мотли Флинта в один миллион долларов была официально зарегистрирована компания «Уорнер бразерс пикчерз» («Фильмы братьев Уорнер»). Старший брат Гарри стал президентом, Сэм и Джек — руководителями производства, а Альберт — казначеем. После этого Гарри, живший до этого в Нью-Йорке, также переехал в Калифорнию.

В первые годы существования новое кинопредприятие добивалось определенных успехов, но у него возникали и трудности. Мотли Флинт требовал погашения долга, но выплатить миллионную сумму было нелегко. Хотя Уорнеры рассчитывали теперь полностью сосредоточиться на производстве фильмов, пришлось возвращаться также к дистрибуции и содержанию кинотеатров. Так, уже в 1920-е годы компания становилась многопрофильной. В Пенсильвании, где у Уорнеров были многочисленные знакомые и связи, они вновь начали приобретать кинотеатры, число которых вскоре достигло сорока. Свой кинотеатр появился и в Нью-Йорке. В нем демонстрировались преимущественно картины Уорнеров, но за повышенную плату экран предоставлялся и другим фирмам.

Однако основное внимание все же было направлено на кинопроизводство. Определенной удаче способствовал случай. На студию как-то пришел отставной солдат со своим псом — немецкой овчаркой по кличке Рин-Тин-Тин (*tin* по-английски — олово, то есть речь шла о цвете собачьей шерсти, напоминавшей оловосодержащий сплав), привезенной им с войны во Франции. Собака уже умела участвовать в съемках, ее сняли в нескольких фильмах, но особого внимания тогда ни на собаку, ни на фильмы зрители и критика не обратили.

Пса показали Джеку Уорнеру, которому он почти сразу понравился и своим «артистическим» видом: окрасом, оскаленной пастью и поведением — умением по команде проявлять добрые чувства и агрессивность. Джек Уорнер позже рассказывал, что Рин-Тин-Тин «проявлял больше ума, чем герои некоторых комиксов» его собственной компании. Пес был «зачислен в штат». Почти одновременно с этим компания установила контакт со сценаристом Дэррилом Зануком, который после нескольких проб был зачислен в состав фирмы, прежде всего для написания сценариев фильмов,

в которых главную или одну из главных ролей играли собаки.

Первый же фильм, снятый по сценарию Занука, привел к успеху, который критика подчас называла грандиозным. Фильм назывался «Где начинается север». В нем играла начинающая канадская актриса Клэр Адамс, исполнявшая роль хозяйки пса, но, по признанию самой Клэр, именно Рин-Тин-Тин был главным героем картины. Рассказывалось, как щенок овчарки был принят в волчью стаю на Крайнем Севере, как он стал взрослым и приобрел манеры волка, но сохранил привязанность к людям и однажды спас человеческую жизнь. Оказалось, что тяга к людям была сильнее, чем звериные привычки. Это в особой степени проявилось, когда произошла встреча Рин-Тин-Тина (он выступал в фильме под собственным именем) с добрым человеком — его взяла к себе женщина по имени Фелис Мактавиш, которую и играла Клэр Адамс.

На фильм с этим главным героем было затрачено примерно 60 тысяч долларов, а сборы приближались к половине миллиона. И братья Уорнер, и их сотрудники признавали, что фильм о собаке спас компанию от возможного банкротства. Помимо США, фильм демонстрировался в Канаде и некоторых европейских странах. «Братья Уорнер» постепенно завоевывали зарубежную аудиторию.

В последующие годы было снято еще несколько фильмов о Рин-Тин-Тине — все по сценариям Занука, который, по его словам, стал другом Джека Уорнера и писал много сценариев для компании также и по другой тематике, будучи одновременно ее исполнительным продюсером.

Успехи этих и других фильмов позволили компании Уорнеров вступить в конкуренцию с «главной тройкой» Голливуда, в качестве каковой считались в то время фирмы «Парамаунт пикчерз», «Юниверсал пикчерз» и «Ферст нэшнл»<sup>[29]</sup>. Важную роль в этом сыграло появление звукового кино. Если до середины 1920-х годов в кинокартинах использовался исключительно фоновый музыкальный звук, то развитие техники позволило начать первые опыты с синхронизированным звуком, то есть стали предприниматься попытки «научить актеров разговаривать с экрана», как выразился Сэм Уорнер, являвшийся инициатором создания принципиально новых кинокартин, одним из творцов революции в кино, связанной с переходом к звуковому кинотеатру.

После определенных колебаний президент компании Гарри Уорнер согласился с младшим братом о целесообразности экспериментов по отказу от немого кино. Для того чтобы профинансировать новое дело, Гарри продал личные акции на четыре миллиона долларов, вложив вырученную сумму в эксперименты, связанные со звуковым кино. Братья посетили

лабораторию компании «Вестерн электрик»<sup>[30]</sup>, которая проводила соответствующие опыты, убедились в перспективности использования синхронизированного звука, подписали контракт, после чего началось создание вначале кратких, а затем и полнометражных звуковых картин.

Именно эти фильмы и вывели братьев в ряды крупнейших американских кинопроизводителей. Так появились четыре фильма — «Певец джаза», «Огни Нью-Йорка», «Поющий дурак» и «Террор», о которых следует кратко рассказать.



Афиша фильма «Певец джаза» (1927)

Фильм «Певец джаза» был снят по пьесе (и затем сценарию) известного драматурга и писателя-фантаста Самсона Рафаэльсона. Поставленная Аланом Кросслендом под руководством Дэррила Занука, это была первая полнометражная кинокартина с живым звуком, появившаяся на экранах осенью 1927 года. Правда, синхронизированная речь

персонажей была только в отдельных эпизодах, но она показала возможности нового подхода и прежде всего по этой причине привлекла к себе внимание по всей стране и за ее пределами.

Особое впечатление производили игра и пение Эла Джолсона, которого на пике его актерской и концертной карьеры подчас называли величайшим артистом страны и даже мира. Именно на фильм «Певец джаза» пришлась вершина творческой жизни Джолсона, который исполнил в фильме «живым звуком» шесть песен, тотчас ставших популярными.

Первой произнесенной фразой в картине стала реплика главного героя: «Погодите, погодите минутку! Вы еще ничего не слышали!», ставшая символом наступления эры звукового кино.

В фильме рассказывалось о еврейском юноше Джейки Рабиновиче, который порвал с традициями своей набожной семьи, став сначала самодеятельным певцом и просто выступая на открытом воздухе, а затем, изменив свои имя и фамилию на Джека Робина, поднялся на вершины джазового певческого искусства.

Правда, в фильме было немало дешевых поворотов и, разумеется, счастливый конец — примирение Джека с семьей и исполнение им сцены песни «Моя мама» в присутствии последней, у которой видны слезы на глазах. Но это отнюдь не портило впечатления от фильма, тем более что американская публика просто не воспринимала картины, в которых бы не побеждало добро.

Премьера фильма состоялась 6 октября 1926 года в нью-йоркском кинотеатре Уорнеров. Перед этим событием произошла семейная трагедия. Простудившийся Сэм, являвшийся главным инициатором перехода на живой звук, невзирая на болезнь, продолжал подготовку премьеры. Простуда переросла в воспаление легких, от которого Сэм Уорнер скончался. В результате его братья на премьере не присутствовали, отправившись на похороны в Калифорнию.

Представители семьи, однако, оставили в Нью-Йорке своих членов. Одна из них, Дорис Уорнер, написала подробные воспоминания о памятном событии. В них говорилось: «Каждый из музыкальных номеров Джолсона был смонтирован на отдельной катушке с отдельным сопровождающим звуковым диском. Несмотря на то, что фильм длился всего 89 минут... надо было управлять пятнадцатью барабанами и пятнадцатью дисками, и киномеханик должен был иметь возможность очень быстро прокручивать пленку и включать записи... Малейшие заминки, колебания или человеческая ошибка привели бы к публичному и финансовому унижению компании». К счастью, никаких накладок не было.

Дорис Уорнер продолжала: «Примерно в середине фильма я почувствовала, что происходит нечто исключительное. Внезапно лицо Джолсона появилось крупным планом, и он сказал „Погодите, вы еще ничего не слышали“. Аудитория была ошеломлена, увидев и услышав, что кто-то разговаривает в фильме... Аплодисменты сопровождали каждую его песню. Волнение нарастало, и когда Джолсон и Бессерер начали свой диалог, аудитория впала в истерику».

«Певец джаза» был продан европейским компаниям, демонстрировался во многих зарубежных странах. В 1928 году Гарри и Джек Уорнеры выезжали в Великобританию, Францию и Германию, где наблюдали за демонстрацией фильма и реакцией на него публики, ведя в то же время переговоры о дальнейшей демонстрации своих фильмов в европейских городах.

В критике предрекали скорое окончание немого кино. Как это часто бывает, пресса торопила события: его конец был не совсем близок. Однако совершенствование «разговорного кинематографа» продолжалось, и прежде всего компанией Уорнеров.

Немалым шагом вперед был криминальный фильм «Огни Нью-Йорка», появившийся на экранах в июле 1928 года и основанный на сюжете, связанном с действовавшим в то время в США «сухим законом» (запрещением продавать спиртные напитки). Это была первая картина без текстового материала, полностью построенная на живом звуке. Подчас критики и зрители выражали недовольство тем, что фильм был короче, чем вошедшие в моду (обычно они продолжались полтора часа и даже чуть дольше, тогда как эта картина длилась всего около часа). «Огни Нью-Йорка» увлекали публику и остротой сюжета, и мастерской съемкой, и игрой актеров. Фильм был поставлен Брайаном Фоем, начинающим режиссером (это была его вторая работа в кино — до этого он снял в уорнеровской фирме один короткометражный фильм), но уже известным как автор песен и актер, выступавший в водевилях.

Все действие развивается вокруг подпольного бара, маскировкой которого является парикмахерская. И то и другое заведение содержат бутлегеры (незаконные распространители спиртного). На этом фоне разворачиваются столкновения с полицией и любовные драмы, которые постепенно выходят на первый план. Важную роль в этом смысле играла считавшаяся уже кинозвездой Хелен Костелло, исполнявшая главную женскую роль.

Сборы от фильма были рекордными. На его производство было затрачено 23 тысячи долларов, а доход от демонстрации в США и других

странах составил более 1,2 миллиона.

Появившийся вслед за «Огнями Нью-Йорка» фильм «Поющий дурак» был развитием успеха звукового кино, хотя он не произвел столь ошеломительного впечатления, как предыдущие две ленты. Поставленный по новелле Лесли Бэрроуза и носивший явно сентиментальный характер, фильм повествовал о поющем ресторанном официанте и его жизненных перипетиях, успехах и неудачах, радостях и горе.

Это был первый звуковой фильм, продолжавшийся стандартное время (чуть более полутора часов). Гарри Уорнер был недоволен тем, что картина обошлась дорого — было затрачено около 400 тысяч долларов. Но успех фильма — на этот раз обусловленный не столько тем, что он был звуковым (живой звук начинал входить в привычку зрителей), сколько сентиментальным сюжетом и песнями главного героя (его играл все тот же Эл Джолсон), был таким, что он собрал почти рекордные суммы. В кассы компании поступило около шести миллионов долларов.

Наконец, переход Уорнеров к производству звуковых фильмов завершила картина «Террор» (правильнее, впрочем, было бы, учитывая смысл английского слова *terror*, перевести на русский язык ее название как «Ужас»), снятая в порядке проверки в двух вариантах — немом и звуковом и появившаяся осенью 1928 года. Это была работа нового для кино жанра — детектива, в котором путем логических рассуждений и следующих за ними акций группа жильцов загородного отеля раскрывает личность страшного убийцы, наводившего ужас на достойных граждан.

Успех, естественно, сопутствовал звуковой версии (немая осталась почти без посетителей), что закрепило успех «говорящего кино».

«Террор» был предшественником серии гангстерских фильмов, снятых Уорнерами в последующие годы, в связи с чем в критике студию одно время даже называли «гангстерской фирмой».

## Уорнеровский конгломерат: трудности и противоречия

Успех первых звуковых фильмов, принесший компании крупные доходы, позволил значительно расширить масштабы ее деятельности. Она начала превращаться в конгломерат, то есть объединение крупных хозяйственно-финансовых предприятий, охватывающих различные области деятельности, под единым руководством и с единой финансовой системой.

Переместившись в Бербанк, другой район большого Лос-Анджелеса, считающийся самостоятельным городом, оборудовав здесь одну из крупнейших киностудий и разместив свои офисные помещения, братья, теперь уже трое после кончины Сэма, купили компанию Стэнли, мощное объединение, владевшее значительной частью кинотеатров на восточном побережье страны. В результате этой операции в руках Уорнеров оказался и контрольный пакет акций еще одной компании — «Ферст нэшнл пикчерз», занимавшейся как производством, так и распространением кинофильмов по всей стране. Вслед за этим обе компании полностью объединились, причем во имя формального соблюдения антимонопольного законодательства, препятствовавшего созданию сверхмощных конгломератов, часть фильмов выпускалась от имени одной, а другая — в качестве продукции другой компании. При этом сведущие люди знали, что речь идет об одних и тех же собственниках. Чтобы продемонстрировать различие, было проведено своего рода разделение труда — «Братья Уорнер» выпускали фильмы более серьезные — исторические, драматические, военные, а «Ферст нэшнл» — комедии, детективы и тому подобную продукцию для более широкой аудитории. В 1936 году, пользуясь «новым курсом» президента Франклина Рузвельта, ослабившим во имя восстановления экономики после мирового экономического кризиса антимонопольное законодательство, Уорнеры прекратили деятельность второй компании, сосредоточив все производство и демонстрацию фильмов, как серьезных, так и легких, непосредственно в своих руках.

Но это было уже тогда, когда Великая депрессия завершилась.

Сам же кризис не оказал на компанию Уорнеров значительного влияния, хотя определенные убытки она понесла. Это было связано, в частности, с гибелью давнего друга (а в прошлом и покровителя братьев) банкира Мотли Флинта, который был убит истеричным инвестором, разорившимся во время депрессии.



Финансовые трудности, вытекавшие из последствий кризиса, в значительной степени преодолевались путем дальнейшего расширения сфер деятельности. Были приобретены несколько издательств, выпускавших как художественную, так и искусствоведческую литературу и грамофонные пластинки, ряд местных радиокompаний, патенты на изобретения, связанные с использованием звука в кинематографии и на радио.

Уорнеры выступили в качестве спонсора бродвейского мюзикла «Пятьдесят миллионов французов», который также оказался прибыльным. Смягчению влияния кризиса способствовало и то, что часть своей продукции Уорнеры создавали в Лондоне, где они в 1930 году приобрели киностудию «Теннингтон». Это была удачная операция, так как мировой экономический кризис распространился на Великобританию значительно позже, чем на США, и повлиял на британскую экономику в меньшей степени (хотя и затянулся на более долгий срок — до 1935 года).

Удержанию компании на плаву способствовало и установление связи с газетным магнатом Уильямом Хёрстом, создателем «желтой прессы», носившей сенсационный, крикливый, сплетнический характер и рассчитанной на самые дешевые вкусы. Хёрст провозглашал: «Моя газета должна быть написана и издана так, чтобы ее могли и хотели читать полуграмотные эмигранты, невежды, обитатели городского дна, подростки — все». С именем Хёрста связаны понятия не только «желтой прессы», но также «пиара» (от сокращения *public relations*, *PR* — *p(i)-(a)r* — «общественные отношения») и «черного пиара» (имелись в виду газетная реклама и негативная пропаганда, а шире — технология создания положительного и отрицательного образов).

Но Уильям Хёрст вошел в историю не только поэтому. Именно он ввел в прессе тематические рубрики, стал давать журналистам карт-бланш на открытие новых тем и сюжетов, на поиск заметных лиц для интервью и т. д. Недаром его считают отцом современной журналистики.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов Уильям Хёрст проявлял интерес к кино. Он выступил продюсером нескольких фильмов компании Эм-джи-эм (о ней будет рассказано ниже), в которой работала его любовница актриса Мэрион Дэвис, ранее не очень успешная певица бродвейских кабаре, но начавшая свою бурную успешную карьеру после того, как в возрасте двадцати трех лет понравилась газетному магнату. Однако у самой Дэвис произошел конфликт с продюсерами. Считая, что ее недооценивают и что ее гонорары недостаточно велики, Дэвис порвала с этой компанией и перешла к Уорнерам, в результате чего Хёрст стал покровительствовать

этой компании, в которой теперь работала его своенравная пассия, пропагандировать эту фирму в своих газетах и выступил продюсером нескольких уорнеровских фильмов. Сама компания Уорнеров стала владельцем акций концерна Хёрста, включившись таким образом еще в одну сферу деятельности — прессу.

Однако главным предметом сотрудничества была Мэрион Дэвис. Ее серьезным недостатком было то, что при разговоре актриса заметно заикалась. На это не обращали внимания в эпоху немого кино, но при появлении звукового из-за заикания актрисы возникала опасность срыва съемок. Тем более Мэрион было необходимо покровительство газетного магната. Фильмы с ее участием особого внимания зрителей не привлекали. Постепенно о Мэрион стали забывать еще в то время, когда она появлялась на экране. Последний раз она снялась в 1937 году. На этом прервалась и непосредственная связь ее любовника с братьями Уорнер, хотя в хёрстовской прессе продолжали появляться, как правило, положительные рецензии на их фильмы.

Кинопродукция оставалась главным направлением деятельности их компании.

В 1920-е годы братья не занимали определенных политических позиций, не участвовали в избирательных, в частности президентских, кампаниях. В прессе иногда отмечалось, что они склоняются к Республиканской партии, и это было связано с тем, что республиканцы занимали более благоприятную позицию по отношению к крупному капиталу, в частности выступая за снижение налогового бремени на миллиардеров и миллионеров.

Однако в условиях Великой депрессии политические предпочтения резко изменились. Гарри Уорнер, а за ним и младшие братья видели, что республиканский президент Герберт Гувер не в состоянии принять эффективные меры по выходу из кризиса, который, если будет продолжаться, в конце концов пагубно отразится на их деятельности. В избирательной кампании 1932 года Уорнеры решительно поддержали кандидата от Демократической партии Франклина Рузвельта, который перед этим, будучи губернатором штата Нью-Йорк, активно способствовал смягчению экономических неурядиц для всех слоев населения, включая его имущественную элиту.

В интервью и другими способами братья высказывались в пользу Рузвельта, вносили средства в избирательную кампанию демократов. Вслед за руководителями фирмы ее сотрудники также выступали в поддержку кандидата от Демократической партии. Широко было оповещено, что

студия внесла в ее фонд десять тысяч долларов. По инициативе Уорнеров и на их средства на крупнейшем стадионе Лос-Анджелеса было устроено пышное театрализованное представление, а вслед за ним спортивные состязания в честь Франклина Рузвельта. Когда же Рузвельт, вступивший на президентский пост в начале марта 1933 года, приступил к проведению комплекса антикризисных мероприятий, получивших название «нового курса», компания Уорнеров официально заявила о его полной поддержке и максимальном в нем участии.

Своеобразным парадоксом стало то, что ряд неудач возник у Уорнеров в то время, когда в результате «нового курса» Рузвельта, да и в силу самой цикличности экономического развития Соединенные Штаты стали из кризиса выходить.

Как раз в 1934 году в фирме произошел первый крупный внутренний конфликт между президентом Гарри Уорнером и главным продюсером Дэррилом Зануком. Продюсер считал, что успехи компании, тот факт, что ей удалось удержаться на плаву во время Великой депрессии, связаны с его организаторской деятельностью. Между тем как раз в 1933 году Гарри Уорнер снизил, правда незначительно, его заработную плату, мотивировав это экономическими условиями. Переговоры, которые вел Занук с президентом при посредничестве его младших братьев, успехом не увенчались, и в 1934 году Занук покинул студию. На его место был назначен Хэл Уоллис, который ранее занимал различные административные должности.

Уоллис (это был псевдоним, который со временем стал новой фамилией), как и братья — основатели студии, происходил из Российской империи. Он был сыном евреев-эмигрантов из района городка Сувалки в северо-восточной части Польши, входившей тогда в состав России. Его подлинное имя — Аарон Волович. Он родился в 1898 году уже в Америке. Когда ему было 14 лет, семья, глава которой был ремесленником, переехала из Чикаго в район Лос-Анджелеса, и вскоре Хэл нашел работу в рекламном отделе фирмы Уорнеров.

Юноша проявил немалую сообразительность, его заметили, и он стал довольно быстро продвигаться в области организации кинопроизводства. В начале 1930-х годов он был продюсером фильмов «Маленький Цезарь» и «Центральный аэропорт», получивших хорошие сборы в условиях кризиса, что и привело к назначению его главным продюсером.

Предшествовавшие этому склока с Дэррилом Зануком и сложные переговоры настолько, однако, привлекли к себе внимание всей фирмы, что и в ее коллективе, и в прессе стали говорить даже о возможности распада

компании. Назначение Хэла Уоллиса несколько ее стабилизировало. Сам он, будучи главным продюсером, руководил в последующие годы съемками ряда фильмов, в результате чего даже получил премию «Оскар» за картину «Касабланка», которая в 1944 году была признана лучшим фильмом года.

Но это будет впереди. Пока же у компании продолжались трудности. Осенью 1934 года в главном съемочном павильоне и смежных помещениях студии произошел сильный пожар, который причинил непосредственный убыток примерно в полмиллиона долларов, а вместе с сопутствующим ущербом привел к потерям около двух с половиной миллионов. Невосполнимые потери понесла и история американской кинематографии, так как в пожаре погибли единственные экземпляры ряда первых немых фильмов, снятых Уорнерами.

К неудачам добавился и фактический провал в прокате фильма «Сон в летнюю ночь» по пьесе Шекспира. Правда, в какой-то мере убытки от неудачи этой картины уменьшились в результате того, что получила одобрение музыка немецкого композитора Феликса Мендельсона. Демонстрация фильма в Германии была запрещена нацистскими властями из-за еврейского происхождения композитора, что лишь способствовало одобрению музыкального текста фильма американской критикой. Тем не менее демонстрация «Сна» в США и ряде европейских стран позволила едва покрыть расходы на его производство.

Мнение киноакадемиков разошлось с отношением публики. Фильм получил два «Оскара» — за лучшую операторскую работу и за лучший монтаж. Но это никак не спасло компанию от финансовых трудностей.

Воспользовавшись неудачами, конкуренты спровоцировали судебный процесс против компании за нарушение антимонопольного закона Шермана 1890 года. Ее обвиняли в попытке монополизировать киносесть в городе Сент-Луисе. Судебный процесс длился полтора года и привел к тому, что компания вынуждена была продать по дешевке свои кинотеатры в названном городе.

Немалую роль в неудаче этого суда для Уорнеров сыграл профсоюз киномехаников, представители которого выдвинули против Гарри Уорнера как президента компании ряд обвинений в нарушении трудового законодательства и договоров, подписанных с работниками студий.

Оказалось к тому же, что профсоюз был тесно связан с местной мафией, а по мнению некоторых журналистов, даже контролировался ею. По крайней мере один чуть ли не детективный инцидент произошел. В приемную президента компании позвонил некий человек, представившийся членом профсоюза киномехаников, который угрожал, что похитит и убьет

Бетти — родную дочь Гарри — и его приемную дочь Литу, если в течение сорока восьми часов не будут удовлетворены требования об улучшении условий труда. Перепуганный Гарри Уорнер согласился на выполнение требований, и более угроза не повторялась.

## Возрождение и успехи

Все же по мере того как оживала экономика Соединенных Штатов в условиях рузвельтовского «нового курса», оживала и компания Уорнеров. 1936 год принес ей прибыль в сумме около 700 тысяч долларов, а последующие успехи кинопродукции привели к новому всестороннему подъему.

Наибольший успех в предвоенный период имели историко-биографические фильмы «История Луи Пастера» и «Жизнь Эмиля Золя». Успех обоих фильмов как в США, так и за рубежом стал свидетельством способности компании Уорнеров создавать произведения серьезной тематики так, чтобы занимательность сюжета, режиссерские находки, обаятельность и мастерская игра актеров обеспечивали интерес аудитории самого различного уровня, социального и возрастного состава.

«История Луи Пастера», поставленная германским эмигрантом Уильямом Дитерле, повествовала о французском ученом-микробиологе, открытия которого произвели революцию в медицине и сельском хозяйстве.

Сценарий содержал немало вымышленных эпизодов, но они умело вписывались в подлинные этапы жизни и достижений Луи Пастера. Достаточно сказать, что картина открывалась придуманной трагической историей того, как обезумевший человек убивает врача-акушера своей жены, который перед приемом родов не вымыл руки, в результате чего роженица умерла от послеродовой лихорадки, вызванной заражением микробами.

После этого эпизода сюжет обращается к Луи Пастеру, его трудностям, острым спорам с консерваторами от науки, вынужденному отъезду из столицы в результате того, что против него высказался сам император Франции Наполеон III. Следует повествование об успехах и неудачах Пастера, о создании им вакцины против бешенства, о преодолении сопротивления его открытиям как в ученой среде, так и в общественном мнении.

Между прочим, в фильме фигурирует русский доктор Заранов, которого играл выходец уже из СССР Аким Тамиров, о котором мы еще расскажем.

Фильм завершается чествованием Луи Пастера, признанием его достижений медицинским сообществом, награждением его русским

орденом.

Успеху фильма в немалой степени способствовала игра Пола Муни в главной роли. Муни, уже опытный актер, в течение ряда лет работавший на студии Уорнеров, обладал уникальным правом выбирать свои роли и всегда оправдывал эту свою привилегию. За роль Луи Пастера он получил «Оскара» (лучшая мужская роль года). В фильме выступали и другие видные актеры — Жозефин Хатчинсон (перед этим ее фото дважды появлялось на обложках журнала «Филм уикли», что считалось немалой честью), Дональд Вудс, Фриц Лейбер.

В числе критиков, высказавшихся об «Истории Луи Пастера», был выдающийся британский писатель Грэм Грин, охарактеризовавший фильм как «честную, интересную и хорошо сделанную картину».

Еще больший успех ожидал следующий фильм Уильяма Дитерле и Пола Муни в 1937 году — появился фильм «Жизнь Эмиля Золя». Современные историки кино считают это произведение лучшим биографическим фильмом своего времени.

В фильме передавались наиболее драматические эпизоды жизни великого французского писателя, в частности его общение и дружба с художником Полем Сезанном (его играл актер русского происхождения Владимир Соколов — о нем речь впереди).

Попутно в фильме раскрывалось много несправедливого во французском обществе второй половины XIX века — переполненные трущобы, коррупция в армии и в правительстве и т. д. В связи с этим некоторые критики иронизировали по поводу того, что вольно или невольно порочная Европа как бы противопоставлялась значительно более благополучным Соединенным Штатам, хотя сценаристы и режиссер вряд ли ставили перед собой такую задачу.

Подробно (возможно, излишне, с целью снабдить сюжет пикантными подробностями) в фильме рассказывалось о встрече Эмиля Золя с уличной проституткой, что послужило стимулом создания его первого, ставшего бестселлером романа «Нана».

Определенное внимание уделено мужественному выступлению Эмиля Золя в защиту офицера-еврея Альфреда Дрейфуса, обвиненного в предательстве и шпионаже в пользу Германии. Золя способствовал тому, что Дрейфус в конце концов был оправдан. Этому, однако, предшествовали передраги самого Золя — в фильме показано, каким обвинениям и преследованиям он подвергался, вплоть до заключения в тюрьму, в результате чего вынужден был бежать в Англию и только после оправдания Дрейфуса смог возвратиться на родину.

Критика была почти единодушна в своей высокой оценке фильма — и режиссуры, и игры актеров, и техники, примененной в съемках. Столь высокого мнения придерживались и зрители. Некоторые сцены интерпретировались и прессой, и аудиторией как косвенная атака на гитлеровскую Германию. Естественно, при этом имелись в виду эпизоды, связанные именно с делом Дрейфуса.

Торжеством компании Уорнеров была десятая церемония вручения «Оскаров» в 1938 году, на которой фильм «Жизнь Эмиля Золя» получил три награды — за лучший фильм года, за лучшую игру актера второго плана (ее получил Джозеф Шильдкраут, игравший Дрейфуса) и за лучший сценарий (премию разделили Хайнц Хералд, Геза Херчег и Норман Рейн).

В 2013 году в американской литературе по истории Голливуда развернулась полемика по поводу отношения киностудий к нацистской Германии в 1930-е годы, в которой в числе прочих объектов обсуждения фигурировал фильм об Эмиле Золя. Бен Урванд в книге «Сотрудничество: Пакт Голливуда с Гитлером» утверждал, что из ряда фильмов, в том числе из этого, было удалено все то, что могло быть истолковано как критическое суждение о политике нацистских властей, что в произведении вообще не упоминалось, что Альфред Дрейфус был евреем и что его преследование носило антисемитский характер, что такое указание было дано самим Джеком Уорнером.

Исследование Томаса Доэрти «Голливуд и Гитлер: 1933–1939» содержит, на наш взгляд, более взвешенные оценки. Соглашаясь с тем, что студии проявляли определенную осторожность в критике германских порядков в условиях политики нейтралитета, проводимой правительством Франклина Рузвельта, фильм о Золя носил явно антигерманский, а следовательно, антинацистский, характер — прежде всего сравнительно подробным рассказом о роли писателя в деле Дрейфуса.

Добавим, что в 1939 году компания Уорнеров выпустила открыто антигитлеровский фильм «Признания нацистского шпиона». При этом фирма особенно не рисковала, так как была уже удалена с германского кинорынка в силу происхождения ее собственников.

Выпуск «Признаний нацистского шпиона» в мае 1939 года, за несколько месяцев до начала Второй мировой войны, означал, что компания Уорнеров решительно становится на сторону государств, противостоявших агрессивной и шовинистической политике Германии. По общему признанию прессы, это был вообще первый откровенно антигерманский фильм, снятый в Голливуде.

Фильм был подготовлен под руководством Анатоля Литвака, выходца



из Киева, работавшего многие годы в Германии и эмигрировавшего в США после установления нацистской власти. Само привлечение Литвака к съемкам фильма было свидетельством вполне определенной ориентации Уорнеров. Об Анатоле Литваке мы расскажем в соответствующей главе.

В картине давалось представление о подрывной деятельности организации «Друзья новой Германии», ставшей затем Германо-американским союзом, и его «фюрера» Франца Юлиуса Куна, приводились документальные кадры кинохроники о митингах американских нацистов, их призывах покончить с демократией в США и следовать примеру Гитлера. Образы действующих лиц должны были подтвердить значительность влияния нацистской пропаганды на граждан США немецкого происхождения. Жесткими, в известной мере карикатурными, но, по признанию прессы, вполне правдивыми были сцены из быта юношеского нацистского лагеря имени Хорста Весселя (легендарного героя, сотворенного геббельсовской пропагандой, павшего от рук коммунистов), в котором детей американских немцев учат беспрекословной дисциплине, нацистским идеям, военному делу и безжалостности к врагам. «Демократии получают одну за другой демонстрацию превосходства организованной пропаганды, подкрепленной силой» — так формулируют «фюреры», на этот раз готовящие нацистскую смену, основы того, что они вдалбливают в сознание своих подопечных.

Согласно сюжету фильма, безработный американский немец предлагает свои услуги гитлеровской агентуре в качестве шпиона, устанавливает связи вначале с американскими нацистами, а через них с германскими разведывательными службами. Попытки агента получить важные стратегические сведения натываются, однако, на бдительность американских граждан. В действие вступает Федеральное бюро расследований, представитель которого (именно он является главным героем фильма — его роль исполнял известный актер Эдвард Робинсон) разоблачает германского агента, а вслед за ним и сеть, в которую он входил. Следует судебный процесс, на котором полностью раскрывается подрывная враждебная роль Германии по отношению к Америке.

В определенной степени в основе фильма лежали реальные события — раскрытие ФБР германского шпиона Гюнтера Румриха, разоблаченного и арестованного в 1937 году (суд над ним и его сообщниками состоялся в 1938 году; доказательная база была малоубедительной, в результате чего шпион был приговорен всего к двум годам заключения).

В прокате фильм не имел успеха. Затраченные на него полтора миллиона долларов не были полностью возмещены. Это было одним из

малых проявлений изоляционистских настроений основной части населения Соединенных Штатов, его нежелания реагировать на европейские дела, с чем приходилось считаться правительству Рузвельта.

В то же время Франклин Рузвельт лично одобрил инициативу компании Уорнеров, считая, что ее фильм, который в основе своей воспринимался пропагандистским произведением, поможет со временем изменить настроения рядовых американцев в пользу союза с Великобританией, вместе с Францией вступившей в войну с Германией и ее союзниками как раз в то время, когда фильм демонстрировался в американских городах.

Когда 1 сентября 1939 года началась Вторая мировая война, вначале развивавшаяся для Германии весьма благоприятно (был захвачен ряд европейских стран, в июне 1940 года Франция подписала соглашение о мире, равное капитуляции), США продолжали придерживаться нейтралитета, хотя постепенно устанавливали и укрепляли союзнические отношения с Великобританией, являвшейся в течение года после выхода Франции из войны единственным государством, сопротивлявшимся германской агрессии. В то же время становилось все более ясным, что в конечном счете США будут вынуждены непосредственно включиться в войну против блока агрессоров — Германии, Италии и Японии.

В этих условиях компания Уорнеров оказалась в авангарде той части американской кинематографии, которая стремилась содействовать укреплению военной мощи страны. Фильмы братьев стали носить подчеркнуто антигерманский характер. Выделялись среди них картины «Сержант Йорк» и «Ты сейчас в армии». Обе они были созданы в 1941 году.

Фильм «Сержант Йорк» был в самых общих чертах основан на дневнике участника Первой мировой войны Элвина Йорка, который в фильме превратился чуть ли не в сказочного героя, убивающего и берущего в плен массу немцев, которые, несмотря на их храбрость, тушуются перед американским суперменом. Главный персонаж в то же время проявляет завидную скромность, смущается, когда его называют национальным героем, отклоняет выгодные коммерческие предложения, заявляя, что лишь выполнял свой долг, и стремится поскорее возвратиться на родину, чтобы воссоединиться со своей невестой. Это в конечном итоге и происходит в счастливом финале.

При всей примитивности сюжета фильм, снятый известным режиссером Говардом Хоуксом, отличался множеством постановочных находок, великолепной игрой Гари Купера, ставшего кинозвездой еще в

период немого кино. В 1942 году Хоукс был выдвинут на «Оскара» за лучшую режиссуру этого фильма. Премии он не получил, но само выдвижение, по существу дела, пропагандистского фильма на высокую награду было показательным.

Столь же знаменательным было отношение к фильму зрителей. При бюджете около двух миллионов долларов фильм собрал в прокате почти девять миллионов. Такой прекрасный результат был тем более показательным, что в условиях войны европейский кинорынок был для американской кинематографии закрыт, и кроме самих Соединенных Штатов приходилось довольствоваться демонстрацией картины в Канаде и некоторых латиноамериканских странах.

Правда, огромному успеху фильма способствовало то, что в период его демонстрации по всей стране в декабре 1941 года произошло японское нападение на американскую военно-морскую базу Пёрл-Харбор на Гавайских островах, и США вступили во Вторую мировую войну. Пресса сообщала о многочисленных случаях, когда прямо после выхода из кинотеатра молодые люди отправлялись на призывные пункты, чтобы их зачислили добровольцами в вооруженные силы. В последующие годы «Сержанта Йорка» часто показывали в кинотеатрах по всей Америке, во многих случаях для того, чтобы возместить потери от плохо принимаемых зрителями фильмов. В прессе сообщалось, что устраиваемая в фойе кинотеатров продажа облигаций военных займов была особенно успешной, когда показывали этот фильм.

«Сержанта Йорк» был выдвинут на многие премии. Он получил два «Оскара» — Гари Купер стал лучшим актером года, а редактор Уильям Холмс получил награду за лучший монтаж фильма.

Несколько меньшим успехом пользовалась комедия «Ты сейчас в армии». Но и она способствовала усилению патриотических настроений разных слоев населения. При этом немалую роль сыграло использование песни, созданной еще в 1917 году композитором Ишемом Джонсоном (текст был написан Теллем Тейлором и Оле Ольсеном). Тогда эта песня популярности не получила, теперь же, в условиях начавшейся далеко от территории США, но приближавшейся и к Америке войны ее стали распевать по всей стране. С немалой иронией писали и о том, что в фильме был зафиксирован самый долгий в истории кинематографии поцелуй, продолжавшийся больше трех минут.

Фильм был создан еще в предвоенное время, но вышел на экраны в декабре 1941 года, как раз после катастрофы в районе Пёрл-Харбора, что подогрело интерес к нему публики.

## В военные годы

После того как США вступили в войну, компания Уорнеров почти полностью сосредоточилась на выпуске фильмов, посвященных военным усилиям страны, стремясь способствовать политике правительства Рузвельта не только пропагандой действий вооруженных сил, но и его усилиям по сплочению антигитлеровской коалиции.

Среди фильмов, которые были сняты студией в военные годы, выделялись «Касабланка» и «Янки Дудл Денди». Немало говорили и писали о картине «Миссия в Москву», которую большинство критиков называли скандальной.

Фильм «Касабланка» прочно вошел в мировую кинематографию в качестве одной из важных вех ее развития в значительной степени благодаря тому, что невольное его появление на экранах в январе 1943 года совпало с событиями войны, в которых название города Касабланка стало известным всему миру после высадки англо-американских войск в Северной Африке в ноябре 1942 года.

В этом марокканском городе после освобождения американскими и британскими войсками от французских властей, служивших Гитлеру, в середине января 1943 года состоялась встреча президента Франклина Рузвельта с премьер-министром Великобритании Уинстоном Черчиллем. Лидеры решали проблемы дальнейших военных действий своих стран против Германии, в частности высадку союзных войск на Европейском континенте.

Романтическая кинодрама «Касабланка», поставленная уже опытным и известным режиссером Майклом Кёртисом, при подготовке не претендовала на особый успех. И режиссер, и продюсер Хэл Уоллис (напомним, главный продюсер компании) считали, что эта работа будет одним из многих приключенческо-патриотических фильмов, на которых сосредоточилась фирма.

Однако появление ее в разгар крупнейших военных и дипломатических событий, тот факт, что конференция глав союзных держав как раз во время появления фильма состоялась именно в том городе, который послужил названием работы, резко повысил к ней интерес. На первые показы фильма ломились зрители, у касс выстраивались огромные очереди. Картина получила высокую оценку не только населения, но и критики. Этому способствовало и то, что в главных ролях выступали

популярные актеры Хемфри Богарт и Ингрид Бергман.



Афиша фильма «Касабланка» (1942)

В основе сюжета фильма лежал конфликт между чувством и долгом. Борьба шла в душе казавшегося циничным предпринимателя, которому в прошлом не чужды были ответственные поступки (он участвовал в гражданской войне в Испании против консервативных сил, которым помогали фашистская Италия и нацистская Германия), но теперь погрузился в коммерческие дела со всяким сбродом. Он встречается со своей бывшей возлюбленной, которая замужем за деятелем чешского движения Сопротивления гитлеровской оккупации. Вновь вспыхивает любовь, которую оба героя подавляют. Циничный предприниматель помогает чешскому патриоту укрыться от германской агентуры и покинуть Касабланку, где он оказался, чтобы продолжать вооруженную борьбу.

Между прочим, первоначально главную роль в фильме должен был играть мало еще известный Рональд Рейган, будущий президент США, но его заменили более знакомым зрителям Хемфри Богартом. Гадать, «что

было бы, если бы...», бессмысленно. Но в общей форме можно предположить, что участие в «Касабланке» способствовало бы резкому изменению дальнейшей жизни Рейгана. Но это — попутное замечание.

Успех фильма символизировал изменения в настроениях американцев. В колебаниях, а затем крутом повороте главного героя к помощи антинацистским борцам они видели собственный отход от изоляционизма к «интервенционистским» настроениям, то есть к помощи союзникам по войне — Великобритании, а также СССР.

В следующие годы некоторые авторитетные мыслители, в частности итальянский философ и писатель Умберто Эко, оценивали фильм отрицательно. Эко писал, что этот фильм — подлинное нагромождение клише и стереотипов классического Голливуда. «Если пара клише вызывает смех, то их сотня трогает до слез — они как будто начинают взаимодействовать друг с другом и праздновать воссоединение».

Мысли Умберто Эко и других интеллектуалов в значительной мере верно отражали типичные особенности «Касабланки», как и многих других остросюжетных голливудских фильмов. Но это были естественные и вынужденные особенности кинопродукции, рассчитанной на массового зрителя, тем более в условиях войны. Именно с этой точки зрения судила общественность США об этом фильме, который оказался настолько трогательным, что пользовался популярностью на протяжении десятилетий.

Тогда же, во время войны, фильм был номинирован на множество премий. Он получил три «Оскара» — в качестве лучшего фильма, за лучшего режиссера и за лучший сценарий. В 2006 году голосованием Американской гильдии сценаристов сценарий «Касабланки» был признан лучшим за всю историю мирового кино. Это решение оспаривалось, но мнение профессионалов было весьма авторитетным.

В любом случае «Касабланка» значительно укрепила позиции Уорнеров в американском кинобизнесе.

Тот же Майкл Кёртис снял фильм «Янки Дудл Денди». Это была своеобразная картина смешанного жанра, совмещавшая черты водевиля, драмы и биографии. Посвящена она была известному композитору, певцу, танцору, бродвейскому режиссеру Джорджу Кохану. Впрочем, сценарий настолько расходился с фактами жизни своего героя, что сам Кохан, посмотрев фильм незадолго до своей смерти, произнес: «Хороший фильм, но о ком это?»

Действительно, это было художественное произведение, лишь частично отражавшее реалии жизни героя.

Вышедший на экраны в конце 1942 года, фильм был свидетельством того, что американская публика стремилась в условиях войны не только переживать драмы военных событий и перипетии разведки и контрразведки, но и просто отдыхать и развлекаться. Успеху картины способствовала игра Джеймса Кэгни, исполнявшего главную роль и хорошо известного зрителю своим предыдущим участием в «гангстерских» фильмах.

Хотя «Янки Дудл Денди» не стал столь знаменитым произведением, как «Касабланка», он принес Уорнерам не только кассовый успех, но и три «Оскара» — за лучшую мужскую роль, лучший звук и лучшую музыку.

Что же касается фильма «Миссия в Москву», также снятого Кёртисом, то это была работа, вызвавшая законную критику и даже разоблачения, связанные не с режиссурой или игрой, а с текстуальной основой. Дело в том, что фильм был экранизацией мемуаров бывшего посла в СССР Джозефа Дэвиса под этим же названием. В своей книге Дэвис, снятый с этого поста президентом Рузвельтом, всячески расхваливал Сталина, оправдывал Большой террор 1936–1938 годов, фактически являясь агентом влияния советского диктатора. Он был единственным зарубежным дипломатом, которого Сталин наградил орденом Ленина. Через годы было установлено, что американскому послу просто платили из советских фондов — правда, не наличными, а ценнейшими произведениями искусства, которые он получал либо в подарок «от советского правительства», либо покупал за бесценок в антикварных магазинах, администрации которых было соответствующим образом проинструктированы. Джордж Кеннан, работавший в американском посольстве в Москве переводчиком, а позже ставший одним из видных дипломатов, писал о Дэвисе: «Пустой и политически тщеславный человек, ничего не знающий о России и серьезно ею не интересующийся».

Тем не менее в пропагандистском отношении фильм был важен для того, чтобы убедить население США в оправданности союзнических отношений с СССР в военных условиях, и даже для того, чтобы представить Сталина, которого американский президент панибратски называл «дядя Джо», как искреннего друга Америки. При всем своем неоднозначном отношении к Дэвису Рузвельт одобрил как его книгу, так и затем снятый по ней фильм. Рузвельт участвовал в обсуждении подготовки фильма, что, естественно, в свою очередь, укрепляло позиции Уорнеров в киноиндустрии.

В результате просоветские и даже просталинские интонации книги Джозефа Дэвиса были в фильме еще более усилены. В конце сцены суда

над «врагами народа», то есть в описании сталинского Большого террора, Дэвис устами игравшего его роль актера Уолтера Хьюстона произносил даже слова, которых нет в его мемуарах: «Основываясь на моей двадцатилетней судебной практике, я считаю эти признания правдивыми».

«Миссия в Москву», будучи чисто пропагандистским произведением, не только в корне фальшиво передавала характер советской системы, но и идеализировала жизнь и быт граждан СССР, в частности, изображая счастливую Москву с ломящимися от пищевых продуктов и других товаров прилавками магазинов. По инициативе президента Рузвельта Джозеф Дэвис летом 1942 года отправился в советскую столицу, чтобы лично представить фильм Сталину. Именно тогда он и был награжден высшим советским орденом.

Пропагандистский фильм был, таким образом, использован как дипломатический инструмент — для укрепления американо-советских военно-политических связей, действительно важных в условиях Второй мировой войны.

Любопытно, что в составе актерского коллектива были несколько человек российского происхождения. Вероятно, режиссер и продюсер сочли целесообразным, чтобы по крайней мере нескольких советских деятелей играли они — генетически связанные со страной лица. Сами же актеры, явно недружелюбно относившиеся к советскому режиму, согласились принять участие в фильме, содержание которого было явно им чуждо, в силу все той же внутренней тяги к стране своих предков. Владимир Соколов играл «всесоюзного старосту» Михаила Калинина, Алекс Акимов и Константин Романов — сотрудников НКВД, Майкл Панаев — солиста балета, партнера Галины Улановой, Иван Лебедев — наркома внешней торговли Аркадия Розенгольца, Константин Шэйн — Николая Бухарина, а его сестра Тамара — русскую няню, Зоя Карабанова — русскую женщину-машинистку. Участвовали и другие актеры русского происхождения второго плана — Николай Целиковский, Леонид Снегов, Григорий Голубев. Имена части из этих деятелей кино мы еще будем упоминать.

В американском прокате фильм успехом не пользовался. Хотя он был снят видным режиссером и в нем играли прекрасные актеры, он оказался чуждым зрителю Соединенных Штатов и в результате убыточным: было затрачено около 250 тысяч долларов, а убытки составили примерно 600 тысяч, что не подорвало фирму, в то же время принесло ей непосредственный политический успех, так как фильм был одобрен государственной администрацией.



По окончании войны и по мере ухудшения отношений с СССР, особенно тогда, когда стала разворачиваться холодная война, «Миссия в Москву» стала рассматриваться как пример не просто просоветской деятельности в Голливуде, но и как подрывной фильм, проявление коммунистической пропаганды.

Режиссер и другие создатели фильма вызывались на заседания Комитета по расследованию антиамериканской деятельности, сценарист Говард Кох попал в черный список в самом Голливуде и в течение длительного времени не получал заказов. Сами руководители компании Уорнеров были не рады, что ранее ввязались в столь неприятную историю. Были даже предприняты попытки уничтожить все экземпляры картины, что успехом не увенчалось. В 2009 году фильм был восстановлен и ныне доступен для просмотра в Интернете, служа яркой демонстрацией противоречивости и конъюнктурности, которой не смогла избежать американская кинематография в условиях Второй мировой войны.

В целом компания Уорнеров в годы войны продолжала укреплять свои позиции не только производством фильмов, пользовавшихся успехом у зрителей и в результате этого укрепляя материально-финансовую базу бизнеса, но и рядом патриотических жестов. Помимо использования фойе многочисленных кинотеатров фирмы для продажи облигаций военных займов, руководители компании, а по их примеру и ее сотрудники сами приобретали эти облигации, способствуя таким образом усилиям своей страны в обеспечении достойного вклада в общую победу. В кинотеатрах были проданы облигации стоимостью более 16,5 миллиона долларов. Еще большую сумму — около 20 миллионов — затратили на военные займы сотрудники фирмы. При этом братья не оглашали сумм, которые потратили они лично, но можно выразить уверенность, что основную долю в названной сумме составлял именно их вклад. Сотрудники участвовали в донорстве, организуя специальные дни сбора крови и плазмы для раненых воинов.

Власти и военные ведомства страны высоко оценили личный вклад Уорнеров в достижение победы. Спущенный на воду в июле 1944 года крупный транспортный военный корабль типа «Либерти» был назван именем отца семейства Бенджамина Уорнера. Связано это было с тем, что лица и группы, внесшие в фонд обороны страны свыше двух миллионов долларов, имели право предложить свое название для новых кораблей этого класса, и такие предложения обычно принимались властями. Гарри и его братья участвовали в торжественном спуске на воду корабля, носившего имя их отца.

## Нелегкие послевоенные десятилетия

Послевоенный период приносил компании Уорнеров как успехи, так и неудачи. Выдающиеся фильмы не создавались, но основная часть продукции, выпускавшаяся ускоренным темпом, который подчас называли конвейерным, приносила значительную прибыль. В 1947 году чистая прибыль компании составила около 22 миллионов долларов.

В то же время отношения между самими братьями становились все более сложными. Между старшим братом Гарри и самым младшим членом семейства Джеком возникла подлинная вражда, связанная как с различными подходами к производственной деятельности, так и с личными отношениями.

Ссоры стали возникать еще в 1930-е годы, когда Джек завел роман с актрисой Энн Пейдж, будучи женатым. Последующий развод Джека и его женитьба на Энн усилили негодование Гарри. Он отказался участвовать в торжестве по случаю бракосочетания, а брату написал: «Единственное, что меня радует, это то, что наши родители не дожили до этого дня».

В годы войны старший и младший братья почти не встречались, правда, оставаясь деловыми партнерами. Во многих случаях Гарри полагал, что сделки, совершаемые Джеком, невыгодны или прямо убыточны для компании, что решительно отвергалось младшим братом, тогда как средний брат Альберт, мало участвовавший в практических делах, безуспешно пытался их примирить. Очевидцы рассказывали, что после того, как Джек подписал один из договоров, который Гарри считал особенно невыгодным, он гонялся за Джеком по помещениям правления с куском водопроводной трубы и громко кричал: «Я тебя убью, сукин сын!»

После войны Джек постепенно, правда на время, отошел от практических дел. Он много времени проводил на французских курортах, транжирил деньги, увлекался азартными играми и дорогими, но доступными дамами.

Возвратившись в бизнес, Джек выступил инициатором создания трехмерных фильмов, полагая, что им принадлежит будущее кинематографа. Однако зрители встретили несколько таких фильмов прохладно, смотреть их было неудобно, художественные качества оказались посредственными. Серьезных убытков компания от этого эксперимента не понесла, но, как и другие кинофирмы, от производства панорамных фильмов в основном отказалась. В широкий прокат они не

вошли ни в США, ни в других странах до настоящего времени, оставаясь маргинальным направлением киноискусства.

В 1950-е годы Гарри Уорнер перенес несколько сердечных приступов, а затем у него случился инсульт — все это привело к его отходу от дел. В 1958 году он скончался. Руководство делами компании полностью перешло к Джеку, ставшему президентом и основным владельцем акций. При этом он еще в 1956 году провел формально законную, но по существу неблагоприятную операцию, купив через подставных лиц акции, которые решили продать его братья Гарри и Альберт (он, как и Гарри, полностью отошел от дел). Он уединенно жил в своем небольшом имении, которое приобрел в Майами-Бич — курортном пригороде города Майами на океанском берегу в штате Флорида, где и скончался в 1967 году.

В операции по фактически полному овладению компанией «Братья Уорнер» немалую помощь оказал Джеку голливудский банкир украинского происхождения Серж (Сергей Яковлевич) Семененко, представлявший на западном побережье Первый национальный банк Бостона, одно из влиятельнейших финансовых заведений Соединенных Штатов. В свое время семья Семененко, родившегося в Одессе в 1903 году, при помощи православных церковных деятелей смогла выехать из России, охваченной Гражданской войной, и помогла ему окончить Гарвардский университет, специализируясь в области экономики и финансов.

Начав работу в банках, Серж Семененко быстро выдвинулся, разбогател, стал самостоятельно вести финансовые дела. В некрологе, опубликованном газетой «Нью-Йорк таймс» в 1980 году после его кончины, Семененко даже называли «финансовым доктором», способствовавшим своими рекомендациями и участием оздоровлению «больных компаний».

Именно Семененко организовал фиктивную группу, которая приобрела акции Гарри и Альберта Уорнеров, передав их затем по номиналу Джеку Уорнеру.

С этого времени началось сотрудничество последнего с Сержем Семененко, под руководством которого было организовано дочернее предприятие компании Уорнеров, занимавшееся производством патефонных пластинок. Так возникла «Уорнер мьюзик груп»<sup>[31]</sup> («Музыкальная группа Уорнеров»), существовавшая до 2011 года и затем поглощенная другими подразделениями уорнеровского концерна. К сожалению, о самом Семененко, его происхождении и судьбе сведения в доступных нам источниках почти отсутствуют.

Джек практически руководил делами до начала 1970-х годов и лишь

после того, как ему в 1972-м исполнилось 80 лет, отошел от дел. Джек Уорнер скончался в сентябре 1978 года.

После ухода из жизни основателей компании их фирма в многократно трансформированном виде сохранилась и является в настоящее время одним из крупнейших конгломератов в области развлекательной индустрии и смежных с ней отраслях.

Носившая с 1970-х годов название «Уорнер комьюникейшнз»<sup>[32]</sup>, компания расширяла сферу своей деятельности. Она приобрела права на создание только появлявшихся компьютерных игр, объединившись с производителем этих игр фирмой «Атари»<sup>[33]</sup>. В течение некоторого времени создание и распродажа компьютерных игр давали почти треть всех доходов фирмы. Завоевав имя на рынке, «Атари» как часть уорнеровской компании стала одной из первых, производивших домашние компьютеры.

В 1987 году были начаты переговоры о слиянии с издательским конгломератом «Тайм», одним из крупнейших в мире владельцев журналов в ряде стран, а также собственником книгоиздательства, телеканалов и линий Интернета. Переговоры длились долгое время и увенчались созданием единой компании под названием «Тайм — Уорнер»<sup>[34]</sup>.

Еще одной областью деятельности стали тематические парки. С 1961 года в США действовала основанная в штате Техас крупная компания «Сикс флэгс»<sup>[35]</sup> («Шесть флагов»). Название компании символизировало флаги шести государств (или квазигосударств), которые когда-либо существовали на территории Техаса до того времени, когда он вошел в Соединенные Штаты (это произошло в 1845 году). В последующие годы компания распространила свою деятельность на всю страну, создав широкую сеть образовательно-развлекательных парков (свыше двадцати), а также аквапарков и семейных развлекательных центров. С 1984 года конгломерат Уорнеров начал приобретать пакеты акций компании «Шесть флагов», которые в 1990 году обеспечили контроль над 50 процентами активов развлекательной корпорации, а в 1993 году полностью присоединили «Шесть флагов» к себе. Правда, финансовое банкротство ряда парков привело к тому, что в следующие десятилетия часть парков прекратила существование, а некоторые были проданы другим компаниям.

«Уорнер бразерс» продолжает функционировать как один из крупнейших в мире хозяйственных конгломератов — концернов, объединяющих самые различные инициативы. В 2020 году стало известно о подписании договора с компанией «Сайнелитик», специализирующейся на создании и практическом применении искусственного интеллекта.

Внедрение новых технологий позволит, по предположениям экспертов, определять эффективность и прежде всего прибыльность новой продукции, в том числе кинофильмов, телевизионных программ и других материалов.

Вместе с шестнадцатью дочерними компаниями концерн «Братья Уорнер» в настоящее время является одним из крупнейших в мире объединений, производящих фильмы, телепродукцию, компьютерные игры, видеоматериалы.

**Глава третья**

**Компания Эм-джи-эм и Селзники**

## Предшественники «Метро — Голдвин — Майер»

Компанией, в которой ощутимым было участие выходцев из российского пространства, являлась также «Метро — Голдвин — Майер» (Эм-джи-эм)<sup>[36]</sup>.

Компания была основана четырьмя предпринимателями, трое из которых родились на территории Российской империи, причем фамилии двоих запечатлены в названии знаменитого объединения, являвшегося со времени своего основания в 1924 году до Второй мировой войны безоговорочным лидером американской киноиндустрии, но и после этого сохранившегося в качестве одного из крупнейших производителей фильмов.

Эм-джи-эм возникла в результате объединения деятельности трех кинопроизводителей и дистрибьюторов кинофильмов: «Метро пикчерз» (ею владели предприниматели Маркус Лоу и Николас Шенк), «Голдвин пикчерз» Сэмюэла Голдвина и «Луис Б. Майер пикчерз», названная именем своего владельца Луиса Барта Майера. Маркус Лоу (Лов) имел германское происхождение. Его родители эмигрировали в США и поселились в Нью-Йорке за несколько лет до рождения сына в 1880 году. Что же касается всех остальных, то они были выходцами из российского пространства.

Подлинное имя Николаса Шенка — Николай Михайлович Шейнкер. Он родился 14 ноября 1881 года в городе Рыбинске в семье обрусевшего еврея, который служил приказчиком (помощником управляющего) в конторе Волжского пароходства.

Однако тяга к лучшей жизни повлекла этого человека с женой и двумя детьми (старшим был сын Иосиф) за океан. В 1893 году, получив право на жительство в США, Михаил с семьей поселился в Нью-Йорке. Жили они вначале в манхэттенском Нижнем Ист-Сайде, который был тогда рабочим районом, а позже переселились на север Манхэттена, в Гарлем, являвшийся в то время местом жительства не только чернокожих, но и иммигрантов, в основном итальянцев и евреев.

Отец, сокративший фамилию и ставший Шенком, прилагал усилия, чтобы сыновья максимально быстро американизировались. Оба подростка стремились к тому же. Джо и Ник, как они стали себя называть, вначале продавали газеты, затем служили в аптеке. Бережливые, трудолюбивые и предприимчивые, они через несколько лет, став взрослыми, купили небольшую аптеку и, таким образом, превратились в бизнесменов.

Вскоре после этого братья (причем более активным был Ник), отправившись на прогулку в Форт-Джордж в той же северной части Манхэттена, где они жили и где находился парк с аттракционами, решили попробовать свои силы и в этой области. Они познакомились с молодым предпринимателем Маркусом Лоу, занимавшимся кинобизнесом и другими развлечениями. Взяв у него в долг необходимую сумму, Ник, которому помогал старший брат, смог купить в 1910 году небольшой парк развлечений в соседнем штате Нью-Джерси — в округе Берген, который являлся по существу дела продолжением Нью-Йорка, только находившимся на другом берегу реки Гудзон. Со временем парк разросся, став одним из важных развлекательных центров в округе, в котором проживало в основном зажиточное население, что приносило его владельцам хороший доход. Шенки владели парком до 1934 года, хотя сфера их интересов к этому времени стала совершенно другой.

Дело в том, что Маркус Лоу, с которым установились прочные деловые связи, всерьез занялся кинобизнесом. В 1904 году он создал компанию по демонстрации короткометражных фильмов, в основном носивших характер водевилей. Такие легкие картины привлекали зрителей, что позволило Лоу расширить бизнес, образовав в 1910 году новую компанию, владевшую несколькими театрами, в которых ставились водевильные спектакли и демонстрировались фильмы. Николас стал его основным помощником, а затем и компаньоном.

В 1919 году Маркус Лоу перешел от демонстрации фильмов к их производству, создав в Нью-Йорке свою киностудию, в которой Николас Шенк стал основным администратором.

Попутно в дела, связанные с производством фильмов, втягивался и его старший брат. Джозеф Шенк, который вначале был на вторых ролях, в 1916 году познакомился с молодой актрисой Нормой Толмадж, снимавшейся с 1910 года, но особых успехов пока не достигшей. Вскоре молодые люди вступили в брак, а затем перебрались на западное побережье в район Лос-Анджелеса, где Норма рассчитывала раскрутить свою карьеру, а Джозеф, помогая ей, надеялся добиться успехов в кинобизнесе.

Расчеты пары оправдались в полной мере. Норма успешно дебютировала в ряде мелодраматических фильмов. Она стала объектом внимания массовой прессы, когда после успешных выступлений в фильмах компании «Юнайтед артистс» в 1927 году случайно наступила на влажный, только что выложенный бетон перед зданием кинотеатра Граумана, оставив в нем отпечатки своих туфель. Соответствующие фотографии были помещены во многих газетах, положив начало голливудской Аллее Славы.



Эта аллея не столь знаменита, как Аллея Звезд, о которой уже говорилось, но и она является свидетельством признания деятелей кино и местом, которое посещают туристы. Впрочем, второстепенность Аллеи Славы проявляется уже в том, что свои отпечатки оставляют здесь кинодеятели, отобранные не общественной организацией, а владельцами кинотеатров.

Так или иначе карьера Нормы Толмадж способствовала коммерческому успеху ее супруга, который был принят на работу в студию «Юнайтед артистс», став вскоре администратором, а затем прошел путь до вице-президента. Он также являлся продюсером ряда фильмов, в частности тех, в которых выступала его жена. Джозеф Шенк работал и на студии «ХХ сенчери — Фокс».

В последующие годы Джозеф Шенк переживал как успехи, так и неудачи. Он расстался с Нормой, карьера которой дала первоначальный толчок его успехам. Он встречался с начинавшей Мэрилин Монро, некоторое время был ее любовником, способствовал ее карьере. Вскоре после Второй мировой войны он был обвинен в сокрытии доходов и был приговорен к тюремному заключению за неуплату налогов. Просидев менее года в тюрьме, Джозеф был помилован, возвратился в студию «ХХ сенчери — Фокс», где продолжал карьеру, став даже одним из руководителей Американской академии кинематографических искусств и наук. Признанием заслуг Джозефа было появление звезды в его честь на Аллее Звезд в Голливуде. В 1952 году Джозеф Шенк получил премию «Оскар» за вклад в развитие кинематографии. Он ушел на пенсию в 1957 году и скончался в 1961-м, оставив по себе память как один из видных организаторов американской киноиндустрии.

Возвратимся, однако, к его младшему брату Николасу, который оставался основным компаньоном Маркуса Лоу в кинобизнесе на восточном побережье. Именно он вел переговоры с двумя другими фирмами об объединении, с тем чтобы создать крупную компанию, которая могла бы успешно конкурировать с основными студиями Голливуда и всего западного побережья. Внезапная смерть Маркуса Лоу в 1927 году способствовала превращению Николаса Шенка в фактического руководителя объединенной компании.

Безусловно, основной причиной успеха переговоров об объединении и создании мощного киноконцерна стояли финансовые соображения, а общность происхождения из одного государства существенной роли не играла. Но, по всей видимости, какое-то влияние на выработку взаимного доверия это сходство, да и владение русским языком, сохранившимся в качестве второго разговорного, все же оказывало.

Вторым участником переговоров об объединении являлся Сэмюэл Голдвин, владевший своей кинокомпанией.

Родившийся в Варшаве в бедной еврейской семье в августе 1879 года, Шмуэль Гелбфиш самым фактом своего рождения был подданным российского императора Александра II. Это было связано с тем, что единое Польское государство в то время не существовало, бывшая Польша в результате ее разделов в XVIII веке была поделена между Россией, Германией и Австрийской империей. Варшава являлась главным городом Царства Польского, которое формально существовало в качестве автономной части России, но по существу дела входило в централизованную империю.

В поисках средств к существованию Шмуэль подростком отправился в Великобританию, где в городе Бирмингеме у него были какие-то дальние родственники. Там он переделал свое имя на английский манер, а затем и перевел на новый язык свою фамилию, став Сэмюэлем Голдфишем (чуть позже было осуществлено еще одно изменение, и на свет появился Голдвин).

Жизнь в Бирмингеме, зависимость от родственников тяготили юношу, который пытался заработать себе на жизнь мелкими торговыми операциями. В 1898 году он перебрался в США, где, став независимым, смог вести торговлю более успешно. Он поселился в Сан-Франциско, где вскоре познакомился с девушкой по имени Бланш Ласки, которая была дочерью также выходца из России Исаака Ласского. Женитьба на ней привела к общению с братом Бланш Джесси Ласки, который являлся автором водевилей и был в силу этого связан с киностудиями.

Так Сэмюэл Голдвин начал проникать в мир кинобизнеса. Постепенно круг общения и взаимных инициатив в этом мире расширялся. Важную роль сыграло знакомство, а затем сотрудничество с драматургом и организатором гастрольного бюро, сыном выходцев из Франции Сесилем Демиллем. В 1913 году Голдвин, Ласки и Демилль, накопив средства, решили заняться кинопроизводством, учредив для этого специальную компанию, которая произвела на свет фильм «Муж индианки», не пользовавшийся широким успехом, но все же давший некоторую прибыль.

Правда, в 1916 году Голдвин был вытеснен из руководства компании. Но он, теперь уже прочно связавший свою жизнь с новым бизнесом, стал предпринимать усилия по собственному продвижению в кинопроизводстве. Именно в этом году он образовал собственную компанию «Голдвин пикчерз».

Первые работы — короткометражные комедии, а затем более

продолжительные драмы — собирали определенную аудиторию, давали небольшую прибыль, но серьезного влияния на развитие кинематографа не оказали.

Положение изменилось, когда в начале 1920-х годов студия Голдвина, занявшая небольшое помещение в Голливуде, создала фильм «Алчность» — мистическую драму, поставленную Эрихом фон Штрогеймом, который написал и сценарий фильма. Это была картина, основанная на повести Фрэнка Норриса «Мактиг: Сан-Францисская история». Действие повести происходило в XIX веке, но сценарист перенес ее в XX век, что позволило значительно удешевить производство.

Длившийся почти два с половиной часа фильм был одним из самых продолжительных кинопроизведений эпохи немого кино (некоторые авторы считают его самым продолжительным). Контракт с Штрогеймом был очень удачной находкой для Голдвина.

Эрих фон Штрогейм был предельно своеобразной фигурой. Происходя из австрийской семьи, занимавшейся коммерцией, он выдумал и свою фамилию, и аристократическое прошлое, приписав себе военные заслуги как в Австро-Венгрии, так и в США. Приписал он себе и аристократическую приставку к фамилии «фон». Но его творческие заслуги были подлинными. Он выступал в качестве актера в ряде фильмов, причем играл «врага» — циничного и безжалостного, настолько реалистично, по впечатлениям зрителей, что подчас ненависть посетителей кинотеатров оборачивалась против него самого. С 1919 года он работал в компании «Юниверсал пикчерз» в качестве режиссера, но одновременно выступал актером, сценаристом, художником по костюмам.

Буквально переманив этого незаурядного кинодеятеля, Голдвин и поручил ему создание «Алчности».

Руководителю фирмы пришлось вытерпеть претензии весьма притязательного режиссера, с самого начала рассчитывавшего создать шедевр. Штрогейм стремился к максимальному соответствию развертывания фильма тем обстоятельствам, в которых происходило действие. Впрочем, и Штрогейм считался с интересами своих нанимателей, прилагая силы, чтобы по возможности удешевить производство.

В то же время режиссер привлекал к съемкам лучших, по его мнению, актеров. По его требованию в Сан-Франциско были приобретены два дома, которые наиболее соответствовали сценам, происходившим в книге Норриса. Некоторые эпизоды снимались в Долине Смерти — местности в Калифорнии с исключительно высокими температурами — здесь была зафиксирована максимальная со времени начала наблюдений температура

— 56,7 градуса по Цельсию. Сам Штрогейм по этому поводу вспоминал: «Мы были первыми белыми (41 мужчина и одна женщина), которые проникли в эту самую низкую впадину земли после поселенцев. Мы работали в тени и без тени при температуре 142 градуса по Фаренгейту (61,1 градуса по Цельсию. — Г. Ч., Л. Д.)». Можно, впрочем, отметить здесь явное температурное преувеличение, возникшее под влиянием действительно страшной жары.

В фильме была показана жизнь представителей низшего и среднего классов Америки, стремление заработать как можно больше любыми путями, а при появлении первых немалых денег — жажда их умножить. На этом фоне разворачиваются драматические любовные и криминальные истории. Ставшего богатым главного героя Мактига преследует его бывший друг Маркус, который настигает его в Долине Смерти. Завязывается борьба, Мактиг убивает бывшего друга, но уйти из Долины Смерти он не в состоянии, так как прикован наручниками к убитому. Так, отнюдь не счастливым концом завершается этот фильм, ставший новаторским хотя бы в силу своего пессимистического финала. Неуемная страсть к наживе превращает людей в убийц, не знающих жалости, — такова главная мысль этого произведения. Эрих фон Штрогейм писал в связи со своим произведением: «Зрители устали от кинематографических пирожных, их желудок испорчен слишком большими дозами сахара в фильмах».

В фильме снимались Гибсон Гоулэнд, Джин Хершолт, Сейзу Питтс — актеры уже известные, но ставшие «звездами» именно благодаря «Алчности». Играл и сам Штрогейм, который придерживался правила участвовать лично в своих фильмах в качестве актера второго плана (здесь он выступал в роли некоего продавца воздушных шаров).

Фильм первоначально получился огромным — он длился около восьми часов. В результате беспощадных сокращений он был приведен к сравнительно приемлемым на то время размерам, но все же оказался, как уже отмечено, одним из самых длительных в истории немого кино (140 минут).

Уже при появлении на экранах в 1924 году «Алчность» вызвала самые высокие оценки кинокритики. Таковые оценки сохранились на протяжении следующих десятилетий. И в наши дни фильм компании Голдвина считается одной из вершин мировой кинематографии.

В прокате картина была встречена очень скромно. Ее демонстрация не была полным провалом, как полагал выдающийся советский режиссер Григорий Козинцев, назвавший свою статью об этом фильме «„Алчность“»

Штрогейма: Величайший провал в истории кино». Однако сборы едва покрыли весьма скромные расходы на производство картины. Зрительская толпа продолжала предпочитать экранную простоту, отчетливо положительные и отчетливо отрицательные образы, напоминающие то, что уже ранее показывали на экране, и, разумеется, торжество добра над злом, счастливое слащавое завершение.

В то же время «Алчность», по достоинству оцененная не только критикой, но и предпринимателями киноиндустрии, сыграла немалую роль в переговорах Голдвина об объединении его фирмы с другими студиями в единую Эм-джи-эм.

Наконец, третьим участником создания единой кинокомпании была фирма «Луис Б. Майер пикчерз», которая также принадлежала выходцу из Российской империи.

Им был родившийся в Минске (или под Минском, или в Киеве, или под Киевом) предположительно в июле 1884 (или 1885) года Лазарь Яковлевич Мейер. Он не знал ни точного места своего рождения, ни точной даты, когда появился на свет, и вечно путался, отвечая на эти вопросы. Его отец был мелким ремесленником, эмигрировавшим в Канаду, а затем в США, когда ребенку было около трех лет. Никогда Джейкоб (так он видоизменил свое имя в Америке) Мейер не рассказывал сыну о российском прошлом. В документах Лазарь, ставший Луисом, иногда обозначал годом своего рождения 1883-й, иногда 1885-й. Что же касается даты, то он всегда указывал ее точно — 4 июля, объясняя это тем, что День независимости Соединенных Штатов является для него наиболее памятным днем — днем «нового рождения».

В Канаде семья (в ней были также две девочки — старшие сестры Луиса) поселилась в городе Сент-Джоне (провинция Нью-Брансуик), где прожила немало лет. Луис посещал местную школу, в которой сдружился с Уолером Голдингом, отец которого владел местным кинотеатром. Луис имел возможность бесплатно ходить в кино и горячо полюбил мир сладких грез — мужественных красавцев и очаровательных блондинок, которые, как он отлично понимал, не существуют в реальной жизни.

В Канаде отец семьи стал старьевщиком — он ходил по домам с тележкой, покупая за бесценок ненужные вещи, чтобы потом, несколько приведя их в порядок, продать намного дороже. Заработав некоторые суммы на этом нехитром ремесле, он стал собирать металлолом и даже открыл небольшое предприятие по сбору металлических отходов. Луис помогал отцу, фактически став подсобным рабочим в его мелком бизнесе.

Этот бизнес постоянно расширялся, и в 1904 году Джейкоб решил

создать «филиал» (фактически крохотное отделение) в Бостоне, куда и был направлен ставший уже взрослым сын. Именно тогда, оформляя документы на переезд в США, Луис и зафиксировал, что он родился 4 июля, хотя это была просто выдуманная дата. В том же 1904 году Луис женился на Маргарет, дочери мясника Шенберга, работавшего в одном из бедных кварталов Бостона. При этом «для солидности» он придумал себе второе имя Барт, а в документах стал именовать себя Луис Барт Майер (чуть позже Майер, что звучало более адекватно для американского уха), обычно обозначая второе имя только инициатором. Так возникло условное имя «Эл Би», которое вначале употреблялось знакомыми, а позже, когда Майер стал фигурой влиятельной, превратилось в общеизвестное сокращение, в своего рода кличку.

Тем временем в семье появились две дочери, и Луису приходилось думать о постоянном и более высоком заработке. Помня свои канадские кинопечатления, он направил усилия на создание своего бизнеса именно в этой области. В 1907 году, узнав, что в находившемся неподалеку от Бостона городке Хейверхилле находится заброшенное здание бывшего то ли театра, то ли концертного помещения, он, заняв деньги, купил это здание, переехал в Хейверхилл, кое-как отремонтировал этот дом и организовал в нем свой кинотеатр, названный «Орфеум». Чтобы запастись авторитетом среди религиозно настроенных жителей маленького городка, Луис Майер открыл кинотеатр демонстрацией сугубо христианского фильма «От яслей до креста», посвященного земной жизни Иисуса Христа. Между прочим, этот факт свидетельствует, что фильм об Иисусе, созданный нью-йоркской студией «Калем»<sup>[37]</sup>, в свое время считавшийся серьезным достижением немого кино, появился ранее, чем указано в фильмографии (в 1907-м или 1908-м, а не в 1912 году).

Заработав первый капитал, Майер совместно с Натаном Гордоном, еще одним выходцем из Российской империи (уроженцем Вильно), который занимался до этого бизнесом, продавая игорные машины (за монету в один или пару центов можно было выиграть какой-то приз, но таковые доставались редко — игроки с этим мирились: им важен был не столько сам выигрыш, сколько соревновательный азарт).

Натан Гордон, родившийся в 1872 году, поселился в США в возрасте восемнадцати лет. Он жил в штате Коннектикут, затем переехал в Колорадо и, наконец, более прочно обосновался в Массачусетсе, где судьба свела его с Луисом Майером как раз тогда, когда Натан, увлекавшийся фотографией, перешел к игорному бизнесу.

Вместе с Гордоном Майер сформировал совместную «театральную

компанию», которая подыскивала актеров для постоянных и разовых театральных трупп и открывала все новые кинотеатры в Массачусетсе. Постепенно, правда, Гордон сосредоточился на банковском деле, хотя сохранил связи с Майером на протяжении многих лет, являясь держателем акций его кинокомпаний. Они нередко дружески встречались, Гордон предоставлял Майеру займы. Их общение продолжалось до смерти Гордона в 1938 году.

Между тем к середине второго десятилетия XX века Луис Майер (отчасти совместно с Натаном Гордоном) контролировал сеть кинотеатров в Массачусетсе, а затем расширил свою сеть на соседние штаты Новой Англии (группу северо-восточных штатов, которые считались наиболее древними англоязычными территориями Северной Америки).

В 1916 году, на этот раз совместно с Ричардом Роулендом, жившим в Нью-Йорке сыном богатых родителей из Пенсильвании, Луис Майер создал киностудию «Метро», просуществовавшую недолго и создавшую лишь несколько фильмов.

Наиболее значительным из них был «Вечный вопрос» — сентиментальная драма, запомнившаяся главным образом тем, что основную роль в ней играла британская актриса по имени Ольга Петрова. Как это ни удивительно, никакого отношения к России эта актриса не имела. Англичанка по происхождению по имени Мюриэль Гардинг, она выбрала русский псевдоним, видимо считая, что такое имя, связанное с далекой и загадочной страной, наиболее подходит ее амплу фатальной женщины, соблазняющей мужчин и насмехающейся над влюбленными.

Через несколько лет Петрова оставила кинокарьеру, став драматургом и сценаристом фильмов, а также журналистом, интервьюирующим звезд кино и театра. Участие в фильме компании «Метро» не было заметным эпизодом в ее карьере, самой же фирме оно было полезным, позволив получить значительную прибыль.

Сотрудничество Луиса Майера с Ричардом Роулендом прервалось в 1918 году, когда Майер отправился на западное побережье, в Лос-Анджелес, где рассчитывал создать крупную кинокомпанию. Вначале действовала фирма «Луис Майер пикчерз», а в конце того же года началось сотрудничество с предпринимателем Персивалем Шульбергом и была основана совместная фирма, которая просуществовала около года, после чего Луис Майер, оказавшийся своенравным, порвал связи с компаньоном и восстановил собственную компанию.

В период сотрудничества с Шульбергом были сняты несколько фильмов с участием еще одной видной актрисы немого кино — Аниты

Стюарт, но столь широкого распространения, как «Вечный вопрос», они не получили.

Вновь разорвав связи с компаньоном, Луис Майер снял ряд фильмов, обеспечивших более или менее устойчивое существование его фирме, но не ставших ни по каким показателям новинками или сенсацией. Он все более понимал необходимость создания крупной объединенной корпорации, которая была бы способна выйти в первые ряды голливудских компаний, а по прикидкам Луиса даже возглавить американское кинопроизводство.



## Образование Эм-джи-эм

Когда примерно в середине 1922 года Маркус Лоу предложил вступить в переговоры об объединении трех компаний — «Метро», «Голдвин пикчерз» и «Луис Б. Майер пикчерз», он, как и Голдвин, согласился на встречи, которые затянулись почти на два года, но в конце концов привели к успеху.

Подписанное в апреле 1924 года соглашение предусматривало создание унитарной компании «Метро — Голдвин — Майер» (сокращенно ее сразу же стали именовать Эм-джи-эм), в которой партнеры обладали равными правами. Президентом компании стал Маркус Лоу. Николасу Шенку было поручено дальнейшее устройство кинотеатров на восточном побережье, а затем в центральных регионах страны. Луис Майер, ставший вице-президентом, возглавил кинопроизводство на западном побережье, то есть в районе Голливуда. Что же касается Сэмюэла Голдвина, то он практически в новой компании не участвовал, передав ей свои финансовые и материальные активы, а затем, получив соответствующее возмещение, занявшись кинопроизводством в небольшой созданной им студии. Голдвин привлекал опытных режиссеров, известных актеров, но создать мощное объединение ему так и не удалось. Фильмы студии «Сэмюэл Голдвин продакшнс»<sup>[38]</sup> попадали в кинотеатры главным образом через компанию «Юнайтед артистс». Постепенно эта студия зачахла, хотя и существовала до 1959 года.

Единственным фильмом Голдвина, после того как он отошел от объединенной компании, был «Порги и Бесс», отмеченный «Оскаром». Этой картиной Сэмюэл завершил свою кинокарьеру. Но и этот фильм, являвшийся экранизацией известной оперы Джорджа Гершвина (также потомка выходцев из России, внука петербургского мастера меховых изделий), созданной в 1935 году, получил высокую награду за музыку, а зрителями был встречен без энтузиазма. Правда, мнение, что фильм провалился в прокате, высказываемое рядом критиков, неточно — расходы на создание он окупил.

Любопытно, что при создании объединения Эм-джи-эм Голдвин передал ему права на свой логотип — рычащий лев, который стал символом объединения, известным во всем мире.

Расскажем об этом символе, который видоизменялся на протяжении десятилетий, менял свои клички и имена, но неизменно продолжал быть

своего рода иконой компании.

Логотип был разработан в 1917 году сотрудником Голдвина Говардом Дитцем, который, как он сам объяснял, был вдохновлен песней студентов — спортсменов Колумбийского университета в Нью-Йорке — «Рычи, лев, рычи». Дитц изобразил льва, прыгающего через кольцо, на котором было написано латинское изречение «Ars gratia artis» («Искусство во имя искусства»). Хотя лев выглядел рычащим, его прозвали Молчаливым львом, так как никаких звуков он не издавал, ибо появился на свет в немом кино.

Вначале, впрочем, использовался даже не живой лев, а его статуэтка. После создания объединенной компании стали снимать подлинного зверя, а статуэтку как символ истории компании показывали в конце каждого фильма. Что же касается заставки, то, оставаясь логотипом, дрессированные львы (по мере старения один лев заменялся другим), которые в них играли, с появлением звукового кино действительно рычали, поворачивали голову, по-разному прыгали через кольцо. В 1927 году очередной лев по кличке Джеки, летевший на самолете со своим дрессировщиком во время съемки рекламного фильма, попал в авиационную катастрофу в пустыне штата Аризона. Он остался жив, но показывать его уже было невозможно: он пострадал и был очень напуган. Отправленного в филаделфийский зоопарк Джеки в течение нескольких лет чествовали как «ветерана» Эм-джи-эм, а в некоторых фильмах использовали прежние заставки с его участием.

Но с середины 1930-х годов стали использовать новых львов, причем постепенно в заставки вводились их цветные изображения. С 1957 года в фильмах компании стал появляться логотип со львом по кличке Лео, который используется по наши дни.

Между тем Майер, ставший фактическим главой кинопроизводства компании, приложил много усилий для того, чтобы Эм-джи-эм почти сразу же вышла на первые позиции в кинопроизводстве.

Он пошел на рискованную операцию, вложив огромные средства в создание фильма «Бен-Гур: История Христа», который оказался самым крупнобюджетным за всю историю немого кино. Это была авантюра, ибо в случае провала фильма в прокате компания просто разорилась бы. Однако «Бен-Гур» прошел по американским и зарубежным экранам с триумфом, создав предпосылки для дальнейшего успешного развития компании. Она не только вошла в пятерку крупнейших кинофирм западного побережья, но и возглавила ее, получив прозвище «локомотив Голливуда».

Фильм был снят Фредериком (Фредом) Нибло по одноименному

роману американского военного и политического деятеля Луиса Уоллеса, ставшего писателем. Книга Уоллеса, вышедшая впервые еще в 1880 году, несколько раз экранизировалась, но такого успеха, как работа Нибло, не получил ни один фильм, основанный на этом романе.

Фред Нибло был успешным киноактером. В качестве режиссера он выступал редко, и привлечение его в этом качестве Майером являлось, в свою очередь, рискованным предприятием, полностью, однако, себя оправдавшим.

Название романа и фильма далеко не полностью соответствовало их сюжету: это была история именно палестинца Бен-Гура, в которую вкраплялись эпизоды об Иисусе, основанные на библейских преданиях. Герой картины молодой человек по имени Бен-Гур, казалось бы, непреднамеренно угрожает жизни римского наместника, попадает в рабство, становится каторжником — гребцом на судне. Он случайно сталкивается с Иисусом, который подает воду страждущему, и становится его последователем. Чудом (очевидно, не без участия Иисуса) судьба Бен-Гура меняется к лучшему. Во время ненастья он спасает римского патриция, который добивается его освобождения и возвращения в Палестину. Ставший сильным и ловким, он побеждает своего заклятого врага в гонках колесниц и воссоединяется со своей матерью и сестрой, которые находились в тюрьме, где заразились проказой, но были чудесным образом излечены Иисусом.

Вначале в роли Бен-Гура снимался уже известный актер и спортсмен Джордж Уолш, но по требованию Луиса Майера, на которого он не произвел благоприятного впечатления, он был заменен мексиканцем Рамоном Новарро, показавшимся вице-президенту компании более соответствующим его представлению о герое фильма. С тех пор Новарро стал звездой немого кино, его часто называли «главным любовником Голливуда».

На производство фильма ушло около четырех миллионов долларов (примерно 50 миллионов в наше время). Часть съемок осуществлялась в Италии, причем проводились они, учитывая особенности сюжета (морская катастрофа, гонки на колесницах и т. п.), без должных мер предосторожности, что привело к нескольким несчастным случаям (правда, ни одной гибели актеров не произошло). Луис Майер, который отправился на эти съемки, настоял, чтобы соревнования на колесницах проводились значительно быстрее, чем вначале намечал режиссер. Была даже назначена премия победителю гонок. В результате во время съемок произошла катастрофа: лошади налетели одна на другую, колесницы разрушились,

несколько актеров были ранены. Майер, на этот раз в согласии с режиссером, был инициатором того, чтобы заснятая реальная катастрофа вошла в фильм. Так серия несчастных случаев была использована во благо компании. В прессе подчеркивалась полная реальность происходившего.

Это способствовало успеху фильма в прокате, тем более что он сопровождался массивной рекламной кампанией под лозунгом «Этот фильм обязан посмотреть каждый христианин!». В казну Эм-джи-эм поступило более девяти миллионов долларов, что более чем вдвое перекрыло расходы на его производство. В определенной степени этому способствовало одобрение фильма как Ватиканом, так и руководителями протестантских церквей.

По терминологии кинокритики, «Бен-Гур» обладал «стопроцентной свежестью», то есть не получил ни одной отрицательной рецензии. Сцена гонки на колесницах в последующие годы повторялась в других картинах, причем с разрешения компании и в работах других фирм (разумеется, при соответствующей материальной компенсации).

В 1931 году было выпущено «переиздание» фильма (позже такие выпуски стали именоваться ремейками), причем были добавлены оригинальная музыка Уильяма Экста и Дэвида Мендозы и звуковые эффекты.

Фильм «Бен-Гур: История Христа» в новом ремейке продолжает демонстрироваться по настоящее время, собирая при поощрении христианской церкви значительные зрительские аудитории и укрепляя престиж создавшей его компании.

Этот фильм оказался проявлением благополучного рождения новой мощной голливудской компании, созданной в основном выходцами из российского пространства.

## **Эм-джи-эм в «золотой век» и после него: фильмы и актеры**

Период с 1925 года по середину 1930-х годов называли «золотым веком» Голливуда, несмотря на Великую депрессию 1929–1933 годов. Ведущую роль в этом играла Эм-джи-эм наряду со студией братьев Уорнер. Иначе говоря, в том, что в трудные и переломные годы Голливуд выстоял, важнейшую роль сыграли выходцы из Российской империи и их потомки.

В развитии Эм-джи-эм этого периода было немало трудностей. После смерти Маркуса Лоу в 1927 году между Луисом Майером и Джозефом Шенком началась вначале внешне не очень заметная, но явная для руководящего состава компании борьба за лидерство. Шенк, которому перешла основная часть акций Лоу, попытался продать часть их владельцу другой кинокорпорации Уильяму Фоксу, рассчитывая, по всей видимости, при помощи Фокса на поглощение Эм-джи-эм и на собственное продвижение в компании Фокса на решающие позиции. Майер, пытавшийся вначале убедить Шенка сохранить прежние структуры, в конце концов вступил в открытую борьбу, обвинив своего партнера в нарушении антимонопольного законодательства и заставив его под угрозой передачи дела в суд отказаться от сделки с Фоксом.

Формально сохранилось прежнее положение, но фактически позиции Луиса Майера еще более укрепились, он стал, по существу дела, единоличным руководителем компании. Майеру принадлежала инициатива в приглашении на студию, которая построила обширные съемочные павильоны и административные помещения в Калвер-Сити — в том же районе большого Лос-Анджелеса, по соседству с Голливудом, где работала компания братьев Уорнер. Конкуренция двух крупнейших кинофирм стала еще более отчетливой, что, впрочем, не мешало активному общению их деятелей.

Луис Майер привлек к работе талантливого режиссера Ирвинга Тальберга.

Ирвинг Тальберг работал в «Метро — Голдвин — Майер» со второй половины 1924 года. Вначале он был на вторых ролях, так как Луис Майер больше доверял Фреду Нибло, тем более в связи с его успехом в создании «Бен-Гура». Но после этого превосходного фильма Нибло не проявлял высокой активности в качестве режиссера, сосредоточившись в основном на актерской работе. Именно в таких условиях росло творческое влияние

Тальберга. Оно особенно усилилось, когда он в 1925 году выступил продюсером фильма «Большой парад», получившего широкую популярность в самой разнородной аудитории.

Этот фильм был посвящен событиям Первой мировой войны. Снятый режиссером Кингом Видором, перепробовавшим чуть ли не все возможные профессии в кино, для которого это была первая постановочная работа, «Большой парад», по признанию самого Майера и вслед за ним многих критиков, был в основном работой Ирвинга Тальберга.

Фильм был одной из немногих работ того времени, носивших поистине драматический характер, не имевших дешевых сентиментальных сцен и счастливого финала. Он рассказывал о судьбе трех американских солдат, воевавших в Европе, которые происходили из разных социальных слоев: один был из рабочих, другой — сыном мелкого торговца, а третий — из богатого семейства. На войне классовые и идеологические различия сгладились, а затем вовсе перестали ощущаться. Двое друзей погибли, третий возвратился на родину калекой — без ноги. Разочарованный тем, как он был принят в США, он вновь отправляется в Европу, на места прошлых боев и крепкой дружбы, где неожиданно встречает любовь, хотя без явного счастливого развития.

Луис Майер вместе с Ирвингом Тальбергом внимательно следил за появлением на сцене и на экране новых имен и проявлял завидное искусство в выявлении перспективных деятелей. Уже в первые годы существования Эм-джи-эм они привлекли в компанию ряд актеров, которые вскоре стали широко известными и принесли фирме немалые доходы. Внимание руководителей фирмы распространялось не только на свою страну, но и на Европу.

Посмотрев шведский кинофильм «Сага о Йёсте Берлинге», Луис Майер обратил внимание на игравшую главную роль девятнадцатилетнюю Грету Гарбо (настоящая фамилия Густафссон). Актриса была приглашена в США и после просмотров стала работать на студии Майера. В первых фильмах она создавала образ пухленькой легкомысленной девицы, но это не удовлетворяло ни Майера, ни Тальберга. В новых фильмах постепенно выработывался образ, который получил в прессе название «сфинкса» — прекрасной загадочной женщины, принимавшей различные образы и этим очаровывавшей окружающих по ходу действия фильмов, а за ними и зрителей.

Уже в 1926–1927 годах появились три фильма, которые сделали Грету Гарбо знаменитой. В картине «Поток» она сыграла роль деревенской девушки, отвергнутой семьей местного богатея, покинувшей родные места

и ставшей знаменитой певицей, но в глубине души тяготевшей к сельской простоте и к своему первому возлюбленному.

Вслед за этим появился фильм «Плоть и дьявол», в котором Гарбо создала образ прекрасной, молодой женщины, состоявшей в неравном браке, встречающейся с молодыми людьми, друзьями, которые готовы пойти на все, чтобы заслужить ее благосклонность. Фелиситас, как звали героиню, мечется между супругом и этими юношами, превращающимися по отношению друг к другу в жестоких врагов, и только ее гибель возвращает этих людей к дружбе.

Наконец, картина «Любовь» была создана по мотивам романа Льва Толстого «Анна Каренина». Естественно, Грета Гарбо играла Анну. Правда, сценаристка Фрэнсис Марион, известная американская писательница 1920-х годов, позволила себе изменить сюжет, отступив от толстовского замысла. Фильм был создан в двух вариантах — предназначенном для Европы с традиционным трагическим финалом и демонстрировавшимся в США, в котором Анна воссоединяется с Вронским после смерти Каренина.

В американском варианте Анна на какое-то время исчезала из жизни Вронского, но через годы Вронский, увидев в газете заметку о победе молодого Каренина на скачках, встречается с ним, а через него — и с его матерью Анной, которая, всем на удивление, остается такой же юной и прекрасной... Объективно вкус явно изменил писательнице-сценаристке, но такой финал был явно больше по нраву американской массовой публике, а для Луиса Майера и его команды это было главным.

В фильме «Любовь» успешно выступил и другой, известный к этому времени актер Джон Гилберт, который уже снимался в фильмах студии Майера. Между ним и Гретой Гарбо завязался роман, и дело шло к свадьбе, однако своенравная Гарбо порвала с Гилбертом незадолго до бракосочетания, как тогда говорили в студии, «у самого алтаря». По этому поводу Луис Майер отпустил грубое, фактически похабное замечание по поводу сексуальных способностей актера, которое привело к конфликту. Гилберт публично ударил Майера по лицу. Вслед за этим он, правда, одумался и принес извинения, но отношения руководителя студии с обоими актерами — и Гилбертом, и Гарбо — испортились.

Тем не менее Грета Гарбо продолжала сниматься в фильмах Эм-джи-эм, так как была уже звездой немого кино. На этой студии она легко перешла к звуковым фильмам. Зрителям очень нравился ее слегка хрипловатый голос с легким шведским акцентом. В рекламе даже часто говорилось о «голосе Гарбо». В 1930-е годы она успешно выступила в фильме «Мата Хари» (о знаменитой шпионке времен Первой мировой

войны) и особенно в картине «Гранд-отель», которая в 1932 году получила «Оскара» в качестве лучшего фильма года.

По всей видимости, эту награду фильм, а следовательно компания и Грета Гарбо, игравшая в нем главную женскую роль русской балерины Грушинской на излете ее карьеры, получил в связи с тем, что в отличие от мелодрам со счастливым концом, трагедийных или по крайней мере остро драматических произведений, которыми ранее потчевала публику Эм-джи-эм, это была психологическая работа о быте представителей германского высшего и отчасти среднего классов, которым надоело все на свете, которые просто проводят свои дни либо в безделье, либо в поисках каких-то случайных впечатлений. Фильм начинается и завершается скучными словами одного из героев: «Люди приходят, люди уходят, но ничего не меняется». В фильме возникали сюжетные линии, эпизоды и сцены, которые вроде бы свидетельствовали, что герои пытаются изменить свою жизнь к лучшему нередко путем авантюры или даже преступлений. В центре картины — эпизоды, связанные со взаимоотношениями аристократа, ставшего вором, ухаживающего за стареющей, но все еще прекрасной балериной, но лишь для того, чтобы проникнуть в ее гостиничный номер и украсть драгоценности.

Луиса Майера предупреждали, что фильм не застрахован от провала, что зрителям он вполне может представиться скучным, но руководитель фирмы пошел почти на авантюру, дав согласие на съемки фильма об обыденной жизни. Как и во многих других случаях, он оказался прав. «Гранд-отель» привлек внимание зрителей именно необычностью своего сюжета. Очевидно, это, как и блестящая игра актеров, прежде всего Греты Гарбо, обеспечило ему самый престижный «Оскар».

В последующие годы Гарбо, у которой все более портился характер, не порывая с Эм-джи-эм, конфликтовала со своим нанимателем, требовала значительного повышения гонорарных ставок, отказывалась сниматься. Майер вначале шел на уступки, но постепенно его отношения с актрисой становились натянутыми. Во второй половине 1930-х годов Гарбо прекратила сниматься. Она погрузилась в личную жизнь, сходясь и расходясь с различными партнерами, оставаясь в то же время «погасшей звездой» немого и начальной стадии звукового кино. Она участвовала в дорогих круизах по Средиземному морю, организуемых миллиардером Аристотелем Онассисом, путешествовала по США. Повсеместно ее ловили папарацци, от которых ей не удавалось уклониться. В 1954 году она получила почетную премию «Оскар» за выдающийся вклад в развитие киноискусства. Открытая Майером звезда Голливуда Грета Гарбо



скончалась в 1990 году в возрасте восьмидесяти четырех лет.

Другой видной актрисой, начавшей карьеру под руководством Луиса Майера, была Норма Ширер, родившаяся в Канаде в бедной семье, перебравшаяся в Нью-Йорк, где ей удалось включиться в модельный бизнес, но без особого успеха. Ее заметил каким-то образом Ирвинг Тальберг, ставший ближайшим помощником Майера.

В 1925 году с Нормой Ширер был заключен первый контракт со сравнительно скромной оплатой — одна тысяча долларов в неделю, но с каждым годом гонорары росли, достигнув через пять лет солидной недельной суммы в пять тысяч долларов. При этом большую роль в ее продвижении, несмотря на то что она обычно исполняла второстепенные роли, сыграли личные отношения с Ирвингом Тальбергом, за которого она вышла замуж в 1927 году.

Переход к звуковому кино способствовал развитию карьеры актрисы. Один за другим стали появляться фильмы, имевшие успех, в которых она играла главные роли.

В 1930 году Норма Ширер (сохранившая для экрана девичью фамилию) сыграла главную роль в нашумевшем фильме «Разведенная» (на русском языке фильм обычно неточно именуется «Развод»). Эта работа номинировалась на «Оскара» в качестве лучшего фильма года. Главную премию она не получила, но для Ширер фильм стал знаковым, так как ей достался «Оскар» за лучшую женскую роль.

В центре фильма был любовный треугольник, но развитие сюжета оказалось оригинальным, привлечшим внимание и зрителей, и прессы, и критиков. Героиня фильма в исполнении Нормы Ширер мечется между двумя молодыми людьми, в конце концов выходит замуж за одного из них, в которого была изначально влюблена без ответных чувств. Брак был заключен после того, как произошла автомобильная катастрофа, в которой пострадала другая девушка и возникла целая цепь правовых и моральных трудностей, стоявших перед всеми персонажами. Брак оказывается неудачным, герой фильма ищет удовольствий на стороне, в результате чего супруги разводятся. Сложные психологические перипетии, однако, приводят к тому, что оба они осознают, что все еще тяготеют друг к другу, и восстанавливают свои романтические отношения.

Авторы этой книги отлично сознают, что такое «аннотационное» изложение сюжета, оно не передает сложных перипетий психологической драмы, которую переживала главная героиня, мастерски сыгранная Нормой Ширер. Но без него оказывается невозможным дать представление о замысле фильма и о его роли в развитии кинокомпаний.

На эту роль претендовала другая актриса, также открытая Луисом Майером и Ирвингом Тальбергом. Ею была Джоан Кроуфорд. По всей видимости, Норма Ширер была взята на главную роль в силу того, что она была женой Тальберга. В результате дружеские отношения между обеими серьезно испортились. В Голливуде говорили, что Кроуфорд (о ней будет рассказано чуть ниже) до конца жизни не могла простить Ширер, что та заняла ее место и завоевала «Оскар», который при другом раскладе ролей достался бы ей.

В любом случае Норма Ширер стала ведущей актрисой Голливуда и общепризнанной звездой Эм-джи-эм. Эту ее репутацию упрочили фильмы 1930-х годов — прежде всего «Ромео и Джульетта» и «Мария-Антуанетта».

Появившаяся на свет в 1936 году экранизация знаменитой пьесы Шекспира впервые представляла эту трагедию в кино. В отличие от других фильмов, создатели картины, прежде всего режиссер Джордж Кьюкор, почти точно следовали тексту, всем сюжетным поворотам пьесы. Делалось это по требованию Луиса Майера, который вмешивался в постановочные проблемы, отнюдь не ограничивая свою роль босса фирмы организационно-финансовыми делами и подчас диктуя характер чисто творческого процесса, с чем постановочная команда вынуждена была смиряться. Разумеется, сценарий фильма был написан, но его автор даже не был обозначен в титрах — указывалось только имя Уильяма Шекспира.

Луис Майер распорядился не скупиться на расходы. Перед съемками он направил в итальянскую Верону, где происходило действие, большую группу во главе с режиссером будущего фильма. На месте была сделана масса фотоснимков и зарисовок, с тем чтобы создать как можно более подходящие декорации.

Дело осуществлялось на широкую ногу. В павильоне студии были построены дорогие декорации. Танцы были поставлены известным хореографом Агнес де Милль. Художественным оформлением картины руководил Седрик Гиббонс, являвшийся арт-директором компании на протяжении многих лет (он, как помнит, вероятно, читатель, был одним из создателей статуэтки «Оскар», ставшей символом общеизвестной премии). В фильме звучала музыка Петра Чайковского из фантазии «Ромео и Джульетта». Для съемок было создано более одной тысячи разнообразных костюмов, соответствовавших эпохе семейств Монтекки и Капулетти.

Еще одним риском, на который пошел Майер и с чем согласился Кьюкор, был возраст исполнителей главных ролей. Норме Ширер уже исполнилось 35 лет, ее партнеру Лесли Говарду было еще больше — 42 года. Им предстояло играть девушку и юношу, почти подростков. Оба

актера вполне справились с этой нелегкой задачей, они были приняты зрителями и высоко оценены прессой. Газеты обращали внимание на то, что после выхода фильма на экраны в моду вошли платья, подобные тем, в которых выступала Ширер, и особенно шляпки, напоминавшие ее головные уборы.

Фильм «Ромео и Джульетта» номинировался на несколько «Оскаров». Ни одной премии он не получил, по поводу чего в прессе высказывались сожаления и даже возмущение. Объяснения были разнообразными. Наиболее распространенным было мнение, что киноакадемики испытывали раздражение по поводу пышности декораций и костюмов, считая это безвкусным. Зрители же выражали одобрение пышности постановки, отзываясь о картине восторженно.

Несколько меньший успех имела Норма Ширер в фильме 1938 года «Мария-Антуанетта». Это была работа историческая, так как в ней прослеживались некие действительные черты французской королевы, правление которой завершилось революцией, начавшейся в 1789 году, а затем арестом и смертной казнью. Но конкретные сюжетные ходы были вымышленными, и фильм, по существу дела, превратился в любовную мелодраму с изменами, дворцовыми интригами, актами мести и т. п. Однако роль королевы Марии-Антуанетты сохранила внимание публики и прессы к Ширер и, соответственно, к студии, от имени которой она выступала.

И все же своими успехами она не воспользовалась. После смерти в 1936 году ее весьма влиятельного мужа Ирвинга Тальберга Норма Ширер снялась в нескольких фильмах, не имевших успеха, и постепенно сошла с экранов.

Еще одним открытием Майера была Джоан Кроуфорд. Это был псевдоним Люсиль Лесюр. Родившаяся в Техасе в середине первого десятилетия XX века (точную дату она, видимо, скрывала — во всяком случае, она варьирует между 1904 и 1908 годами), Люсиль затем переезжала со своей матерью и приемным отцом из одного штата в другой. Получив лишь начальное образование, Люсиль увлекалась танцами, в 1923-м выиграла любительский конкурс эстрадных исполнителей, а с 1924-го стала выступать в кордебалете в Нью-Йорке. Именно тогда она и взяла псевдоним Джоан Кроуфорд.

Особенно не рассчитывая на успех, она в начале 1925 года отправилась в Голливуд на пробы в студию Эм-джи-эм и произвела впечатление на руководителя компании, который сразу же подписал с ней контракт. Вначале предусматривались выступления в качестве актрисы второго

плана. Но уже в 1926 году во время рекламной кампании она попала в список наиболее перспективных начинающих актрис, и с этого началась карьера Джоан Кроуфорд в Голливуде.

Она получила широкую известность, сыграв главную роль в одном из последних немых фильмов «Наши танцующие дочери» 1928 года (режиссер Гарри Бомонт), в котором она талантливо предстала в качестве простодушной девицы, идеализированно относящейся к жизненным явлениям, но постепенно прозревающей и начинающей понимать жесткие реалии современности.

Появление звукового кино не повлияло на карьеру Джоан Кроуфорд. Собственно говоря, принимая ее на работу в свою компанию, Луис Майер уже предвидел новую эпоху и обратил внимание на сильный и выразительный голос новой актрисы, представляя себе ее значительные перспективы. Она играла во многих фильмах, причем впервые предстала в принципиально новом образе так называемой камео — роли, в которой используется известный и легко узнаваемый образ — актера, политика и т. п. Иначе говоря, она играла в определенном смысле саму себя, что было свидетельством широкой популярности актрисы.

Из этих фильмов наиболее известен «Украденные драгоценности» 1931 года. Фильм был благотворительным: все средства, полученные от его демонстрации, были направлены на помощь актерам, больным туберкулезом.

Джоан Кроуфорд и в последующие годы нередко участвовала в благотворительных акциях, в частности во время Второй мировой войны. Правда, в этот период она рассталась с компанией Эм-джи-эм, перешла к братьям Уорнер. Но она постоянно вспоминала предпринимателя, который дал ей путевку в мир кино. Последнюю крупную роль она сыграла в 1962 году в психологическом триллере «Что случилось с Бэби Джейн?», имевшем элементы детектива и представившем постаревшую актрису в роли злой и ревнивой дамы.

Наряду с названными голливудскими актрисами, ставшими звездами, Луис Майер выводил на экран и героев мужского пола.

Под его покровительством в 1924 году началась кинокарьера Кларка Гейбла, выходца из рабочей семьи, который со временем станет секс-символом и получит прозвище Король Голливуда. Он обратил на себя внимание уже в немых фильмах второй половины 1920-х годов, но в полную силу впервые продемонстрировал свой талант в драме «Красная пыль» 1932 года, которая приобрела не только эстетическое, но и политическое звучание. Этот фильм оценивали как антиколониалистский и

антифранцузский, так как действие в нем происходило во французском Индокитае, представляло зрителю тяжкие условия труда рабочих, добывавших и обрабатывавших каучук. С этим было связано и название картины — во время штормов пыль, оседавшая на лицах людей, на крышах домов, короче говоря, на всем, имела красный оттенок, связанный с каучуком. Но, разумеется, фильм не носил «производственный» и тем более социально-разоблачительный характер. В нем речь шла о любовном треугольнике, в котором были задействованы главный герой — владелец плантации (его играл Гейбл), жена подчиненного ему инженера и местная проститутка.

В фильме было несколько «опасных» с точки зрения пуританской морали сцен (объятия, в которые заключает герой обнаженную проститутку, правда сидящую в бочке с водой, так что видна только верхняя часть ее тела). В этой роли выступала Джин Харлоу, «платиновая блондинка», которая несколько лет пользовалась успехом, но быстро сошла с экранов. Упомянутая сцена была новинкой, сыгравшей немалую роль в популярности фильма и в восхождении Кларка Гейбла.

Критика встретила фильм прохладно, но выделяла великолепную игру Гейбла, который, как считали некоторые обозреватели, «спас» фильм. При затратах около 400 тысяч долларов он принес компании более 1,2 миллиона.

Кларк Гейбл появлялся еще в нескольких фильмах компании Эм-джи-эм, но затем перешел в другие студии, снявшись, в частности, в культовом фильме компании «Коламбия пикчерз» «Это случилось однажды ночью», завоевавшем пять «Оскаров», в том числе как лучший фильм года. При этом, однако, критика неизменно вспоминала, что он был выведен на экран именно Луисом Майером.

Еще одним актером, которого всячески продвигало руководство компании Эм-джи-эм, и прежде всего ее президент, был Спенсер Трейси, который, в отличие от многих других кинознаменитостей, не был самоучкой, окончил Академию драматического искусства, но ряд лет оставался незамеченным — вплоть до того времени, когда его заметили сотрудники Майера и предложили постоянную работу в его кинофирме.

Спенсер Трейси быстро приобрел амплуа «симпатичного гангстера». Он играл почти без грима, смотрел прямо в лица зрителей. В нескольких фильмах с известными вариациями он представлял простого, вначале честного парня, которого обстоятельства сложной жизни толкают на путь преступлений. Становясь лидером преступных группировок, он сохранял симпатии зрителей, так как, согласно сценариям, выступал за

«справедливость» в мире криминального бизнеса.

Именно такой характер носили фильмы «Легкие миллионы», «20 тысяч лет в Синг-Синге» (Синг-Синг — тюрьма в штате Нью-Йорк) и некоторые другие. Трейси снимался не только в работах «Метро — Голдвин — Майер», но и в других компаниях, в частности у братьев Уорнер. Майер не раз выражал недовольство этим, но связей с Трейси не прерывал, так как тот неизменно пользовался успехом. Он был единственным актером Голливуда, который два раза подряд — в 1937 и 1938 годах — получал «Оскаров» за лучшую мужскую роль, причем оба раза это были фильмы Эм-джи-эм. Произошло это, когда Спенсер Трейси отошел от гангстерского амплуа и стал играть в подлинно драматических фильмах — обычно роли мужественных и благородных людей, честно служащих обществу, то есть другим порядочным людям.

Первый из этих фильмов «Отважные капитаны» был создан по одноименному роману британского писателя, лауреата Нобелевской премии Редьярда Киплинга. В нем рассказывалась история сына миллионера, который во время путешествия по океану упал за борт корабля, был подобран португальским рыбаком, принят в его семью и научился простой и порядочной жизни.

Второй фильм, за роль в котором Спенсер Трейси стал носителем «Оскара», был поставлен Норманом Тауроком и носил название «Город мальчиков». В нем была представлена судьба священника, который вначале содержал приют для бродяг, но под влиянием разговора с неким лицом, осужденным на казнь, решил изменить характер своей деятельности и посвятить себя заботе о беспризорных детях, создавая в конце концов «город для мальчиков», где они воспитываются как будущие благородные мужчины. Особое внимание фильм привлек тем, что в его основе лежала подлинная история отца Финегана, создавшего в штате Небраска колонию для подростков, находившихся без присмотра или даже совершивших противоправные действия.

В последующие годы зрителям запомнились фильмы, в которых Спенсер Трейси снимался вместе с Кэтрин Хепбёрн — знаменитой актрисой, работавшей в других компаниях, но в течение ряда лет являвшейся возлюбленной Трейси и под влиянием их личной связи несколько раз участвовавшей в фильмах Эм-джи-эм. Они совместно снимались в лирических комедиях «Женщина года», «Ребро Адама», «Пэт и Майк». Историки американского кино называют Трейси и Хепбёрн легендарной звездной парой Голливуда.

После Второй мировой войны Спенсер Трейси стал сотрудничать с

выдающимся режиссером Стэнли Крамером. Он снялся в нескольких фильмах Крамера, из которых выделялись «Пожнешь бурю» и «Нюрнбергский процесс».

Первый из них был посвящен действительному событию — так называемому «обезьянъему процессу» — позорному судилищу в небольшом городке Дейтоне на юге США (штат Теннесси) в середине 1920-х годов над школьным учителем, который осмелился преподавать основы эволюционного учения Чарлза Дарвина и этим посягнул на Священное Писание. Спенсер Трейси играл роль адвоката, который взялся за почти безнадежное дело и благодаря своей выдержке, хладнокровию и находчивости добился оправдательного приговора. Разумеется, в фильме была и любовная линия, но она не превалировала. Картина носила явно социальный характер, осуждая сугубый консерватизм и религиозную нетерпимость.

«Пожнешь бурю» был номинирован на несколько «Оскаров», но ни одного он не получил. Киноакадемики остереглись высказывать свое мнение по поводу небезопасной темы, тем более что главным борцом против дарвинизма в картине выступал кандидат в президенты США. На Берлинском кинофестивале 1960 года картина получила премию за лучший фильм для молодежи.

Фильм «Нюрнбергский процесс» был посвящен не основному судебному разбирательству по делу главных германских военных преступников — Геринга, Риббентропа и других, а одному из «малых» нюрнбергских дел — суду над нацистскими судьями.

Спенсер Трейси играл роль бывшего окружного судьи из провинциального американского города, которому выпала доля председательствовать на суде над германскими судьями. Вместе с ним в фильме Стэнли Крамера выступали другие выдающиеся актеры — Марлен Дитрих, Ричард Уидмарк, Бен Ланкастер. Сюжетные повороты приводят к тому, что наиболее упорно сопротивлявшийся суду, да и собственному адвокату бывший германский юрист, служивший Гитлеру, вдруг выступает с признательной речью, опровергая все доводы защиты. Характерно, что советская кинокритика, которая весьма подозрительно относилась к американской кинематографии, встретила фильм Крамера почти восторженно. В статье известного искусствоведа Татьяны Бачелис, опубликованной в журнале «Советский экран», говорилось, что актеры «так самозабвенно берут на себя весь груз чужих идей, характеров и судеб, что мы забываем об актерах, об их напряженной работе и блистательном мастерстве».

Спенсер Трейси сыграл и в нескольких других фильмах Стэнли Крамера, не порывая с «Метро — Голдвин — Майер».

Под руководством Луиса Майера в 1930-е годы компания выпускала примерно по 50 фильмов ежегодно. Среди них были картины посредственные, но привлекавшие интерес малообразованных слоев, искавших в кино только развлечения, и удовлетворявших самые приземленные эмоции. Были серьезные фильмы, рассчитанные на подготовленную как в эстетическом, так и в этическом отношении категорию зрителей, включая ценителей смелой, новаторской кинематографии. Но подавляющее большинство картин было рассчитано на усредненную аудиторию, «среднего американца», желавшего развлечься, удовлетворить потребность в прекрасном в своем, довольно примитивном понимании, соответствующим образом в то же время оценивая качество игры актеров, сюжетные повороты и тупики, музыкальное сопровождение и другие качества фильмов.

При этом широкие слои зрителей предпочитали «счастливый конец» (*happy end* стал символом американской кинематографии в основном с легкой руки фирмы Луиса Майера). Компания почти никогда не несла существенных убытков, хотя были отдельные случаи, когда фильмы почти проваливались в прокате, собирая лишь суммы, приближавшиеся к затратам на их производство.

Соответственно, компания исправно выплачивала дивиденды своим акционерам, причем стоимость акций сохранялась высокой даже в годы Великой депрессии.



## **Технические, организационные и творческие новации. Мюзиклы**

Мы уже упоминали о способности президента фирмы и его помощников идти на риск полного провала экспериментального фильма в прокате, но ни одного такого случая не произошло. Наиболее важными и ответственными экспериментами были пробы с цветным кино. Они начались уже в конце 1920-х годов, когда появился первый цветной фильм «Викинг». С начала 1930-х годов цветные фильмы стали выпускаться ежегодно, вначале по одному в год, а со второй половины десятилетия ежегодно производилось не менее двух картин в цвете.

Луис Майер первым стал широко применять технологический процесс техникolor, изобретенный еще в 1917 году американцами Гербертом Калмусом и Дэниэлом Комстоком, к которому фирмы ранее относились крайне осторожно как из-за недостаточно качественного воспроизведения цвета, так и в результате сложности и дороговизны процесса.

Опыты по применению техникolorа ставились Эм-джи-эм еще с первых лет существования объединения, но создавать полнометражные цветные фильмы стали только в 1930-е годы. Первые из них прошли почти незамеченными. Однако появление в 1939 году музыкальной картины-сказки «Волшебник из страны Оз» не просто выдвинуло цветную кинематографию в первый ряд произведений этого направления искусства, но и обеспечило самой картине через много лет (в 1998 году) весьма почетное шестое место в списке лучших американских фильмов, когда-либо появившихся на экране (об этом фильме будет рассказано чуть ниже).

Правда, американские киноакадемики не оценили факта появления высококачественного по технике производства полнометражного цветного фильма, и «Волшебник» получил два «Оскара», но по иным показателям. Однако киноведами было признано, что именно этим фильмом Эм-джи-эм положила начало существованию цветной кинематографии как самостоятельного художественного направления.

Съемки первого полнометражного фильма в усовершенствованной версии техникolorа были крайне трудными и дорогостоящими (это был самый затратный фильм второй половины 1930-х годов). Несколько раз менялись режиссеры, которые не могли справиться с крайне неудобными и сложными съемками: специальная камера снимала одновременно на трех пленках, которые затем для получения необходимого цвета сводились

воедино; камера была очень тяжелой и могла работать не более получаса подряд, после чего требовалось делать продолжительный перерыв. С режиссерской работой в конце концов справился Виктор Флеминг, являвшийся также известным кинооператором и в силу особенностей своей второй профессии смог установить нормальные творческие отношения с операторской командой и довести работу до успешного завершения.

В конечном счете трудности и расходы полностью себя оправдали. В прокате фильм собрал в США и за рубежом свыше 23 миллионов долларов, почти в десять раз перекрыв расходы на его производство. Это был поистине триумф Эм-джи-эм.

В числе ярких фильмов компании была экранизация романа Льва Толстого «Воскресение», которая вышла под названием «Мы снова живы». Этот фильм был снят в 1934 году режиссером Рубеном Мамуляном, выходцем из Российской империи, причем во вступительной части фильма автора сыграл сын Льва Николаевича — Илья Львович Толстой. Фильм был связан с Россией и тем, что сценографом выступал театральный художник Сергей Судейкин. Он имел немалый успех, в частности у русской эмигрантской публики, прежде всего потому, что, как писал один из рецензентов, «в нем нет никакой „клюквы“, которая так характерна для абсолютного большинства из них, „клюквы“, которая либо вызывает у русских самый искренний смех, либо обижает до глубины души из-за нелепостей, лжи, предрассудков и совершенного незнания русской жизни».

Фильм действительно был очень близок к роману. Выступавшие в главных ролях князя Нехлюдова и Катюши Масловой Фредерик Марч и Анна Стэн достоверно передали драматические коллизии взаимоотношений русского аристократа и проститутки, обвиненной в убийстве клиента, а вслед за этим мотивы, по которым Нехлюдов последовал за Катюшей на каторгу.

С 1930-х годов в работе компании значительную роль стал играть еще один потомок переселенцев из Российской империи — Дэвид Селзник, связанный с Луисом Майером вначале деловыми, а затем и личными отношениями, так как он стал его зятем. Но этот деятель, как и его отец и брат, заслуживает отдельного рассказа, который и последует позже.

Через несколько лет, когда Селзник создал собственную кинокомпанию, а в 1936 году скончался Ирвинг Тальберг, Майер полностью возглавил мощную кинокомпанию. Он стал теперь трезвым предпринимателем и далеко не всегда доверял собственному мнению, художественному вкусу и, главное, — с опаской относился к конъюнктуре рынка. Он говорил, что теперь не очень намерен зажигать новые звезды

кино и его компания будет опираться на проверенных временем любимиц и любимцев публики. В связи с этим под его руководством был сформирован экспертный комитет, который был призван оценивать коммерческий потенциал каждого проекта, своего рода «отдел продаж» кинофирмы. Вслед за этим были образованы несколько подкомитетов по различным вопросам кинопроизводства — по сценариям, режиссуре, костюмам и декорациям, музыке и т. д.

Экспертный комитет и Луис Майер как его руководитель отдавали предпочтение лентам, которые считались наиболее подходящими для семейного просмотра зрителями различного возраста (включая подростков), а среди них мюзиклам и так называемым сиквелам. Так стали называть фильмы (или иные творческие произведения), сюжетно продолжавшие другие продукты художественного творчества или связанные с ними иным хронологическим способом. В связи с этим появлялись разновидности сиквелов (приквелы, описывавшие события, предшествовавшие первоначальному тексту; интерквелы, повествующие о том, что происходило в пределах исходного произведения, но не описанные в нем; триквелы — о событиях после сиквела и т. п.).

Все же более четверти всех фильмов компании составляли мюзиклы, к которым Луис Майер испытывал наибольшую склонность. В их подготовке участвовало большое количество авторов и исполнителей. В главных ролях выступали актеры, уже завоевавшие славу не только в США, но и за рубежом. Далеко не всегда при этом, несмотря на детальные обсуждения в комитетах и подкомитетах студии, фильмы-мюзиклы оказывались прибыльными. В 1942 году «Парамаунт пикчерз» впервые получила большую прибыль, чем Эм-джи-эм. В следующие годы оба гиганта менялись местами, однако компания Майера не раз вынуждена была заменять наиболее высокооплачиваемых актеров другими, известными исполнителями, но все же стоявшими во втором ряду.

Тем не менее такие звезды экрана, как Фрэнк Синатра, Джуди Гарленд, Джин Келли, с огромным успехом играли в фильмах Майера.

Огромным успехом в условиях начавшейся Второй мировой войны и после нее пользовалась появившаяся в 1939 году и уже упоминавшаяся картина «Волшебник из страны Оз», созданная по роману-сказке Лаймена Баума, написанному еще в 1900 году. Уместно отметить, что в 1939 году в СССР была издана книга писателя Александра Волкова «Волшебник Изумрудного города», созданная на основе произведения Баума. Это не был плагиат (советский автор признавал заимствование), хотя публикация в СССР с этической точки зрения была уязвимой (некоторые авторы даже

называют книгу Волкова переводом, хотя там есть ряд отличий).

Фильм студии Эм-джи-эм, снимавшийся под прямым контролем Луиса Майера и вышедший на экраны за пять дней до начала Второй мировой войны, по оценке большинства критиков, являлся первым, в котором краски цветного фильма представлялись вполне естественными.

Вначале картину снимали несколько режиссеров, которые по различным причинам (в том числе по требованию Майера) отстранялись от работы. Окончательные съемки осуществил Виктор Флеминг, придавший сюжету ироническое, подчас сатирическое звучание, которого не было в тексте писателя (например, выдача одному из героев — Страшиле — диплома о высшем образовании взамен мозгов, а другому герою — Трусливому Льву — медали за смелость вместо самой смелости).

Зрители были очарованы героиней фильма Дороти, которую страшный смерч унес из Канзаса в страну Оз. С волнением американцы, а после войны и граждане других стран следили за приключениями Дороти, ее путешествием к волшебнику, который способен был вернуть ее домой, за ее попутчиками Страшилой, Железным Дровосеком и Трусливым Львом, у каждого из которых было свое заветное желание.

Это не был мюзикл в полном смысле слова, скорее «Волшебник» являлся музыкальным приключенческим фильмом-сказкой, рассчитанным на людей разного возраста. Он был встречен восторженно и, соответственно, оказался вполне успешным в коммерческом отношении, что для Эм-джи-эм и лично для Луиса Майера было особенно важно, так как финансовое положение компании было нелегким. При затратах 2,8 миллиона долларов «Волшебник» собрал в прокате более 23 миллионов.

Главную роль в фильме — наивную полудевочку-полудевушку Дороти — исполняла Джудит Гарленд, которая особенно прославилась первым исполнением песни Гарольда Арлена на слова Эдгара Харбурга «Над радугой». Эта песня оказалась символом американских солдат, матросов, офицеров на фронтах войны, а в 2005 году возглавила список ста лучших американских песен XX века по версии Американского института киноискусства. Песня звучала во многих фильмах, последовавших за «Волшебником», и поныне остается своего рода визитной карточкой Соединенных Штатов. Ей посвящены специальная монография Уолтера Фриша, опубликованная Оксфордским университетом в 2017 году.

В 1940 году фильм был номинирован на премию «Оскар» по ряду категорий, из которых получил две награды — за лучшую музыку и за лучшую оригинальную песню.

Вот начало этой знаменитой песни, иносказательно воплощавшей

мечты о самом высоком и прекрасном:

Somewhere over the rainbow  
Way up high  
And the dreams that you dreamed of  
Once in a lullaby.  
Somewhere over the rainbow  
Blue birds fly  
And the dreams that you dreamed of,  
Dreams really do come true.  
Someday I'll wish upon a star  
Wake up where the clouds are far behind me,  
Where trouble melts like lemon drops  
High above the chimney top  
That's where you'll find me.

Когда лежал ты в колыбели  
И видел радостные сны,  
Мечты толпились у постели  
И беззаботны и ясны.  
Какие птицы голубые  
Летали в этих детских снах  
И пели песенки простые  
О разных милых пустяках!  
А я когда-то загадаю  
Взлететь до звезд, чтоб под собой  
Увидеть, как лучи летают  
И облака плывут гурьбой.  
Когда захочешь, прилетай,  
Я буду ждать:  
Нам суждено вдвоем,  
Как ангелам, летать [\[39\]](#).

«Волшебник из страны Оз» был результатом творчества большой группы мастеров кино. В работе над фильмом выделился Артур Фрид, являвшийся всего лишь помощником продюсера, но проявивший особую хватку в музыкальном оформлении и во многих случаях выступал в роли

фактического главного продюсера. Помимо этого, Фрид сам был музыкантом, автором песен, причем во многих случаях сам писал тексты.

Опытный и знающий глава компании вскоре после появления «Волшебника» назначил Фрида руководителем подразделения по производству киномюзиклов. Именно с этого времени Эм-джи-эм в значительной мере специализировалась в области мюзиклов, хотя создавала также картины других жанров.

С согласия и под покровительством Луиса Майера Артур Фрид решался на рискованные эксперименты, которые почти во всех случаях оправдывались. Так, в фильме «Американец в Париже» он ввел 16-минутный балет, а в картине «Жижи» согласился, чтобы за все музыкальные эпизоды отвечала компания «Лернер и Лоу»<sup>[40]</sup>, в результате чего музыка буквально наполнила фильм. Руководство студии весьма опасалось, что эти фильмы будут провальными. Однако они имели немалый успех. Вместе с картиной «Поющие под дождем» они, согласно мнению и критики, и публики, стали вершинами жанра фильма-мюзикла, любимого зрителями. Особый успех этих работ был связан с тем, что они были созданы в первое послевоенное десятилетие, когда американцы, да и жители других стран постепенно возвращались к мирной жизни и стремились в свободное время отдыхать в полном смысле слова, а не переживать жизненные или военные драмы, когда зрители даже особенно не хотели задумываться над перипетиями детективов.



Афиша фильма-мюзикла «Жиж» (1958)

Так как они были безусловным успехом Луиса Майера, кратко расскажем об этих картинах.

«Американец в Париже» был снят в 1951 году режиссером Винсентом Миннелли, известным мастером жанра мюзикла, в котором выступали звезды эстрады и кино, включая уже упоминавшуюся Джуди Гарленд, которая в течение нескольких лет была его женой. Винсент и Джуди стали родителями знаменитой актрисы Лайзы Миннелли, появившейся на экранах в трехлетнем возрасте в 1949 году, а затем снявшейся во множестве фильмов, получившей массу наград, включая «Оскара», и продолжавшей выступать до середины второго десятилетия нынешнего века.

В основу фильма «Американец в Париже» легла одноименная симфоническая поэма Джорджа Гершвина, ставшего классиком американской музыки, автором популярных произведений. В фильме фигурировали и другие произведения Гершвина, в частности его песни.

Успеху фильма способствовали исполнявшие главные роли Джин Келли и Лесли Карон. Келли был уже знаменитым актером, хореографом и к тому же режиссером и продюсером, получившим в 1952 году внеконкурсного

«Оскара» за «универсальный талант», в частности за «блестящие достижения в искусстве кинохореографии». Юная француженка Карон только начинала выступать на сцене. На нее обратил внимание Келли и от имени Эм-джи-эм пригласил выступить вместе с ним. Дуэт оказался впечатляющим, став началом карьеры Лесли Карон как видной актрисы театра и кино (она продолжает сниматься, получая различные премии и награды). Кульминацией «Американца в Париже» был парный танец героев фильма, продолжавшийся 16 минут.

Хотя фильм подчас критиковали как слишком сентиментальный и романтический, даже помпезный, зрительский успех был велик, и кинокритика признала достижения создавшего его коллектива. Это был типичный послевоенный фильм, ибо рассказывал он об американском солдате, решившем после войны остаться в полюбившейся ему французской столице и зарабатывать на жизнь в качестве художника. Возникает любовная коллизия, в которой участвуют богатая покровительница американца и бедная девушка, с которой он случайно познакомился. Естественно, побеждает чувство к скромной парижанке, и фильм завершается счастливым танцем влюбленных.

«Американец в Париже» получил шесть «Оскаров», включая премию за лучший фильм года, а затем ряд других престижных наград. Этот фильм считается классикой киномюзикла.

Вслед за «Американцем» в 1952 году на свет появился фильм «Поющие под дождем», режиссером которого был Джин Келли. Он же исполнил в картине главную роль. Как и в предыдущей работе, продюсером был Артур Фрид.

Сюжет фильма требовательными критиками оценивался как примитивный. Но в то же время его считали своеобразной «автобиографией Голливуда» в том смысле, что в нем содержалась попытка раскрыть ход карьеры молодого киноактера, миру представлялись рекламные трюки киностудии, отношения между собственниками студий и их служащими, как и между актерами и их поклонниками (и особенно поклонницами). В картине давалось какое-то представление о переходе от немого кино к звуковому, причем последнее оценивалось «ценителями» как несерьезное и даже вульгарное. В прессе обращалось внимание, что некоторые образы представляли собой смешные пародии на звезд немого кино.

В фильме была масса музыкальных номеров — песни, оркестровая музыка, танцы. Именно они, созданные композитором Насио Брауном, в наибольшей степени нравились зрителям. Заглавная песня фильма,



начинающаяся словами «Я пою под дождем», популярна в США до наших дней. Она прозвучала во многих голливудских (и не только голливудских) фильмах (последний раз в 2010 году в фильме «Хор»).

При всех особенностях жанра мюзикла «Поющие под дождем» имели и некую драматическую и даже трагическую окраску, так как представляли зрителям крах некоторых актеров, которые не были способны по различным причинам перейти от немого кино к звуковому. Готовясь к съемкам, Джин Келли провел ряд бесед с актерами немого кино, как успешно приспособившимися к новой кинематографической эре, так и отказавшимися от съемок в звуковых фильмах. Главной причиной конца карьеры были голосовые особенности — актеры не могли говорить в нужной для тогдашней техники тональности или у них просто были различные неполадки с голосом. Так что и в этом смысле мюзикл оказался историей перелома в развитии Голливуда.

Фильм был номинирован на несколько «Оскаров», но ни одного не получил. Однако в истории киноискусства он считается одним из лучших американских фильмов данного жанра.

Наконец, еще один музыкальный фильм Винсента Миннелли, «Жижи», премьера которого состоялась в 1958 году, также вошел в историю кино в числе лучших мюзиклов.

В нем рассказывалась история озорной французской девушки по имени Жижи, пренебрегающей правилами этикета, тогда как ее небогатая семья пытается перевоспитать озорницу, чтобы найти ей богатого покровителя, а в самом лучшем случае выдать замуж. Возникает, разумеется, любовная линия, сопровождаемая многочисленными музыкальными номерами.

В главных ролях выступали Лесли Карон и знаменитый французский киноактер и эстрадный певец Морис Шевалье. Именно он исполнял главную песню фильма «Спасибо небесам за то, что существуют маленькие девочки», которая звучит в начале и в финале картины. Смыслом песни было то, что из маленьких проказниц вырастают очаровательные девушки, которые могут составить счастье любого мужчины, прежде всего героя картины. Песня сразу же стала широко известной. Ее пели в барах, ресторанах, исполняли уличные певцы. Звучала она на семейных и дружеских застольях. По оценке Американского института киноискусства (2001 год) эта песня вошла в первую сотню лучших американских музыкальных произведений этого жанра.

Именно музыкальный контекст фильма, по общему признанию критиков, превратил вроде бы простенький фильм в образец классики

жанра. Картина получила девять «Оскаров». Она стала лучшим фильмом года (премию получил Артур Фрид), премии были присуждены также за лучшую режиссуру, лучший сценарий, работу художника и работу оператора, за монтаж и дизайн костюмов, за лучшую музыку к фильму. Композитору Фредерику Лоу был отдельно присужден «Оскар» за песни Жижи. Морис Шевалье был удостоен почетного «Оскара» за всю свою деятельность в киноискусстве, но в первую очередь имелся в виду этот фильм. На протяжении конца 1950-х — первой половины 1960-х годов фильм «Жижи» был отмечен рядом других премий разных стран.

Мюзиклы позволяли Эм-джи-эм сохранять высокую репутацию и значительные прибыли на протяжении примерно двух послевоенных десятилетий.

## Мультипликация Эм-джи-эм

Перед Второй мировой войной и в послевоенные десятилетия финансовой устойчивости компании Эм-джи-эм способствовали наряду с мюзиклами мультипликационные фильмы, к производству которых Луис Майер приступил, создав соответствующее подразделение студии еще в 1930 году. Это было очередным смелым экспериментаторством, ибо Эм-джи-эм вступала в серьезную конкуренцию со ставшими уже знаменитыми мультфильмами Уолта Диснея — не только талантливого художника, но и безжалостного бизнесмена.

В первые годы существования мультипликационный отдел студии, будучи скромно прибыльным, оставался на фоне диснеевской продукции в тени, и сам Уолт Дисней, и его помощники особого внимания на выпускаемые Майером фильмы не обращали. Но Луису Майеру удалось переманить из других студий за высокие гонорары талантливых мультипликаторов, работы которых стали пользоваться высокой популярностью не только в детской аудитории.

С 1937 года в Эм-джи-эм работали Уильям Ханна и Джозеф Барбера, которые образовали свою творческую группу, в 1940 году создавшую первый фильм, персонажами которого были кот и мышь. Фильм назывался «Кот получает пинка». В нем рассказывалось о приключениях кота Тома и мышонка Джерри — кот пытался поиздеваться над мышонком, прежде чем его съесть. Мышонок же оказывается более хитрым и постоянно обыгрывает кота, ставя его в неловкое положение и доставляя ему всяческие неприятности.

Руководитель мультипликационного отдела фирмы Фредерик Куимби вначале сомневался в успехе фильма, считая саму тематику сражения кота с мышонком затасканной. Однако когда с набросками фильма познакомился сам Майер, вопрос был решен в пользу картины, которая вызвала восторг аудитории. Она была представлена на «Оскара», премию, правда, не получила, но в прокате пользовалась большим успехом.

После неожиданного успеха, ставшего буквально ошеломительным, Фред Куимби активно включился в производство новых фильмов о Томе и Джерри — такие имена почему-то были сочтены наиболее подходящими для кота и мышонка. Правда, сам Куимби вспоминал, что персонажи были названы в честь одноименного рождественского коктейля.

Последовали новые многочисленные фильмы о Томе и Джерри,

которые принесли их создателям семь «Оскаров» за лучший короткометражный мультипликационный фильм.

В 1957 году Уильям Ханна и Джозеф Барбера организовали свою компанию по производству мультипликационных фильмов, которая оставалась дочерним подразделением Эм-джи-эм.

Всего было создано 116 мультфильмов о коте и мышонке. Они демонстрировались и отдельно для детской аудитории, и в кинотеатрах для взрослых, обычно перед полнометражными художественными фильмами. Место действия было разнообразным: обычный частный дом, улица, круизный корабль, необитаемый остров и т. д. В фильмах было немало житейского юмора и даже сатиры. Порой персонажи сражались друг с другом, порой примирались и даже оказывали помощь один другому, с тем чтобы вновь по какому-то поводу затеять драку.

Порой критики упрекали авторов за демонстрацию жестокости и насилия, но большинство рецензентов считали такого рода ремарки пустыми придирками и даже лицемерием, что, скорее всего, соответствовало действительности.

Почти все фильмы сопровождалась музыкой композитора Скотта Брэдли, сочетавшей элементы классики и джаза.

Популярность Тома и Джерри привела к тому, что появились комиксы на темы их приключений, с появлением компьютерной техники были созданы видеоигры о них. До настоящего времени на ряде товаров можно увидеть этикетки с изображением кота и мышонка. Естественно, до поры до времени это способствовало успехам компании Эм-джи-эм.

Но фильмы о Томе и Джерри не были единственной находкой мультипликационного отдела фирмы. С 1940 года на Эм-джи-эм работал уже хорошо известный мультипликатор Тэкс Эйвери. Его привлечение Луис Майер считал своим личным большим успехом.

Тэкс Эйвери, родившийся в 1908 году, был блестящим выдумщиком (достаточно сказать, что его настоящим именем было Фредерик, а Тэксом он называл себя просто потому, что это ему нравилось). В отличие от Уолта Диснея, мультфильмы которого были построены на основе большей или меньшей достоверности, он придумал собственный стиль, базировавшийся на совершенно фантастических образах, которые носили столь же фантастические имена. Он говорил: «В мультфильме ты можешь сделать все, что пожелаешь».

В качестве мультипликатора Эйвери стал известен на студии Леона Шлезингера в Голливуде (подразделении компании «Юниверсал пикчерз»), руководя там особым отделом, получившим название «термитной террасы»

(там действительно было много муравьев). Непродолжительное время он был связан с фирмой братьев Уорнер. Уже в ранних фильмах Эйвери появились мультперсонажи, которые оказались на слуху у массовой аудитории, как детской, так и взрослой, и сохраняются в памяти старшего поколения до сих пор. Главными среди них были утка Даффи, поросенок Порки и кролик Багз Банни.

С этим мультипликационным «зоопарком» Эйвери пришел в Эм-джи-эм, где ему была предоставлена творческая свобода и он получал высокие гонорары. Но главное, Майер предложил ему не ограничивать себя бюджетными расходами, в результате чего стали создаваться не только динамичные фильмы о фантастических животных, а затем решающим образом переделанные до предельной карикатурности сказочные сюжеты, но также в условиях Второй мировой войны политические сатирические мультфильмы.

Из первой серии наибольшей заслугой Тэкса Эйвери было безусловно создание в 1943 году фильма «Горячая Красная Шапочка», которая, по версии историка мультипликационного кино Джерри Бека, заняла седьмое место в списке пятидесяти лучших мультфильмов всего мира.

Это была основанная на сказке о Красной Шапочке злая сатира на жизнь американского города 1930-х годов. Волк оказывался дамским угодником, Бабушка — светской львицей, стремившейся заполучить то одного, то другого мужчину, а сама Красная Шапочка — певичкой в ночном клубе с явно сексуальными наклонностями. Кульминацией фильма являлась рискованная с точки зрения общепринятой морали сцена в ночном клубе, в которой Волк поистине «звереет» при виде кажущейся вполне доступной Красной Шапочке, ею он пытается овладеть, но оказывается не в состоянии этого осуществить. Это был фильм отнюдь не для детской аудитории, о чем было сделано предупреждение в титрах, хотя нередко возникали недоразумения в связи с тем, что в названии мультфильма все же значилась сказочная Красная Шапочка.

Фильм Эйвери демонстрируется до нашего времени, о нем вспоминают во многих произведениях художественной литературы и кинематографии. В известной кинокомедии «Маска» 1994 года (режиссер Чак Рассел) многие комедийно-фантастические эпизоды, по признанию его создателей, были навеяны именно «Горячей Красной Шапочкой».

Но этот фильм Тэкса Эйвери был все же в основе своей развлекательным. Совершенно иной характер носила его работа «Блиц Волк», которая также выпускалась в прокат с целью еще большей политической заостренности под названиями «Три поросенка и Адольф

Волк» и «Волчий блицкриг». Это была яркая карикатура на Гитлера, созданная в 1942 году, вскоре после того, как США вступили во Вторую мировую войну. Подчас в фильме, впрочем, можно встретить намеки на союз Гитлера со Сталиным в 1939–1941 годах, в частности, когда речь идет о планах подготовки войны против страны под названием Свинляндия (явный намек на нападение СССР на Финляндию в конце 1939 года).

В то же время в фильме в основном рисовались в сказочно-гротескной манере перипетии трех поросят (излюбленной темы мультфильмов) в условиях подготовки гитлеровского блицкрига (молниеносной войны). Два поросенка заключают с Волком пакт о ненападении (намек на Мюнхенское соглашение 1938 года Великобритании и Франции с Германией о передаче ей Судетской области Чехословакии), тогда как третий поросенок (имелись в виду Соединенные Штаты) всячески готовится к обороне и с этой целью интенсивно вооружается. В конце фильма в той же сказочной манере содержался призыв к покупке облигаций военного займа США.

Так, студия, главным собственником которой был потомок выходцев из России, реагировала на перипетии Второй мировой войны с явно антинацистской позиции, в то же время обращая внимание и на неблагоприятную роль советского режима в первый период всемирной военной бойни.

В послевоенный период активная работа Тэкса Эйвери в содружестве с Луисом Майером продолжалась. По всеобщему признанию, ее вершиной стал фильм 1952 года «Магический маэстро» (название переводят также как «Маэстро фокусник»), в котором фигурируют оперный певец Великий Пусини (реальное имя действительно великого композитора было искажено устранением одной буквы «с» из его фамилии) и бродячий фокусник Мисто. Происходят всевозможные комические превращения — Мисто всячески мешает певцу работать при помощи своей волшебной палочки, которую он использует вместо дирижерской. Фокусы становятся все более извращенными и, соответственно, комичными. Наступает, однако, счастливый конец: певец отбирает волшебную палочку и проводит с фокусником все те же трюки, только в ускоренном темпе и еще более изощренно.

Понятно, каких огромных технических и чисто творческих усилий стоили Эйвери, а вместе с ним его команде и всей студии все эти кажущиеся смешными «фокусы».

С этим фильмом все было в порядке до той поры, пока в США не стала проявляться всеобщая «политическая толерантность», под которой скрывалось лишь слегка прикрытое лицемерие.

В конце 1990-х годов крикливые активисты Демократической партии, все более превращавшейся в опору паразитического класса, сочли оскорбительными сцены, в которых Мисто своей волшебной палочкой придает Великому Пусини восточный разрез глаз, а последний начинает что-то напевать на вроде бы восточном языке. Более того, лидеры афроамериканцев сочли дискриминационными в расовом отношении кадры, в которых Великий Пусини приобретает псевдонегритянскую внешность — темный цвет лица, большие красные губы и т. п. Возникли требования вообще запретить демонстрацию мультфильма. Еще хорошо, что во имя политкорректности из фильма были вырезаны только несколько кадров. Несмотря на претензии демагогов, в 1993 году картина вошла в национальный реестр фильмов, имеющих «культурную, историческую или эстетическую ценность».

Мультипликационные фильмы, однако, лишь на сравнительно недолгое время продлили процветание Эм-джи-эм и его главы Луиса Майера. Расходы на производство фильмов возрастали, менеджеры, которые часто менялись, не могли справиться с установлением стабильного бюджета. Компания погружалась в долги. 1947 год компания впервые завершила с финансовыми потерями, которые нарастали в последующие годы.

## Луис Майер: личность и уход

Майер, привыкший проводить диктаторский курс по всем основным направлениям деятельности компании в качестве ее президента, искал пути восстановления финансовой стабильности и престижа Эм-джи-эм. При этом он, ранее почти безошибочно подбиривший своих ответственных помощников, в условиях финансовых и иных трудностей явно стал терять нити управления.

В то время как расходы росли, рабочие и служащие требовали повышения ставок, актеры и режиссеры — больших гонораров. Все больше рушилась так называемая студийная система, существовавшая в Эм-джи-эм и других крупнейших кинокомпаниях, когда киностудии сами владели сетью кинотеатров и продавали независимым кинотеатрам и их группам «пакеты» фильмов, в которые наряду с первоклассными продуктами входили фильмы посредственные и просто слабые или по другим причинам не пользовавшиеся зрительским спросом.

Студийная система была подорвана несколькими решениями Верховного суда США, признавшего ее проявлением монополизма и потребовавшего отделения студий от системы кинотеатров.

В этих условиях в 1951 году совет директоров вопреки позиции своего президента принял решение о найме на работу в качестве руководителя производства известного сценариста и продюсера Дора Шэри, который раньше уже работал в компании, но вынужден был ее покинуть в связи с принципиальными разногласиями с Луисом Майером. Если последний обращал основное внимание на развлекательные фильмы, особенно мюзиклы, а также картины, проповедовавшие простую христианскую мораль, то Дор Шэри стремился к созданию «серьезных картин», в которых отнюдь не обязательно должны были выступать звезды кино. Между Майером и Шэри были и политические расхождения: Майер стоял на правых позициях, энергично поддерживал консервативное крыло Республиканской партии и даже одобрял «охоту на ведьм», инициированную сенатором Джозефом Маккарти. В то же время Шэри слыл либералом, агитировал за демократов, солидаризовался со стоявшей в первые послевоенные годы у власти администрацией Демократической партии во главе с президентом Гарри Трумэном.

В качестве нового руководителя производства Дор Шэри пошел на разрыв контрактов с несколькими голливудскими звездами, в том числе со



считавшейся легендарной Джуди Гарленд, что стало подлинной сенсацией и вызвало ожесточенные споры в прессе.

В сложившихся условиях совет директоров компании в 1951 году несколько раз обсуждал вопрос о финансовой и художественной политике и, соответственно, о руководстве. Конфликт Луиса Майера и Дора Шэри оказался непримиримым. Директора высказались в пользу Шэри. Майер был вынужден уйти на покой.

Завершению его деловой карьеры способствовали и широкое развитие телевидения, его острая конкуренция с киноиндустрией, возникшее стремление многих американцев смотреть передачи, в том числе фильмы, на домашнем экране, а не отправляться в кинотеатры. К новой ситуации Луис Майер не смог приспособиться.

Так завершилась карьера многолетнего руководителя Эм-джи-эм, потомка российских подданных Луиса Майера. О его руководстве и личной жизни вспоминали по-разному.

Современники, сослуживцы и знакомые отмечали диктаторский стиль, характерный для Луиса Майера и в семейных делах. Почти ничего не известно о его двух женах. Первая — Маргарет (в девичестве Шенберг) была его супругой с начала века до 1947 года, когда последовал развод. В тени оставалась и вторая жена, Лорена (до замужества Дэнкер), которая была рядом с супругом до конца его жизни.

Несколько большую информацию можно обнаружить о двух дочерях Майера от первого брака, хотя активно в общественной жизни участвовала только младшая.

Старшая дочь, Эдит, родившаяся в 1905 году, вызвала гнев отца, выйдя в 1930 году замуж за продюсера конкурировавшей фирмы «Фокс филм» Уильяма Гетца. Последний к тому же был по своим взглядам либеральным демократом, активно участвовавшим в политических кампаниях Демократической партии. Сама Эдит в политических делах не участвовала, но вызвала особый гнев отца, когда во время предвыборной президентской кампании 1952 года выступила в качестве хозяйки на приеме кандидата в президенты от Демократической партии, причем от ее либерального крыла, Эдлая Стивенсона (сам Майер поддержал кандидата республиканцев Дуайта Эйзенхауэра, хотя и считал, что тот идет на слишком большие уступки либералам). В результате возник серьезный семейный конфликт, Майер прекратил всякое общение с супругами Гетц, а Эдит была лишена отцовского наследства.

Более ровные отношения сложились с младшей дочерью Ирен, родившейся в 1907 году. Она вышла замуж в том же 1930 году, что и

старшая сестра. Но ее мужем стал близкий Майеру кинодеятель Дэвид Селзник, о котором мы подробно расскажем ниже.

В отличие от тестя, Дэвид Селзник поощрял общественную деятельность своей супруги, с чем Майер вынужден был примириться. Ирен стала вначале хозяйкой творческого салона, организуя встречи литературных, театральных деятелей, актеров, режиссеров и продюсеров кино. С некоторыми кинозвездами, в частности с Ингрид Бергман и Кэтрин Хепбёрн, она поддерживала дружеские отношения и высказывалась в их пользу перед мужем и отцом. В то время как Дэвид Селзник считался с мнением жены, ее отец скорее терпеливо относился к нему, хотя, по мнению самих звезд, заботы Ирен способствовали их карьере.

В 1945 году Ирен рассталась с Селзником, переселилась в Нью-Йорк, где проявила талант театрального режиссера. У нее сложились теплые (по некоторым данным, интимные) отношения с драматургом Теннесси Уильямсом. В 1947 году в одном из бродвейских театров Ирен Селзник впервые поставила пьесу Уильямса «Трамвай „Желание“» с Марлоном Брандо в главной роли. И сама пьеса, и ее постановка явились театральными сенсациями, принесла Теннесси Уильямсу славу, а Ирен Селзник широкую известность.

В следующие годы Ирен поставила на бродвейских сценах еще несколько спектаклей, однако такого большого успеха, как «Трамвай „Желание“», они не имели. В 1960–1970-е годы Ирен написала несколько книг об истории Голливуда, в которых исключительно высоко оценивала деятельность своего отца и бывшего мужа. В 1983 году она опубликовала содержательную автобиографию «Частное мнение», в которой немало страниц посвящены театральным деятелям и звездам кино, в частности Ингрид Бергман и Кэтрин Хепбёрн. Критика была единодушной в высокой оценке приложенного к мемуарам фотоальбома, содержавшего оригинальные снимки многих знаменитостей.

Ирен Селзник скончалась в Нью-Йорке в 1990 году.

О Луисе Майере вспоминали как об активном члене Республиканской партии с середины 1920-х годов. Он участвовал в агитационной кампании кандидата в президенты Герберта Гувера, а после его инаугурации удостоился приглашения в Белый дом.

Луис Майер выступал против «нового курса» президента Франклина Рузвельта, считая его «социалистические» мероприятия бедствием для Америки.

В 1934 году Майер был одним из наиболее активных противников Эптона Синклера, выдающегося американского писателя, который

выдвигался в губернаторы Калифорнии от Демократической партии, но в особой фракции под названием «Покончим с бедностью в Калифорнии», основанной на концепции «бескровной революции». Майер называл Синклера советским агентом, отчаянно критиковал его «тщательно скрываемый социализм», поддерживая одновременно кандидата республиканцев Фрэнка Мерриама, победившего на выборах.

Имея в виду, что нравы в Голливуде, включая компанию Эм-джи-эм, были весьма свободными (актрисы и актеры легко сходились и легко расходились, нередко во время пьянок происходили всевозможные конфликты, сцены ревности, кровавые драки и т. п.), о Майере в прессе, мемуарах, различных изданиях ходили всевозможные слухи, часть которых, по-видимому, в той или иной степени соответствовала истине.

Луиса Майера обвиняли в том, что по его инициативе были скрыты обстоятельства убийства (или самоубийства) драматурга и режиссера его студии Пола Берна в сентябре 1932 года. БERN был найден мертвым в своем доме в Беверли-Хиллз, смерть наступила в результате выстрела в голову. За несколько месяцев перед этим он женился на голливудской звезде Джин Харлоу. В якобы оставленной Берном предсмертной записке содержались намеки на ее причастность к смерти супруга. Сотрудники компании позже вспоминали, что Майер отдал распоряжение распространить слух о том, что БERN покончил жизнь самоубийством в результате импотенции, что Харлоу непосредственно к его кончине не имела никакого отношения. Иначе, по их сведениям, карьера кинозвезды была бы разрушена и фирма понесла бы немалые убытки. Те же авторы утверждали, что на самом деле у Берна была любовница, с которой он поддерживал связь в течение нескольких лет, и что мотив импотенции был фальшивым. Эта запутанная история не была должным образом расследована административными органами, и в этом часто обвиняли Майера, не поскупившегося на расходы для взяток.

Более достоверными были сведения, что Луис Майер в 1933 году дал полицейским чиновникам взятку 40 тысяч долларов, чтобы замять уголовное дело, когда актер его студии Джон Хьюстон сбил на автомобиле женщину, которая скончалась в больнице. Хьюстон отделался тем, что на некоторое время уехал в Великобританию.

Еще одна криминальная история произошла в 1937 году, когда знаменитый актер Уоллес Бири вместе с двумя приятелями в результате пьяной ссоры забил до смерти в одном из ночных клубов Лос-Анджелеса комика Теда Хили. В прессе писали, что, для того чтобы замять скандал, Майер отправил Бири в четырехмесячную командировку в Европу, а тем

временем руководство Эм-джи-эм распустило слух о том, что убийство было совершено некой группой студентов.

Рассказывали истории, как Луис Майер заставлял актеров и других работников студии, заподозренных в гомосексуализме, вступать в браки с wybranными им женщинами с целью сохранить «приличное реноме» своей компании, что он беспощадно увольнял тех, кто пытался уклониться от выполнения такого рода требований.

Таков был противоречивый руководитель компании «Метро — Голдвин — Майер», оставивший заметный след в развитии американской кинематографии.

Луис Майер скончался от лейкемии 29 октября 1957 года. Он был похоронен в Лос-Анджелесе, на том же кладбище, где погребены его родные.

Его память чтут в Голливуде. Вспоминают, что он являлся одним из учредителей Американской академии киноискусств, одним из создателей премии «Оскар». На Аллее Звезд в его честь была установлена звезда. Журнал «Тайм» называл его в числе ста самых влиятельных американских деятелей XX века. Его образ можно встретить во многих художественных американских кинолентах.

## Эм-джи-эм после Майера

Учитывая, что Луис Майер являлся одним из главных создателей и многолетним руководителем компании Эм-джи-эм, необходимо кратко рассказать и о том, как развивалась его фирма после его ухода с деловой сцены, точнее говоря, о судьбе этой компании, о ее упадке.

Некоторые авторы связывают постепенный отход Эм-джи-эм на второй план именно с тем, что Луис Майер был отстранен от ее руководства. В этом выводе, как мы полагаем, есть лишь доля правды. Действительно, диктаторский стиль Майера в совокупности с его тонким чутьем рыночной конъюнктуры, деловой хваткой, высокими гонорарами актеров, режиссеров, продюсеров и других работников кино, заботой о их репутации (порой приводившей самого Майера, как мы видели, к столкновениям с правовой сферой) играли огромную роль в развитии Эм-джи-эм. После того как Майер отошел от дел, руководство компанией оказалось нестабильным, ведущие деятели часто менялись, и, соответственно, изменялись стиль и направления работы компании.

Но все же основную роль сыграли объективные факторы, к которым компания не смогла приспособиться, как, впрочем, и другие мощные кинообъединения.

В связи с массовым внедрением в быт американских семей телевидения начался постепенный, а затем все более бурный отток зрителей из кинотеатров. В 1958 году был закрыт отдел Эм-джи-эм по производству мультипликационных фильмов, которые сохраняли определенную популярность, но и их предпочитали смотреть дома, а не в кинотеатрах. В результате этот отдел, ранее приносивший высокий доход, оказался нерентабельным.

Новое руководство компании со второй половины 1950-х годов в основном отказалось от создания мюзиклов, переключившись на эпические кинополотна. Этот курс имел лишь частичный успех. Действительно, несколько лент оказались весьма успешными. Среди них была трилогия Дэвида Лина (он стал главным режиссером студии) «Мост через реку Квай», «Лоуренс Аравийский» и «Доктор Живаго».

Особым успехом пользовался фильм «Доктор Живаго» по роману Бориса Пастернака, преследуемого в СССР за публикацию произведения за рубежом и отказавшегося от получения присужденной ему Нобелевской премии в области литературы. Фильм, созданный в 1965 году, в

значительной степени был рассчитан на сенсацию и вносил немалую лепту во все еще не затихающую холодную войну. Обостренное внимание к фильму, безусловно, стимулировалось тем, что Пастернак вскоре после выхода романа и присуждения Нобелевской премии скончался — явно в результате безоглядного политического бичевания.

Фильм, в котором в главной роли выступал популярный египетский актер Омар Шариф, игравший во многих американских картинах, имел высокий кассовый успех. При затрате около 15 миллионов долларов он только в США собрал свыше 110 миллионов. В СССР фильм был строжайше запрещен к показу, попытки ввезти кассеты с ним карались тюремным сроком. Появился он на советском экране только через четверть века, в пору перестройки.

Будучи безусловным порождением эпохи холодной войны, «Доктор Живаго» привлек внимание большинства жителей США к СССР наряду с запуском первых космических спутников, полетом Юрия Гагарина, Кубинским кризисом 1962 года. В то же время критика, в особенности русскоязычная, отмечала многочисленные огрехи в сценарии и его воплощении, оторванность картины от исторических реалий. Впрочем, именно таким был весьма спорный замысел режиссера, который в заметках к сценарию писал, что совсем не обязательно «фиксировать внимание на исторической канве».

В наибольшей степени от демонстрации «Доктора Живаго» выиграл актер Омар Шариф, который, согласно контракту, получал определенный процент прибыли (какой именно, не оглашался). Он заработал около десяти миллионов долларов. В то же время фильм временно спас Эм-джи-эм от финансового кризиса. Увлечение «Доктором Живаго» в США и Западной Европе было таковым, что, согласно оценке журнала «Эсквайр», «в этом году (напомним, в 1965-м. — Г. Ч., Л. Д.) водка в объеме продажи обойдет джин».

Фильм получил пять «Оскаров» (разочарованием для режиссера было то, что, несмотря на номинации, картина не была признана лучшей за год и он сам не был удостоен этой премии), а также ряд других наград. Однако «Доктор Живаго» лишь на непродолжительное время отложил упадок Эм-джи-эм.

Ряд других киноэпопей 1960-х годов в прокате провалились, поставив компанию на грань банкротства. В результате в 1969 году «Метро — Голдвин — Майер» была куплена миллиардером армянского происхождения Кирком Керкоряном, основные интересы которого сосредоточивались в игорном и земельном бизнесах, в частности в ряде

казино Лас-Вегаса. Керкорян объявил себя директором Эм-джи-эм, но производством кинофильмов почти не занимался, используя репутацию компании главным образом в своих рекламных целях. В частности, в Лас-Вегасе им был воздвигнут небоскреб — отель с казино — под названием Эм-джи-эм и даже с демонстрацией львов со львятами, разгуливающими по своему вольеру, которые представлялись посетителям как своего рода «визитная карточка» в прошлом знаменитой киностудии.

В финансовой империи Керкоряна студия влачила жалкое существование, производя по несколько малобюджетных фильмов в год, в основном для того, чтобы хотя бы иногда на экране появлялся традиционный лев и зрители помнили, что Эм-джи-эм существует. Однако и это Керкоряну быстро надоело.

В 1986 году студия была продана миллиардеру Теду Тёрнеру, владельцу телевизионного канала Си-эн-эн, который включил ее в свою кинокомпанию «Тёрнер энтертейнмент»<sup>[41]</sup>. В 2005 году Тёрнер перепродал киностудию мощной компании «Сони»<sup>[42]</sup>, которая объединила ее с приобретенной ранее компанией «Коламбия пикчерз». Некоторое время объединенная кинокомпания функционировала под названием «Сони пикчерз»<sup>[43]</sup>, но в 2010 году было объявлено о восстановлении Эм-джи-эм, которая остается собственностью «Сони». В течение нескольких лет студия выпускала продолжение серии детективных фильмов о Джеймсе Бонде, из которых большей или меньшей популярностью пользовался лишь фильм «007: Координаты „Скайфолл“».

Ныне Эм-джи-эм сохраняется как небольшое подразделение «Сони» с официальным помещением в Беверли-Хиллз, время от времени выпуская малобюджетную продукцию, в основном для телевидения.

Так фактически завершилась история мощной кинокомпании Луиса Майера, оставившая глубокий след в американском и мировом киноискусстве. Не исключено, однако, что «Метро — Голдвин — Майер» в той или иной форме оживет, как это уже происходило.

## Дэвид Селзник и его сыновья

Фактическим ответвлением «Метро — Голдвин — Майер» явилось кинодело еще одного потомка выходцев из Российской империи — Дэвида Селзника.

Дэвид Селзник был сыном Лазаря Иосифовича Железника, родившегося 5 мая 1869 года в еврейском местечке Гринкишки Ковенской губернии. Его родители перебрались в поисках лучшей жизни в Киев, когда Лазарь был ребенком. Так как Киев не попадал в пределы постоянной иудейской оседлости в Российской империи, родители отказались от иудейского вероисповедания и перешли в христианство. В юности Лазарь Железник трудился чернорабочим, но это его никак не устраивало, и в возрасте восемнадцати лет он эмигрировал в США.

Изменив свои имя и фамилию на Луис Селзник (фамилия явно была основана на американском произношении подлинной фамилии Железник, которую местные жители никак не были в состоянии произнести), Лазарь поселился в городе Питсбурге, штат Пенсильвания, где занялся ювелирным бизнесом. В провинциальном городе его дела пошли успешно, в результате чего Луис решил в 1910 году перебраться в Нью-Йорк. Там ему, однако, не повезло. Конкуренция в крупнейшем городе страны была жестокой, и Селзник вынужден был объявить о банкротстве.

Неунывавший молодой и предприимчивый человек, который, по всей видимости, смог, несмотря на разорение своего бизнеса, сберечь определенные денежные суммы, обратил внимание на зарождавшуюся киноиндустрию и в 1914 году создал свою крохотную киностудию под пышным названием «Уорлд филм»<sup>[44]</sup>, то есть «Всемирный фильм», которая позже объединилась с другими предприятиями в той же области. Луис стал членом совета директоров, но долго на этой должности не удержался. В результате личностных конфликтов его из совета устранили. Забрав свою финансовую долю, Селзник перебрался на западное побережье, чтобы продолжить кинобизнес.

В 1920 году он вместе с компаньонами основал в Голливуде кинофирму, но и она долго не продержалась.

В 1926 году Луис Селзник был вынужден объявить о банкротстве и удалился от дел. Таким образом, сам он значительной роли в развитии американской киноиндустрии не сыграл. Однако Луис стал родоначальником целой семьи кинодеятелей, наиболее значительным из



которых был его сын Дэвид. Другой сын, Майрон, основал собственную киностудию, а сын Говард работал у Майрона ассистентом (правда, скорее числился таковым, ибо страдал психическим заболеванием и в работе почти не участвовал).

Луис Селзник умер в 1933 году почти в безвестности. Позже, однако, о нем стали вспоминать не только в связи с карьерой его сыновей, но и потому, что он привел в кино несколько исполнителей, ставших знаменитыми. Среди них была и выдающаяся актриса российского происхождения Алла Назимова, о которой мы расскажем.

Видимо, в связи с этими заслугами на голливудской Аллее Звезд появилась звезда Луиса Селзника.

Майрон Селзник, родившийся в 1898 году, в молодые годы помогал своему отцу в качестве ассистента. Однако уже в это время он отличался способностью распознавать таланты, и его часто использовали для поиска будущих звезд экрана. Его имя с 1918 года нередко упоминалось в печати в связи с появлением на экранах, а затем скоропостижной смертью молодой актрисы Олив Томас. Именно Майрон смог уговорить Олив, которая выступала в качестве модели и позировала художникам обнаженной, начать сниматься в кинофильмах. Отец согласился, чтобы контракт с Олив Томас подписал именно Майрон. Оказалось, однако, что согласно законодательству лицо, не достигшее двадцати одного года, подписывать такого рода финансовые документы не имело права. Контракт от имени Майрона подписала его мать. В результате в 1919 году появился успешный фильм «Наверху и внизу», а в 1920-м еще более посещаемый, несколько скандальный фильм «Всеобщая любимица», в котором Олив появлялась почти обнаженной (к этому ей было не привыкать), что пуританской критикой было объявлено порнографией.

Можно полагать, что Олив Томас, открытая для кино Майроном Селзником, имела весьма благоприятные перспективы дальнейшего творческого развития, но она безвременно скончалась в возрасте двадцати шести лет. Находясь в Париже со своим любовником Джеком Пикфордом (братом знаменитой актрисы Мэри Пикфорд), она случайно выпила некий раствор, вроде бы выписанный Джеку для наружного употребления.

Эта трагедия муссировалась средствами информации, и при этом постоянно упоминалось имя Майрона Селзника, что способствовало его популяризации (в наши дни сказали бы — «пиару»).

В последующие годы Майрон, продолжая работать в фирме своего отца, пробовал свои силы в качестве продюсера фильмов, которые по-разному воспринимались зрителями и в основном проходили мимо

внимания критики. Единственная работа, ставшая вполне успешной, была создана в 1923 году. Это была экранизация романа Энтони Хоупа «Руперт из Хендау», написанного в конце XIX века. Речь шла о некоем вымышленном средневековом государстве Руритания, об интригах и коварстве, любовных связях и предательстве, царивших в высших кругах этой страны. Сюжет романа, а вслед за ним и фильма был довольно остро закручен. Создание картины было успехом Майрона Селзника в компании его отца.

После того как компания прекратила существование, Майрон работал в других студиях, занимая в основном второстепенные должности ассистента режиссера, помощника продюсера и т. п. В то же время сам он отлично сознавал свою способность поиска и отбора способных актеров, в том числе тех, кто не собирался вступить на столь опасный карьерный путь. Он решил попытаться использовать эту свою способность, сосредоточив усилия на поиске талантов и их продвижении в киноиндустрии, естественно, за оплату с обеих сторон.

Совместно с Фрэнком Джойсом, младшим братом известной актрисы Элис Джойс, Майрон Селзник организовал в Лос-Анджелесе первую коммерческую компанию (позже появились сходные с ней), занимавшуюся розыском одаренных людей, которыми могли бы заинтересоваться ведущие киностудии. Дело оказалось прибыльным, и Майрон Селзник руководил своей фирмой на протяжении всей жизни (он умер в 1944 году).

Пожалуй, первым, кого Майрон вовлек в кинодело, был его младший брат Дэвид, учившийся в Колумбийском университете. Дэвида удалось уговорить оставить обучение и перебраться в Голливуд, причем Майрон, внешне без должных к тому оснований, смог разрекламировать брата как высокоодаренного знатока кино. Начав с низших должностей в фирме «Метро — Голдвин — Майер», младший брат быстро выдвинулся в первые ряды кинодеятелей, и о нем мы чуть ниже расскажем.

Фирма Майрона Селзника быстро расширялась. Он создал свои отделения не только в Нью-Йорке, но и в Лондоне. В Лос-Анджелесе он руководил главной конторой своей фирмы, в которой работали несколько десятков сотрудников, изучавших прессу, особенно рекламные объявления, разъезжавших по городам и привозя на окончательный суд Майрона актрис и актеров, которые, по их мнению, могли бы сделать успешную кинокарьеру.

Бывали случаи, когда мнение Майрона вначале существенно расходилось с оценкой руководителей киностудий, в том числе его брата, однако в конце концов он почти всегда оказывался прав. Когда во время

Второй мировой войны Майрон представил кинофирме «Ар-кей-оу пикчерз»<sup>[45]</sup> привезенную с нью-йоркского Бродвея актрису Кэтрин Хепбёрн, она вначале совершенно не понравилась руководителям студии. Майрон убедил их попробовать Хэпбёрн «в деле», и она почти сразу же завоевала широкую популярность.

С некоторыми кинодеятелями, которых он ввел в студии Голливуда, Майрон Селзник продолжал поддерживать отношения, представляя их интересы, оказывая давление на компании в их пользу, требуя подписания более выгодных для актеров контрактов, и т. п. Подчас это приводило к острым столкновениям с крупными бизнесменами. В 1938 году произошел серьезный конфликт с исполнительным директором студии «XX сенчери — Фокс» Джозефом Шенком, в прошлом партнером его отца. Майрон от имени актрисы Лоретты Янг потребовал, чтобы оплата ее труда была удвоена и чтобы она дополнительно получала по 70 тысяч долларов за участие в каждом фильме, а также чтобы ей было предоставлено право сниматься в фильмах других студий. Шенк решительно отказался удовлетворить требование, между обоими деятелями возник нешуточный скандал, в результате которого «XX сенчери — Фокс» прервала связь с агентством Селзника. Это вряд ли ослабило его позиции на кинорынке, так как другие студии, в том числе все остальные магнаты кино, продолжали пользоваться его услугами.

Историки кино отмечают, что наибольшим успехом Майрона Селзника был подбор актеров на главные роли в фильме 1939 года «Унесенные ветром», который оказался грандиозным успехом его брата Дэвида (он был продюсером), как и всей бригады, работавшей над его созданием. Об этом фильме мы расскажем в связи с творческой судьбой Дэвида Селзника, а пока только отметим слова Майрона, которые часто цитировались прессой и трудами по истории кино. Приведя к Дэвиду Лоренса Оливье, которого он собирался рекомендовать на роль главного героя фильма, он произнес: «Привет, гений. Познакомься со своим Скарлеттом О'Харой», хотя на самом деле Скарлетт была женщиной, так что шуточка была не очень остроумной.



Афиша фильма «Унесенные ветром» (1939)

Майрон Селзник был продюсером нескольких фильмов, но широкой известности они не получили. Он остался в истории кино как выдающийся охотник за талантами.

## Успехи и неудачи Дэвида-младшего

Младший брат Майрона Дэвид родился в мае 1902 года. Уже в юности он прибавил к своей фамилии промежуточное «О.», став Дэвидом О. Селзником. Когда его спрашивали, что обозначает эта буква, он отвечал хорошим знакомым, что это не инициал и она вообще ничего не значит — просто придает некий колорит благородства человеку, носящему это имя.

В отличие от старшего брата Майрона, который в подростковом возрасте увлекся кино и стал помогать отцу, Дэвид вначале не предполагал, что судьба окажется нераздельно связанной с производством фильмов. Он хорошо учился в средней школе, проявляя особый интерес к гуманитарным предметам, а после окончания школы без особых трудностей поступил в Колумбийский университет в Нью-Йорке. Материальную помощь в обучении, требовавшем немалых затрат, оказывал отец, хотя его кинофирма не была успешной.

Дэвид не окончил университета в связи с тем, что брат Майрон уговорил его перебраться в Лос-Анджелес и испытать свои силы в качестве помощника сценариста и редактора на студии Эм-джи-эм, с которой он был связан и которой в это время как раз требовался такой сотрудник.

Работа в этой компании продолжалась недолго, до 1928 года, когда он перешел в другую крупную фирму — «Парамаунт пикчерз», на аналогичную должность, но с более высокой оплатой. Впрочем, и здесь молодой человек, быстро овладевший сценарным мастерством, а затем и работой по производству фильмов, трудился только до 1931 года. Он перешел в штат фирмы Ар-кей-оу, образовавшейся тремя годами ранее в результате объединения более мелких фирм и в течение некоторого времени являвшейся одной из наиболее мощных в Голливуде.

В новой компании Дэвид Селзник стал главным продюсером. Под его руководством был снят ряд фильмов, ставших успешными в прокате. Из них особым успехом пользовалась созданная в 1933 году картина «Кинг-Конг» — один из ранних фильмов ужасов о могучей человекообразной обезьяне, ее приключениях и о страстной ее любви к белой красавице. В следующие десятилетия появилось свыше десятка новых фильмов о Кинг-Конге, но первый, оригинальный фильм был, по признанию большинства критиков, наиболее изобретательным и захватывающим, хотя, разумеется, следующие версии все более обогащались новыми техническими возможностями.

Впрочем, и первый «Кинг-Конг» отличался применением разнообразных новых спецэффектов — экранных изображений при помощи комбинированных съемок, оптических иллюзий, трюков, позволивших создать впечатление реальности того, что на самом деле вообще не могло произойти. Точно так же впервые широко была использована техника так называемой «блуждающей маски», когда комбинированная съемка позволяла совмещать актеров или другие объекты с неким произвольным фоном. Отмечалось, что впервые в фильме на всем его протяжении звучала музыка.

Все эти приемы и технологии, в применении которых Дэвид Селзник оказался то ли инициатором, то ли соавтором, то ли, наконец, администратором, быстро воспринимавшим целесообразность их применения, вывели «Кинг-Конг» в прокате чуть ли не на рекордные позиции. На производство было затрачено около 700 тысяч долларов, а сборы дали более двух с половиной миллионов.

Никаких наград «Кинг-Конг» не получил. Киноакадемики, по всей видимости, сочли этот фильм не выдерживающим критики с художественной точки зрения, рассчитанным на примитивные вкусы, что соответствовало истине. Коммерческий же успех, подтверждавший эту точку зрения, лишь раздражал тех, кто присуждал «Оскаров» и другие кинонаграды.

Что же касается кинокомпаний, то они в полной мере оценили успех фильма и с полным основанием связывали его с работой продюсера. Дэвид Селзник стал весьма уважаемой фигурой в Голливуде. Он позволял себе то, что другие продюсеры и даже режиссеры никак не могли себе позволить. Когда он потребовал, чтобы в компании Ар-кей-оу ему был предоставлен решающий голос наряду с ведущими акционерами и ему было отказано, он порвал с этим бизнесом и перешел в еще более знаменитую фирму «Парамаунт».

Правда, его успехам способствовали и семейные дела. Еще в 1930 году он женился на Ирен, дочери Луиса Майера, хотя работал на студии, конкурировавшей с его компанией.

Все же в 1933 году Дэвид возвратился к Майеру, став вице-президентом и основным продюсером Эм-джи-эм. Памятуя раздражение ценителей высокого киноискусства по поводу «Кинг-Конга», Дэвид Селзник снимал теперь главным образом серьезные фильмы, преимущественно занимаясь экранизацией классики XIX века. Наибольшими его удачами считали «Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» по Чарлзу Диккенсу и «Анну Каренину» по Льву

Толстому. Об «Анне Карениной» мы уже писали выше.

Что же касается «Дэвида Копперфильда», то он был поставлен Джорджем Кьюкором, но и сам режиссер, и пресса неизменно отмечали важную роль в создании картины ее продюсера Дэвида Селзника. Более того, режиссер жаловался, что Селзник порой просто отстранял его от съемок и фактически руководил производством фильма. Фильм вышел на экраны в 1935 году. Он успешно демонстрировался, хотя кассовые сборы были относительно скромными (они все же вдвое превысили расходы). «Дэвид Копперфильд» выдвигался на «Оскара» 1936 года, но награду не получил (лучшим фильмом был тогда признан «Мятеж на „Баунти“» — о бунте моряков британского корабля в XVIII веке, в основе которого лежали действительные события). Так как этот фильм также был создан на Эм-джи-эм, Селзник, будучи теперь фактически практическим руководителем студии, считал это своим успехом.

В 1936 году предпринимательские и творческие пути Дэвида Селзника с его тестем разошлись, хотя лично они оставались близкими людьми. Позже, правда, и личные отношения испортились, так как Дэвид разошелся с дочерью Майера и женился на молодой актрисе Дженнифер Джонс.

В 1936 году, отказавшись от участия в Эм-джи-эм, Дэвид Селзник создал свою компанию «Селзник интернешнл»<sup>[46]</sup>. Это был очень смелый шаг, так как предстояла конкуренция с киногогигантами, включая его бывшую Эм-джи-эм, и диктат Майера его никак не устраивал. Ему необходима была своя собственная компания, в которой его слово было бы не просто решающим, а «единственно правильным», в которой он был бы фактическим господином. В какой-то степени новая студия обспечила свои тылы, сосредоточившись только на кинопроизводстве, отказавшись от дистрибьюции фильмов и заключив по этому последнему вопросу соглашение с компанией «Юнайтед артистс».

Сотрудники вспоминали, что Дэвид Селзник не очень им доверял, стремился контролировать чуть ли не каждый шаг. С удивлением рассказывали, что он мог потратить почти целый день, наблюдая, как отобранная им актриса примеряет платья, подготовленные костюмером, также назначенным именно им для экипировки данной актрисы. Дэвид лично утверждал малейшие изменения в сценарии, причем нередко вносил собственные изменения и не допускал каких-либо отступлений от своего текста, несмотря на то, что первичный сценарий готовили квалифицированные специалисты, труд которых высоко оплачивался.

Это представляется странным, ибо создание кино — это работа большого коллектива, в котором каждому участнику предназначена своя

роль. Но такой стиль руководства в течение некоторого времени срабатывал, и Дэвид Селзник полагал, что так будет постоянно. Именно на этом этапе работы его компании был создан фильм, который считается одной из вершин мировой и американской кинематографии. Речь идет о картине «Унесенные ветром», снятой по роману Маргарет Митчелл и вышедшей в 1939 году.

Роман чуть ли не немедленно стал бестселлером. В 1937 году писательница получила за него Пулитцеровскую премию. Почти сразу после выхода книги из читательской среды стали раздаваться требования экранизации. Пока другие киномагнаты раздумывали, Дэвид Селзник купил у Маргарет Митчелл за 50 тысяч долларов права на создание по роману фильма, что считалось даже в те времена сравнительно небольшой суммой за произведение, которое не просто расхватывалось читателями, а стало чуть ли не иконой для многих людей, становившихся то ли под влиянием самого романа, то ли в результате складывавшейся общественной атмосферы почти истерическими почитателями Митчелл. При покупке прав Селзнику была предоставлена возможность вносить в сценарий отступления от текста, которые требовались спецификой кино.

Восторженность публики критика не вполне разделяла. Вызывало споры определение жанра романа. Критики ожесточенно дискутировали, что это такое — исторический роман, роман-эпопея, любовный или авантурный роман. Видимо, элементы всех этих жанров действительно присутствовали в произведении. По авторитетному мнению Скотта Фицджеральда, выдающегося американского писателя, который редактировал сценарий фильма, «Унесенные ветром» было произведением хорошим, но не оригинальным. Так что мнение критики далеко не полностью совпало с читательскими восторгами.

А Дэвид Селзник считался прежде всего с ними. Восторги читающей массы были связаны, очевидно, с тем, что литературное экспериментаторство надоело. Вместо трудно читаемых современных романов, повестей и рассказов хотелось добротной реалистической прозы. Роман Маргарет Митчелл, отражающий героику Гражданской войны в США 1861–1865 годов, противоречия послевоенной реконструкции Юга вкупе с любовными историями, стремлением некоторых персонажей к богатству, ревностью и печальными судьбами главных героев, был читателю намного ближе.

Дэвид Селзник моментально уловил эту тенденцию и бросил буквально все силы на создание добротного кинопроизведения по роману.

В качестве режиссера был привлечен известный киномастер Виктор



Флеминг, но, по всеобщему признанию голливудских деятелей, у фильма было столько авторов, что трудно определить, был ли Флеминг действительно главным режиссером. Дэвид Селзник со своим безоговорочным авторитетом постоянно вмешивался в режиссуру, и Флемингу приходилось это терпеть, так как он получил высокий гонорар.

В титрах фильма Дэвид Селзник будет фигурировать в качестве продюсера, но, повторяем, он занимался всеми делами, связанными с его производством, начиная с текста сценария. Первоначальный сценарий написала Маргарет Митчелл в сотрудничестве с драматургом и историком Сидни Говардом, автором нескольких исследований по истории рабочего движения в США (его работы переведены на русский язык). Затем сценарий, как уже говорилось, был отредактирован Фицджеральдом. Но по требованию Дэвида Селзника ему постоянно представляли казавшиеся готовыми части сценария, и он сам продолжал редакцию. В компании это было хорошо известно, и когда Флеминг получил окончательный текст, он публично заявил: «У этого фильма два автора — Маргарет Митчелл и Дэйв Селзник».

Это соответствовало действительности, правда, с учетом того, что Митчелл являлась лишь автором исходного текста сценария, и то в соавторстве с Говардом и Фицджеральдом. Селзник же оставил тысячи письменных указаний режиссеру, его помощникам, монтажерам, операторам, костюмерам и другим работникам студии.

При всей авторитарности он, учитывая потребности съемки фильма, пошел на сотрудничество с компанией Эм-джи-эм, руководители которой, несмотря на прошлые напряженные отношения с ним, понимали, что речь идет, по всей видимости, о создании произведения, которое войдет в историю кинематографии. В связи с этим Селзнику было предоставлено право использовать актеров, а также технические возможности названного киногоганта.

В фильме играли видные американские и британские актеры, широко востребованные студиями и пользовавшиеся популярностью. Главную роль Скарлетт О'Хары исполняла 25-летняя, но уже широко известная британская актриса Вивьен Ли, пресса уже в течение нескольких лет твердила о ее необычайной красоте и обаянии. Тем не менее, прежде чем предложить Ли основную роль в фильме, на который он возлагал особые надежды, Селзник посмотрел ряд картин с ее участием и пришел к выводу, что она в наибольшей мере подходит для роли Скарлетт.

Съемки проходили не без трудностей. Обладавшая взрывным характером, Вивьен Ли нередко ссорилась с режиссером Виктором

Флемингом, и руководителю фирмы приходилось улаживать конфликты. В одном из писем Ли периода съемок говорилось: «Я не выношу Голливуд. Я никогда к этому не привыкну. Как я не выношу сниматься в кино!» Это, однако, были лишь скоротечные настроения. По общему признанию критики и массы зрителей, Вивьен Ли блестяще справилась со своей задачей.

В «Унесенных ветром» снимались и другие выдающиеся актеры: Кларк Гейбл, Лесли Говард, Оливия де Хевилленд.

Премьера фильма состоялась в декабре 1939 года. Хотя некоторые критики называли картину слишком долгой (она шла три с половиной часа), в целом отзывы были восторженными. «Унесенные ветром» поставили рекорды по целому ряду показателей. Фильм был удостоен множества наград, в том числе десяти «Оскаров» — за лучший фильм года, лучшего режиссера, лучшую исполнительницу главной женской роли, лучшую исполнительницу роли второго плана (эту премию впервые получила негритянка Хэтти Макданиел) и др.

«Унесенные ветром» стали самым кассовым фильмом за всю историю кинематографии — при расходах, составивших около четырех миллионов долларов, они получили в прокате свыше четырех миллиардов — сумму, совершенно невероятную. Фильм оставался на первой строке в прокате в течение четверти века, причем не только в США, но и в большинстве других стран. Впрочем, в нацистской Германии картина была запрещена к прокату. В СССР она была выпущена на экран только в конце 1980-х годов, когда практически прекратилось действие советской цензуры. В первом случае запрет был связан с самим фактом представления позитивных образов негров, которые рассматривались нацистской пропагандой как «недочеловеки». В Советском Союзе запрет носил противоположный, но симметричный характер — он противоречил догме о сохранявшейся в США расовой дискриминации, демонстрируя, что ее постепенное преодоление началось непосредственно в ходе Гражданской войны 1861–1865 годов.

Поразительно, но расовый вопрос вновь всплыл в связи с фильмом «Унесенные ветром» в 2020 году, когда активисты крикливого демагогического движения «Черные жизни имеют значение»<sup>[47]</sup> стали заявлять, что в этом фильме сохранены «отрицательные болезненные стереотипы» людей черной расы. В связи с этим в ряде штатов «Унесенные ветром» вместе с несколькими другими картинами были исключены из числа фильмов, рекомендованных культурно-образовательными учреждениями к прокату. Так действительно выдающийся художественный

фильм стал объектом грязной игры левацких демагогов, поощряемых Демократической партией, которая фактически перестала играть роль политической партии и превратилась в мощную клику, опирающуюся на сложившийся в стране паразитический класс.

Тем не менее фильм «Унесенные ветром» продолжает существовать как шедевр мировой кинематографии. Имена его героев известны каждому американцу, не обремененному сугубо политическими предвзятостями.

В 1991 году вышел роман писательницы Александры Рипли «Скарлетт», являющийся продолжением «Унесенных ветром» и предназначенный прежде всего для экранизации. Через три года по этому роману (по отзывам критики, довольно легковесному) была снята четырехсерийная картина, которую публика встретила с интересом, прежде всего потому, что героями его были персонажи прежнего фильма.

В любом случае фильмом «Унесенные ветром» Дэвид Селзник и его сотрудники вывели свою студию в первый ряд голливудских кинофирм.

Стремясь сохранить завоеванные позиции, Селзник в 1939 году привлек в свою фирму видного британского режиссера Альфреда Хичкока, который снимал художественные фильмы с середины 1920-х годов и был уже хорошо известен как мастер триллера (от английского слова *thrill*, означающего «трепет»).

О Хичкоке уже писали в прессе как о мастере создания фильмов напряженного ожидания, чувства тревоги, что, создавая фильмы ужасов, он не демонстрировал зверские мучения и убийства непосредственно на экране, а обеспечивал соответствующий настрой зрителей различными косвенными приемами — соответствующей музыкой, мучительными криками за пределами экрана и т. п. Во всяком случае, к началу Второй мировой войны Альфред Хичкок числился в первых рядах создателей высококачественной мировой кинематографии.

Дэвид Селзник воспользовался тем, что с началом войны кинопроизводство в Великобритании почти прекратилось. По существу, его страна — вначале в союзе с Францией, но через год, после французской капитуляции, в одиночку — вела войну против гитлеровской Германии. Альфред Хичкок переехал в Лос-Анджелес, стал режиссером компании Селзника, превратившись теперь в американского киномастера.

Как и ранее, Дэвид Селзник вмешивался в творческий процесс, требуя, чтобы Хичкок удовлетворял его замыслы, часто являвшиеся причудами. Немалая ссора произошла уже при съемках и монтаже первого фильма Хичкока в Америке «Ребекка». Она касалась вроде бы второстепенного или даже мелочного вопроса: каким символическим знаком завершить картину.

И режиссер, и продюсер (он же хозяин фирмы) были согласны в том, чтобы на экране появилась буква «R», но Селзник считал, что она должна висеть в облаке поднимавшегося от пепелища дыма, а Хичкок видел ее лежавшей на подушке, что было более нейтральным решением.

Оказалось, что Дэвид Селзник понимает вкусы американской публики более основательно. Когда произвольно отобранной группе зрителей показали оба финала, почти всем, смотревшим картину, финал Селзника показался более достойным. Он и вошел в окончательную редакцию. Более того, логичность простого, символического финала отметили критики, а вслед за ними киноакадемики.

Фильм «Ребекка» был очередным успехом Дэвида Селзника и его компании.

Это было произведение, созданное по роману английской писательницы Дафны Дюморье, психологический триллер, названный именем персонажа, который в картине отсутствует, ибо Ребекка, красавица, жена владельца крупного поместья, умерла годом раньше действия фильма. Рассказывается, как вдовец вновь влюбился, на этот раз в юную и неопытную девушку, которая становится его второй женой. Но на ее долю выпадают всевозможные неприятности и беды. Особенно в этом преуспевает экономка, которая чрезмерно и явно неестественно предана умершей хозяйке. В результате в фильме фигурировали, хотя и решительно осуждались, гомосексуальные мотивы, воплощенные в злокозненной экономке.

Дэвид Селзник не отрицал не только неестественных, но и противоправных в то время страстей в фильме, но всячески подчеркивал, что они введены только для того, чтобы их осудили зрители. Поэтому и образ экономки выписан самыми черными красками, а сам Селзник как-то заявил: «Мы не допустим сексуальных извращений, даже предполагаемых».

«Ребекка» была номинирована на ряд премий и получила два «Оскара» — как лучший фильм года и лучшая работа оператора Джорджа Барнса.

Альфред Хичкок был великолепным приобретением Дэвида Селзника, и последний высоко ценил талантливого режиссера, хотя, соответственно своей натуре, почти постоянно вмешивался в чисто режиссерские дела. В студии Селзника Хичкок создаст несколько ярких фильмов, среди которых выделялись «Завороженный» (1945) и «Дурная слава» (1946). Впрочем, эти фильмы режиссер создавал почти без вмешательства владельца фирмы. Последний был целиком занят работой над картиной «Дуэль под солнцем», которая, по его замыслу, должна была превзойти «Унесенных ветром».

Происходило это уже после Второй мировой войны. Фильм «Дуэль под солнцем» вышел на экраны в 1946 году. Он оказался самым крупнобюджетным по сравнению со всей голливудской продукцией второй половины XX века. Только на рекламу было затрачено около двух миллионов долларов. Хотя в первичную основу фильма лег одноименный роман не очень известного писателя Нивена Буша, сценарий (его писал сам Селзник) был настолько переделан, а дальнейшее производство в такой степени отошло от первоисточника, что фильм называли «авторским проектом Дэвида Селзника».

Автор сценария, выступавший и в качестве продюсера, резко заострил драматические ходы романа. Напряженная интрига начинается убийством жены одного из героев вместе с ее любовником, смертным приговором убийце, который перед казнью позаботился о своей дочери. Она становится главной героиней фильма. Отправляясь на ранчо в Техас, она попадает в круг людей, относящихся к ней по-разному. Возникают всевозможные любовные, ревностные, мстительные коллизии, не лишенные психологизма, которые, по расчетам Дэвида Селзника, должны были привлечь самую широкую аудиторию.

Фильм первоначально создавал известный режиссер Чарлз Видор, а музыку писал композитор российского происхождения Дмитрий Тёмкин, о котором мы расскажем. Если с композитором у хозяина фирмы сложились нормальные отношения, то с режиссером Дэвид Селзник, как это часто бывало, рассорился и отстранил его от производства, что привело к конфликту на многие годы. Завершение съемок проходило под руководством нескольких других режиссеров. В титрах фильма, однако, значился только Видор, ибо исключение его имени явно привело бы к серьезной судебной тяжбе.

В роли главной героини выступала жена Дэвида Селзника Дженнифер Джонс, которую он всячески продвигал, хотя она особым успехом у публики не пользовалась. В то же время другие роли исполняли действительно выдающиеся, пользовавшиеся широкой популярностью актеры — Джозеф Коттен, Грегори Пек, Лайонел Берримор, Лиллиан Гиш.

В прокате «Дуэль под солнцем» едва окупилась. Фильм был номинирован на «Оскара» — в основном благодаря связям и влиянию Дэвида Селзника, но ни одной премии не получил.

Как оказалось, конкуренции с подлинно крупными режиссерами и всесторонними мастерами кино, прежде всего с Альфредом Хичкоком, Дэвид Селзник не выдержал. Хотя «Дуэль под солнцем» не была неудачей в полном смысле слова, сам продюсер считал фильм своим провалом и с этого

времени стал отстраняться от съемок, а затем и от всех дел своей фирмы. Положение осложнило все более усиливавшееся злоупотребление алкоголем.

Его фирма продолжала работать, но постепенно отходила в Голливуде на второй план.

В 1957 году Дэвид Селзник попытался возвратиться в большое кино. Купив права на создание фильма «Прощай, оружие!» по роману Эрнеста Хемингуэя (несмотря на то, что еще в 1932 году был снят сравнительно успешный фильм по этому знаменитому произведению), Селзник, невзирая на прежние конфликты, договорился о съемках с Чарлзом Видором. Сам он оставался продюсером, но пообещал режиссеру, что не будет вмешиваться в сугубо творческие вопросы. Впрочем, решить эту проблему было нелегко, так как четкого разграничения между режиссерским и продюсерским творчеством никогда не существовало. Единственным безоговорочным условием своего участия в проекте было предоставление главной женской роли супруге Селзника Дженнифер Джонс. Как видим, при всех своих особенностях и даже странностях теперь уже фактически отставной киномагнат оставался верен принципу творческого продвижения своей второй супруги.

Фильм снимался уже не компанией Дэвида Селзника, а фирмой «ХХ сенчеры — Фокс». Связано это было с тем, что еще с 1943 года компания Селзника начала постепенный выход из бизнеса. Ее активы были проданы главным образом Эм-джи-эм, но также небольшими частями другим киногогигантам. Согласно условиям контракта, сам Селзник сохранил должность продюсера и администратора в фирме Ар-кей-оу, где ему был предоставлен обширный офис до конца жизни.

Фильм «Прощай, оружие!», как и его литературный первоисточник, повествовал о событиях Первой мировой войны на итальянском фронте, о перипетиях американца, оказавшегося в итальянской армии, о любви и страданиях его самого и его возлюбленной.

Хотя в фильме участвовали популярные актеры Рок Хадсон и Витторио Де Сика, он не получил одобрения ни зрительской аудитории, ни кинокритики. Некоторые критики считали даже, что в этой картине роман великого писателя был испорчен.

Известный критик Босли Кроузер опубликовал язвительную рецензию в газете «Нью-Йорк таймс», другие рецензенты были не менее строги. Отмечалось, что постановка оказалась сентиментальной и чрезвычайно раздутой, а сорокалетняя Дженнифер Джонс никак не подходила на роль юной главной героини. В рецензиях отмечалась и неизменная склонность

Дэвида Селзника к «постановочным излишествам».

Так, неудачей завершилась деятельность сына выходцев из России Дэвида Селзника в кино. Добившись выдающихся успехов в начале своей карьеры, он никак не мог примириться с уходом на второй план, с провалом своего фильма в прокате.

Он еще не был очень стар, но рано превратился в злобного старика, ненавидящего окружающих, за исключением его супруги, и вообще весь существующий вне его сознания мир. Он умер в 1965 году в возрасте шестидесяти трех лет в Лос-Анджелесе, потеряв былую славу, которая сохранилась главным образом в истории американского киноискусства. Ныне, кроме специалистов, мало кто знает имя этого некогда выдающегося кинодеятели. А увидеть это имя можно только в титрах снятых при его участии фильмов.

Таковы были судьбы выходцев из России, которые стали крупными предпринимателями в области американской киноиндустрии и внесли значительный вклад в мировое кино.

## **Глава четвертая**

### **Михаил Чехов и его круг**



## Начало и развитие творческого пути Михаила Чехова

Перейдем теперь к рассказу о тех творческих деятелях — выходцах из России, которые волею судеб оказались за океаном и которым удалось различными путями стать знаменитыми или хотя бы известными американскими актерами, режиссерами или другими представителями киноискусства.

Нам представляется, что рассказ об этих деятелях следует начать с Михаила Александровича Чехова, родственника великого писателя, который работал в американской кинематографии недолго, но внес в нее серьезный теоретический и практический вклад своей оригинальной системой. Эта система театрального мастерства была напрямую связана со всемирно известной системой Станиславского, но все же носила особый характер и оказала влияние на все американское киноискусство.

Михаил Чехов родился в семье старшего брата Антона Павловича Чехова Александра Павловича, который также был писателем-прозаиком и публицистом, правда, далеко не столь известным, как Антон.

Александр Чехов был женат дважды. Первый раз он состоял в «гражданских» отношениях с Анной Ивановной Хрущевой-Сокольниковой, и двое их сыновей, родившихся в этом браке, не зарегистрированном церковью, считались, согласно законодательству Российской империи, незаконнорожденными. После смерти Анны в 1888 году Александр женился на воспитательнице своих детей Наталье Александровне Гольден. На этот раз брак был законным, и 17 августа 1891 года Наталья родила единственного сына Михаила.

Михаил рано проявил театральные способности и по желанию родителей, как и по собственному стремлению, в 1907 году был принят на обучение в школу Петербургского малого театра. Этот театр называли еще Суворинским, так как он был основан в 1895 году Литературно-художественным обществом им. А. С. Суворина — видного журналиста, писателя и театрального критика. Театр был сравнительно скромным, он ставил в основном классические пьесы, но его школа, в которой воспитывались юноши (девушек не принимали), достигшие шестнадцати лет — будущие актеры, считалась весьма авторитетной, и ее выпускников с удовольствием брали в свои труппы как петербургские, так и московские театры.

В Суворинском театре Михаил Чехов впервые вышел на сцену, разумеется, во второстепенных ролях. Он, однако, произвел впечатление на Константина Сергеевича Станиславского, который однажды посетил какой-то спектакль с его участием. Побеседовав с молодым актером, Станиславский в 1912 году пригласил его в Московский Художественный театр. Антон Чехов писал о своем племяннике: «Я думаю, что из него выйдет талантливый человек».

Михаил с гордостью носил знаменитую фамилию, тем более что ему сразу же были поручены роли в спектаклях по пьесам великого дядюшки. Впрочем, чеховская фамилия вызывала дружеские шутки среди актеров — товарищей Михаила, а среди малоподготовленных зрителей — курьезы, становившиеся анекдотами, которые потом повторялись в актерской и вообще в художественной среде. Рассказывали, что какой-то подвыпивший купец во время спектакля «Вишневый сад», где Михаил выступал в роли Епиходова, громко воскликнул: «Ну и ну! Сам пишет и сам же играет!»

В 1913 году состоялся дебют Михаила Чехова как киноактера. Пышно праздновалось трехсотлетие дома Романовых, и в феврале этого года появился небольшой фильм, который назывался «Трехсотлетие царствования дома Романовых», в котором Чехов играл роль Михаила Федоровича — первого русского царя из новой династии.

В 1913 году Михаил Чехов познакомился с юной Ольгой Книппер, дочерью обрусевших немцев, родственницей известной актрисы Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, супруги знаменитого писателя. Шестнадцатилетняя Ольга приехала в Москву из городка Александрополь, где проживали ее родители (ныне это город Гюмри в Армении), рассчитывая поступить в студию при Художественном театре. Она чуть ли не с первого взгляда влюбилась в восходящую звезду русской сцены, чувства оказались взаимными, и вскоре Ольга и Михаил вступили в брак. В сентябре 1916 года у пары родилась дочь, которую, как это ни странно, также называли Ольгой. Впоследствии Ольга Михайловна Чехова, ставшая актрисой, но в Германии, с раздражением воспринимала это многократное повторение имени и переименовала себя в Аду.

Брак Ольги и Михаила продлился недолго — в 1918 году они расстались. Ольга Константиновна Чехова вскоре выехала в Германию, где проявила себя как способная, а затем ведущая актриса театра и кино. Она снималась в фильмах, успешно выступала в театрах. Ее карьера достигла вершины после прихода к власти нацистов в 1933 году, так как не только ее игра, но и считавшаяся арийской внешность (не забудем, что она была немкой, сохранившей русскую фамилию) нравились фюрерам Третьего

рейха, включая Гитлера. В 1936 году ей было присвоено звание государственной актрисы, что для деятеля искусства считалось при нацистском режиме высшей честью.

Как это ни казалось удивительным, но Ольга Чехова осталась во взятом советскими войсками Берлине в мае 1945 года. Она была арестована вскоре после капитуляции Германии, перевезена в Москву, но через два месяца освобождена, после чего беспрепятственно возвратилась в советскую зону оккупации Германии. Впоследствии она не раз рассказывала, что ей было прощено сотрудничество с нацистами, так как непосредственно после нападения Германии на СССР она заявила Йозефу Геббельсу, что немцы не смогут победить русских. Так было на самом деле или нет — неизвестно. В огромном и подробнейшем многотомном дневнике Геббельса, опубликованном в Германии (32 тома), записи об этом нет.

На самом деле причины освобождения были, по всей видимости, иными. В многочисленных изданиях, в том числе мемуарах таких осведомленных лиц, как ответственный сотрудник советской разведки Павел Судоплатов, сын Лаврентия Берии Серго, утверждается, что Ольга Чехова сотрудничала с советской разведкой, предоставляя ей важные данные, почерпнутые из разговоров в окружении Гитлера. Хотя документальные подтверждения этого пока не опубликованы, можно полагать, что сведения соответствуют действительности.

Ольга Чехова позже переехала в Западную Германию, где продолжала успешно выступать. Она скончалась в 1980 году.

Мы, однако, отвлеклись от рассказа о Михаиле Чехове.

Октябрьский переворот 1917 года, начало Гражданской войны прошли для него не то что почти незамеченными, но не оказали существенного влияния на его актерскую и начинавшуюся режиссерскую работу. Он не симпатизировал большевикам и их власти, но решительно отказывался входить в какие-либо подпольные организации и тем более участвовать в антисоветской деятельности, считая, что большевистская власть носит временный характер, что она сама распадется под грузом собственных утопических идей и противоречий. Михаил Чехов внутренне готовился к тому времени, когда он сможет в полную силу отдаться творчеству, не получая в порядке распределения продуктов полугнилую картошку и морковный кофе.

В 1918 году по согласованию с Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко Михаил Чехов создал свою студию (она располагалась в его квартире), в которой проводил опыты в области

так называемой актерской психотехники, в значительной степени в соответствии с антропософским учением австрийца Рудольфа Штейнера (Штайнера) и русского поэта-символиста Андрея Белого. Антропософия проповедовала саморазвитие и духовное познание с помощью мышления человека, рассматривала себя как «науку о духе».

Михаил Чехов искренне считал антропософию источником духовного возрождения, полагая, что при ее посредстве актеры способны развивать свое мастерство. Постепенно, правда, влияние антропософии стало проявляться лишь в выработке определенных творческих заданий актерами студии. Но Михаил и позже называл знакомство с антропософией «самым счастливым периодом своей жизни».

На самом деле душевное состояние Михаила Чехова не было благополучным. Его угнетали обстановка в стране, голод, вмешательство полуграмотных комиссаров в творческий процесс. Станиславский с пониманием относился к состоянию актера, посещал его студию, одобрял проводимые художественные эксперименты, хотя предпочитал не спорить с комиссарами, которые сами его побаивались, так как он считался пользующимся доверием «на самом верху».

В свою очередь Михаил Чехов пытался представить театральной и более широкой общественности свою методику обучения актерскому мастерству. В журнале «Горн» в 1919 году он опубликовал статьи «О системе Станиславского» и «Работа актера над собой», в которых развивал свои идеи не столько о системе Станиславского, сколько о своих к ней дополнениях на основе антропософских методов «воспитания духа актера».

В первые после Гражданской войны годы, когда начался нэп, экономические послабления неизбежно повлекли за собой некоторое смягчение политического режима в Советской России, хотя «диктатура пролетариата», которая в действительности являлась диктатурой над пролетариатом и другими слоями населения, авторитарной надстройкой над формировавшейся тоталитарной системой, сохранялась в полной мере. Гастроли театральных коллективов за границей были ограниченными, но все же возможными. В 1921 году Первая студия Художественного театра (в ее состав была официально включена студия Михаила Чехова) получила возможность поехать на гастроли за рубеж. Чехов впервые оказался за границей. Успешные выступления его коллектива состоялись в Риге, Таллине, Берлине (здесь он встретился со своей бывшей женой и дочерью, с которой установились теплые отношения) и, наконец, в Праге, где актеров встретили особенно тепло. Писатель Карел Чапек, посетивший спектакль

«Эрик XIV» (о шведском короле XVI века) по пьесе Августа Стриндберга, в котором Чехов играл безумного короля, писал о потрясающем впечатлении от спектакля, особенно от игры Михаила: «Как воздать должное этому тончайшему интеллигентному уму, этому актеру, некрасивому, обладающему щуплым, худым тельцем, который в течение целого вечера, выступая на чужом для нас языке, в чужой для него, иностранной пьесе, смог проявить себя столь необыкновенно, стать из ряда вон выдающимся явлением».

В том же 1922 году Михаил Чехов был назначен руководителем Первой студии Художественного театра, а в 1924-м ему было присвоено звание заслуженного артиста государственных театров. Более того, в качестве особого доверия нарком просвещения Анатолий Луначарский (безусловно, по согласованию с высшими партийными органами) предоставил ему право летнего отдыха за рубежом. Отпуска проводились в Германии, в основном в общении с дочерью.

В 1922–1923 годах Михаил Чехов впервые побывал в Соединенных Штатах — студия Художественного театра, которой он руководил, гастролировала за океаном. В американской прессе появились восторженные рецензии, Чехова называли «человеком с тысячью лиц», «Моцартом сцены». В свою очередь гастролы в Нью-Йорке и Бостоне произвели на Чехова глубокое впечатление. Он восхищался свободным поведением американцев, легкостью знакомства с ними, широкими дружелюбными улыбками. Это, разумеется, были лишь внешние впечатления, почти всегда свойственные тем, кто впервые, да и на краткое время, побывал в Соединенных Штатах. Поверхностное знакомство не позволяло сколько-нибудь серьезно разобраться в глубине противоречий, свойственных Соединенным Штатам, о чем Михаил Чехов позже писал в своих заметках о жизни в Америке.

Михаил Чехов становился все более видной фигурой в советском театральном искусстве. Студия была переименована в «МХТ 2-й», и его руководитель занял почти равное положение с главным режиссером страны Станиславским. У самого же Станиславского отношение к Чехову становилось неровным. Можно полагать, что великий режиссер в какой-то степени опасался конкуренции. Когда МХТ-2 поставил «Гамлета», Станиславский высказался отрицательно об игре Чехова, заявив, что «вместо подлинной трагедийности у него истеричность».

Конфликт назревал и внутри театра. Группа актеров во главе с Леонидом Волковым и Алексеем Диким обратилась к руководству с открытым письмом, требуя включить в репертуар пьесу Александра

Николаевича Островского «Волки и овцы», и настаивала в случае отказа выступить с подробной мотивировкой. Само по себе это требование не считали значительным, но тон письма был ультимативным. В театре начались скандалы и склоки, он разделился на две группы — поддерживавшие Михаила Чехова и выступавшие против него.

Сам Михаил Чехов пытался сохранить хладнокровие, но постепенно отдалялся от МХТ-2, занимаясь другими делами. Он сыграл в нескольких первых советских немых кинофильмах, из которых наибольшей популярностью пользовался «Человек из ресторана», поставленный Яковом Протазановым. В начале 1928 года вышла небольшая книга Михаила Чехова «Путь актера», носившая как мемуарный, так и своего рода педагогический характер — Михаил Александрович пытался на своем примере определить основные вехи творческого развития драматического артиста.

В то же время конфликт в театре нарастал. Хотя формально Наркомат просвещения поддерживал художественного руководителя, власти явно не доверяли Михаилу Чехову — человеку не просто беспартийному, но явно поддерживавшему чуждые большевистскому режиму «антимарксистские» теории вроде мистической антропософии.

## Европейская и американская эмиграция

В мае 1928 года Михаил Чехов обратился в Наркомпрос с просьбой о предоставлении ему двухмесячного отпуска для лечения за границей. Отпуск был предоставлен, и он отправился в Германию. Уже оттуда он обратился в Наркомпрос с новой просьбой о продлении ему отпуска на год. По существу, это означало эмиграцию. Немецкая пресса публиковала об этом, причем Чехов этих сообщений не опровергал. Не следовало опровержений и с советской стороны. Так неофициально, без каких-либо правительственных заявлений, распоряжений или других бюрократических бумаг СССР расстался с выдающимся актером, режиссером и театральным педагогом.

В Германии Михаил Чехов начал систематически сниматься в кинофильмах. Успехом пользовались ленты с его участием «Глупец из-за любви» (1929), «Призрак счастья» (1930). Он выступал в различных театрах в качестве как актера, так и режиссера. Газета «Последние новости», выходившая в Париже под редакцией видного русского политика-эмигранта Павла Милюкова, комментируя постановку Чеховым шекспировской «Двенадцатой ночи», писала о нем как о «большом мастере, режиссере европейского масштаба».

В 1930 году Михаил Чехов оставил Германию. Трудно сказать, были ли здесь политические мотивы, связанные, в частности, с усилением политического противоборства, выходом на первый план Национал-социалистической рабочей партии Гитлера. Скорее его переезд в Париж был обусловлен тем, что туда постепенно из Берлина перемещался центр российской эмиграции.

Действительно, во французской столице в 1931 году было образовано Общество друзей Театра Михаила Чехова, в учредительный комитет которого входил, в частности, Сергей Васильевич Рахманинов. С помощью этой организации был заключен договор об аренде помещения для театра. Вскоре в театре «Ателье», который обычно называли театром Михаила Чехова, состоялись первые спектакли. Особым успехом не только у эмигрантской публики, но и у самих французов пользовался спектакль «Дворец пробуждается», сценарий которого Михаил Чехов написал по мотивам русских сказок. Он же играл главную роль Ивана-царевича.

В 1935 году театр «Ателье» гастролировал в Нью-Йорке, причем Михаил Чехов получил ряд предложений остаться в США на постоянную

работу. Ему были предложены несколько контрактов, в том числе на съемки в кинофильмах. От этих предложений он не отказался, но отложил их подписание, очевидно, имея в виду все более осложнявшуюся обстановку на Европейском континенте в связи с явной подготовкой нацистской Германии к завоевательной войне. Скорее всего, Чехов все же предпочитал остаться в Европе.

Некоторое время Михаил Александрович работал как в Париже, так и в Лондоне, где он также создал свой театр-студию.

Однако явно приближавшаяся крупная война (ее не называли мировой, но было ясно, что она примет общеевропейский размах) заставила принять американские предложения. В январе 1939 года Михаил Чехов с группой актеров своей студии перебрался в США. В городе Риджфилде, примерно в 100 километрах от Нью-Йорка, было арендовано помещение для русского театра-студии Михаила Чехова, в котором были в течение уже первых месяцев существования подготовлены спектакли «Двенадцатая ночь», «Король Лир» по пьесам Уильяма Шекспира, «Сверчок на печи» (мюзикл по повести Чарльза Диккенса). Естественно, провинциальной сценой театр не ограничивался. Он успешно выступал в Нью-Йорке и других городах.

После вступления США в войну в декабре 1941 года Михаил Чехов, как писал его помощник и друг Георгий Жданов (о нем мы тоже будем говорить), принял решение «временно закрыть театральное предприятие». Чехов перебрался на западное побережье, в район Лос-Анджелеса, где по предложению киноконцернов стал сниматься в фильмах, главным образом связанных с войной. Сам Чехов не раз говорил, что кино он особенно не любил, но за съемки хорошо платили, и отказаться от участия в фильмах он не мог.



## Михаил Чехов на экране

Фильмы с участием Михаила Чехова стали появляться один за другим. Впрочем, первая картина с его участием доставила артисту определенные неприятности по окончании войны, когда началась другая война, теперь холодная. Речь идет о фильме «Песнь о России» 1944 года, частично снятом режиссером российского происхождения Григорием Васильевичем Ратовым (о нем будет сказано ниже), который позже был заменен другим режиссером, Ласло Бенедekom. Замысел, сюжет, весь характер фильма были порождены условиями союза военных лет между США и СССР. Студия Эм-джи-эм, создавшая фильм, заботилась о воспроизведении максимально благоприятного образа СССР и его населения в глазах американцев.

Сюжет фильма был элементарным, если не сказать примитивным. Американский дирижер отправлялся в СССР на гастроли за несколько недель до нападения Германии. Он повсюду встречал счастливых советских людей. Познакомившись с пианисткой Надеждой Степановой, он в нее влюбился. Надя ответила взаимностью. Оба проводят несколько счастливых дней в Москве в общении со «свободными» гражданами советской столицы. Война разрушила мирную жизнь. Однако влюбленные стремятся внести свой вклад в военные усилия и убеждены в грядущей победе над Германией.

Михаил Чехов играл роль Ивана Степанова — отца Нади, дальнего родственника великого композитора Петра Ильича Чайковского, а теперь к тому же то ли колхозника, то ли председателя колхоза, то ли советского фермера! Из этого видно, насколько автор сценария был несведущ в советских реалиях и насколько безразлично было и режиссеру Ратову, да и самому Чехову все то, что было в этом фильме, рассчитанном на усиление просоветских эмоций у зрителей в соответствии с государственным курсом президента Франклина Рузвельта на укрепление военного сотрудничества с СССР. Рецензируя фильм, шведская газета «Свенска дагбладет» иронически, правда несколько искажая сюжет, но по существу справедливо, писала: «Самое невероятное, что русская крестьянка, которую герой встречает в Москве и на которой он женится, так замечательно исполняет концерт для фортепиано Чайковского и потом едет по родной деревне на тракторе». Та же часть прессы, разумеется американской, которая понимала политическую «сверхзадачу» фильма, угодного президенту США, всячески его расхваливала. «Нью-Йорк таймс» писала, выделяя, в частности, игру

Чехова: «Это действительно прекрасный музыкальный фильм с чувством уважения к борьбе русских в этой войне».

Михаил Чехов не был удовлетворен работой режиссера Григория Ратова и, по всей видимости, этим фильмом вообще, хотя прямо по этому вопросу он не высказывался. Что же касается Ратова, то Чехов писал своему хорошему знакомому художнику Мстиславу Добужинскому (их переписку опубликовала известный театровед Лийса Бюклинг), что это — очень грубый человек, для которого главное — это темп съемки. Чехов отлично понимал фальшивость «Песни о России», она его крайне раздражала, но чувства свои он мог высказать только в личной переписке. Тому же Добужинскому он писал: «Что понаделано в нашей картине, и сказать невозможно! Говорят: мы не для русских ставим, а для американцев. Ну, тут они, может быть, и правы. Но русскому переварить все это трудно».

После войны картина «Песнь о России» была признана одним из проявлений просоветской пропаганды в США в военные годы. Комитет по расследованию антиамериканской деятельности палаты представителей Конгресса США, занимавшийся, в частности, голливудской продукцией, правда, не считал необходимым обратиться в судебные инстанции, как это было в некоторых других случаях. Михаила Чехова на допросы не вызывали (ответственным за пропаганду признали режиссера Григория Ратова), но упоминание его имени в печати в резко негативном контексте, разумеется, не способствовало доброму настроению весьма впечатлительного творческого человека.

Намного благополучнее обстояло дело с другими ролями, хотя «Песнь о России» оставила в его сознании весьма невысокое мнение о голливудском кино. Он, в частности, неоднократно повторял, что его совершенно не устраивает система звезд, что для него важен весь актерский ансамбль, хотя и сдержанно признавал необходимость выделения лучших актеров для исполнения ролей основных персонажей.

В том же 1944 году Михаил Чехов сыграл одну из главных ролей в фильме «В наше время», созданном в компании «Братья Уорнер». Это была романтическая драма, действие которой проходило в Польше в дни, непосредственно предшествовавшие нападению на нее Германии в 1939 году. Рассказывалось об англичанке, приехавшей в Польшу, познакомившейся с представителем аристократической семьи. Между ними завязывается бурный роман, но браку мешают консервативные члены семьи, за исключением дяди героя (именно роль дяди, по ходу действия оказавшейся главной, исполнял Михаил Чехов). Счастливые дни

прерываются нападением нацистов, Варшава горит, влюбленные превращаются в подпольщиков, борцов польского Сопротивления немцам.

В критике отмечали высокие достоинства картины, в частности игры Михаила Чехова. Польский философ-аристократ и в то же время, соответственно этой профессии, пустослов — в его исполнении представлялся вполне аутентично и убедительно, с немалым оттенком сарказма. В фильме выступили и другие актеры российского происхождения, в частности Алла Назимова, Михаил Далматов, Зоя Карабанова. Это, пожалуй, было кинопроизведение, в котором преобладали исполнители родом из России (правда, в основном выступая в ролях второго плана). Можно полагать, что именно Михаил Чехов способствовал продвижению своих бывших соотечественников.

Еще большим успехом пользовался фильм 1945 года «Завороженный», снятый Альфредом Хичкоком на студии Дэвида Селзника. Михаилу Чехову, критически относившемуся к системе «звезд», было нелегко участвовать в кинодраме, в значительной мере психологическом детективе, вместе с такими прославленными и своенравными мастерами экрана, как Ингрид Бергман и Грегори Пек. И тем не менее именно Михаил Чехов был выдвинут на «Оскара». Премию он не получил, но сам факт выдвижения, его конкуренция с названными звездами были весьма примечательными. Нельзя не сказать, что в некоторых изданиях утверждается, что Чехов получил «Оскара» за фильм «Завороженный». Это утверждает, например, в статье «Майкл Чехов» Галина Ростова, явно путающая номинацию на премию и ее присуждение.

При подготовке этого фильма Михаил Чехов познакомился и общался еще с одной знаменитостью — великим художником Сальвадором Дали, который создал для этого произведения сцены сна. Правда, придирчивый Дэвид Селзник счел часть из этих сцен неприятными для зрительского восприятия и распорядился их вырезать, после чего художник прекратил с ним сотрудничество.

Фильм был посвящен пертурбациям в психиатрической больнице, убийствам и самоубийствам, символическим сновидениям, при помощи которых врач русского происхождения Макс Брулов (его играл Михаил Чехов) пытался разобраться в происходивших событиях.

Требовательный к себе Хичкок был недоволен этим произведением, считая его слишком запутанным. Но у публики фильм пользовался успехом, и тот же Хичкок несколько самодовольно писал о первом просмотре фильма, что только после третьего или четвертого эпизода «дамы перестали охать, ахать и перешептываться».

В 1946 году фильм получил «Оскара» за лучшую музыку Миклоша Рожа.

Это было единственное кинопроизведение, о котором Михаил Чехов позже писал с чувством удовлетворения своей игрой, да и общением со знаменитыми мастерами искусства. О Чехове в этой роли писали многие газеты. Среди отзывов были восторженные, о Чехове говорилось как о «сенсационном мастере». Вспоминала о нем в своих мемуарах «Моя жизнь» и Ингрид Бергман. Критика отмечала, что благодаря игре Михаила Чехова фильм давал представление о степени вины потенциального убийцы, о значении фрейдовского психоанализа для диагностики и лечения душевных заболеваний. Это была роль, которой Чехов был вполне доволен, — он играл в серьезном реалистическом и в то же время психологическом фильме. Говоря о дуэте Ингрид Бергман и Михаила Чехова в этом фильме, американский киновед Леонард Лефф написал, что «это был Фрейд с двумя акцентами», то есть акцентами шведским и русским. В других отзывах отмечали особенность игры Михаила Чехова — он одновременно существовал в качестве наблюдателя событий и действующего в них лица. Подчеркивалось при этом, что Чехов, являясь учеником Станиславского и представителем его «системы», психологически выходит за пределы системы Станиславского, что было достаточно тонкой оценкой творческой эволюции актера и художественного мыслителя.

Михаил Чехов относился к тем актерам, которые во имя творческой свободы предпочитали не заключать контрактов с кинокомпаниями, хотя договоры, подписанные на определенный срок, давали не только гарантии занятости, но и более высокие гонорары. Он предпочитал заключать одноразовые договоры, несмотря на то, что это было и рискованно, и менее прибыльно. Его имя можно встретить в фильмах компаний братьев Уорнер, Селznика, «Парамаунт пикчерз» и др.

В последующие годы Михаил Чехов выступил в нескольких новых фильмах: «Призрак розы», «Ирландская роза Эби», «Техас, Бруклин и небеса», «Рапсодия». Почти все они не имели серьезного зрительского успеха, за исключением «Рапсодии», вышедшей в 1954 году и ставшей последней киноработой Чехова.

В то же время некоторые роли, по признанию Михаила Чехова, ему нравились, несмотря на то что фильмы проходили вторым планом. Он выделял картину «Ирландская роза Эби», в которой играл комедийного отца еврейского семейства, стремившегося посорить влюбленную пару — еврейского юношу и ирландскую девушку. В критике отмечали грубоватость юмора этого фильма, преувеличенность расовых

предрасудков иудеев и христиан. Однако признавалось, что эти недостатки сглаживала игра Михаила Чехова — русского актера, которому удалось создать типичный еврейский образ. 1 мая 1946 года Чехов писал Марку Алданову, видному писателю, редактировавшему в США «Новый журнал»: «Играю старого еврея и сейчас сижу во фраке и в ямаке — еврейская свадьба... Когда после работы возвращаюсь домой, то продолжаю говорить с моей женой „по-еврейски“... Я не могу отвыкнуть».

Что же касается «Рапсодии», то она была создана на Эм-джи-эм Чарлзом Видором в 1954 году. Это была мелодрама с Элизабет Тейлор в главной роли. В картине рассказывалось о драме дочери богача, которая убегала из дому с юным бедным скрипачом, способным в перспективе сделать блестящую карьеру. Вслед за этим она выходила замуж за пианиста, однако скрипач появлялся вновь, и возникал треугольник. Персонаж Михаила Чехова был вне этого треугольника — это был профессор музыки Шуманн (чтобы его не путали с великим композитором, в фамилии было добавлено второе «н»). Критика отмечала, что, хотя у Чехова была роль второго плана, он создал запоминающийся образ учителя, одновременно строгого и гуманного, способного передать своим ученикам не только понимание музыки, но и простые чувства, сочетавшиеся с рассудительностью.

Несмотря на сдержанное отношение к американскому кино, Михаил Чехов счел честью для себя избрание в 1946 году в состав Академии кинематографических искусств и наук. В том же году он получил наконец гражданство Соединенных Штатов Америки.

## Педагог и теоретик

В послевоенные годы Михаил Чехов сосредоточил свои основные усилия на педагогической и писательской работе. В определенной мере это было связано с тем, что он серьезно заболел. Характер его болезни так и не был выяснен. Происходили приступы сильного недомогания с повышением температуры, тяжкими головными болями. Причины этого медики оказались не в состоянии установить. Было признано, что Михаил Чехов страдает ярко выраженной неврастенией, а согласно диагнозу некоторых врачей — у него был душевный упадок, или попросту депрессия. Вряд ли второй диагноз полностью соответствовал истине, так как, почти прекратив съемки в кинофильмах, Чехов продолжал активно трудиться. У него действительно возникали острые психологические срывы, однако он их преодолевал в результате, по всей видимости, крайнего напряжения волевых усилий.

Михаил Чехов не стал писателем, создававшим художественные произведения, хотя и пробовал свои силы в беллетристике, пытаясь написать биографические повести о своем дяде Антоне Чехове и о своем учителе Константине Станиславском. Обе работы он считал неудовлетворительными и их не завершил. Они так и остались в личном архиве, находясь в таком состоянии, что о публикации наследники не помышляли. Сам же личный архив в 1960–1970-е годы, благодаря усилиям членов семьи М. А. Чехова, был возвращен на родину и ныне хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве.

Главное внимание актер и режиссер сосредоточил на подготовке театральной и кинематографической смены. Правда, некоторое время он работал в Лабораторном театре Голливуда, который так назывался, потому что в нем ставились экспериментальные спектакли, рассчитанные не на массовую аудиторию, а в основном на специалистов.

В 1946 году было объявлено о создании Актерской мастерской Михаила Чехова. Для эмигрантского театрального деятеля это было смелым начинанием. Тем не менее в мастерскую за педагогической и режиссерской помощью обращались уже известные актеры, в том числе Грегори Пек. Но большинство учеников были начинающими, еще никак себя не зарекомендовавшими девушками и юношами, рассчитывавшими добиться успеха и славы. Большинство из них так и остались неизвестными, хотя Чехов прилагал все силы, чтобы развить их мастерство.

В то же время некоторые из его учеников действительно стали знаменитостями. Недаром в Голливуде Актерскую мастерскую (или школу Михаила Чехова, как ее обычно называли) считали кузницей театральных и кинематографических талантов.

Михаил Чехов давал и частные уроки актерского мастерства у себя дома, помогая своим ученикам развивать актерскую технику.

Особое внимание Михаил Чехов обратил на начинавшую Мэрилин Монро, которая была обнаружена не им, а актером Рональдом Рейганом (будущим президентом Соединенных Штатов) совместно с армейским фотографом Дэвидом Конновером на авиационном заводе в Лос-Анджелесе, где они разыскивали «простых» девушек для участия в пропагандистских производственных фильмах. Тогда ее звали Нормой Бейкер и она была юной работницей на этом заводе.

После того как Норму воспроизвели в некоем фильме, ей отнюдь не захотелось возвращаться на завод, она решила стать киноактрисой. Специалисты сомневались в ее профессиональной пригодности, но Михаил Чехов уловил потенциал Нормы, помог ей устроиться в модельное агентство и одновременно стал воспитывать будущую актрису. В школе Чехова был избран псевдоним, ставший знаменитым, — на свет появилась Мэрилин Монро, которая вначале выступала в дешевых комедиях, играя глупую блондинку, а затем стала получать все более значительные роли, превратившись в звезду Голливуда. В прессе ее называли одной из самых ярких актрис, причем нередко обращалось внимание, что она была ученицей Михаила Чехова.

Выходцем из школы Михаила Чехова был Клинтон (Клинт) Иствуд, проходивший после войны армейскую службу на военной базе Форт-Орд на западном побережье и замеченный продюсерами и режиссерами, которые предложили ему второстепенные роли в кино. Пройдя затем обучение у Чехова, Иствуд стал признанным героем вестернов, а затем и других кинофильмов. В ряде фильмов он фигурировал в качестве режиссера и музыканта. Ныне продолжающий сниматься девяностолетний Клинт Иствуд, получивший массу наград, в том числе «Оскары» как лучший режиссер и как создатель лучшего фильма года, считает себя учеником Михаила Чехова.

Чеховскую школу прошел и Ллойд Бриджес, о котором вспоминают как об одном из ярких актеров второго плана, не ставшего звездой, но создавшего немало запоминающихся образов, в частности в сериале «Морской охотник» конца 1950-х — начала 1960-х годов.

Учеником Михаила Чехова был и Юл Бриннер (Юлий Борисович

Бринер) родом из Владивостока, ставший американским актером, о котором еще речь впереди. У Чехова учились и некоторые кинорежиссеры, в частности Артур Пенн и Мартин Ритт.

Ученики Михаила Чехова рассказывали, что на студийных занятиях он обращал особое внимание на «разработку характера», считая это самым слабым моментом в актерской технике того времени.

В течение ряда лет Михаил Чехов разрабатывал свою систему актерского мастерства и воспитания театрального и кинематографического актера, которая была им в конце концов изложена в книге «О технике актера», завершенной, как он сам писал в предисловии, в Голливуде, «в день окончания войны», то есть 2 сентября 1945 года, когда капитулировала Япония. В 1946 году его книга «О технике актера» вышла в США на русском языке. В 1953-м она была дополнена автором и выпущена на английском языке под заголовком «Актеру об актерской технике».

В своих книгах Михаил Чехов признавал, что исходил из системы Станиславского, но дополнял эту систему рядом своих принципов, которые расширяли подход к воспитанию актера как личности и как деятеля искусства. Он отмечал, что разрабатывал свой подход, наблюдая за игрой множества актеров как России, так и других стран. В то время как Станиславский требовал от актеров искать сходство между «я» и предлагаемыми обстоятельствами, Чехов призывал искать различия, специфику, своеобразие творческого «я» и предлагаемых обстоятельств. «Образы фантазии живут самостоятельной жизнью», — писал Чехов и обосновывал это массой примеров и практическими занятиями, которые предлагались читателям книги по каждому разделу творчества.

Отдельные разделы работы о творчестве актера посвящались воображению и вниманию, индивидуальным чувствам, психологическим жестам, импровизации, творческой индивидуальности, композиции спектакля. В заключение Михаил Чехов писал: «Старайтесь рассматривать каждое упражнение как маленькое, законченное в себе произведение искусства. Выполняйте каждое упражнение ради него самого».

Книгой об актерском мастерстве до наших дней пользуются как авторитетным пособием в воспитании актеров сцены и кино. Мария Кнебель в предисловии к двухтомнику «Литературного наследия» М. А. Чехова (1995) писала: «Он ничего не прикрывает завесой таинственности, ничего не объясняет магией, божественным наитием и т. п. Напротив, с неколебимой верой в творческие возможности человека он открывает другим секреты своего искусства, во всех деталях рассматривает творческий процесс вообще от начальных звеньев до конечных и каждое



звено в отдельности».

Михаил Александрович Чехов скончался в Беверли-Хиллз 1 октября 1955 года. Похоронен в Голливуде. В отличие от многих деятелей искусства, ставших эмигрантами, Михаил Чехов был признан выдающимся деятелем искусства в советское время. В 1970 году была издана биографическая книга Виктора Громова «Михаил Чехов», в которой, разумеется, подчеркивались «тяготы эмигрантской жизни» и «плохие фильмы, не передающие и сотой части действительно неповторимого сценического таланта».

На самом деле Михаил Чехов, будучи русским актером, режиссером, театральным и кинематографическим деятелем, внес безусловный вклад в развитие американского кино, придав ему оттенок своего особого яркого искусства.

Выдающийся актер Сергей Юрский писал: «Михаил Чехов видел свою задачу в формировании артиста-творца. Значит ли это, что он обращался к некоей элите? Отчасти. Чехов нужен и понятен далеко не каждому. Но если это и элита, то никак не оформленная. Вход и выход свободны. Границы не существует. И каждый, кто почувствует потребность, может испытать из этого источника. Никакого деления на „избранных“ и прочих тут нет».

## Школа Михаила Чехова. Георгий Жданов

У Михаила Чехова было немало друзей, сотрудников и учеников среди всей многонациональной массы деятелей Голливуда. Но были среди них и деятели, происходившие из России. Среди этих выходцев имелись и люди, с которыми у Чехова возникали противоречия и конфликты, большей частью справедливые, но иногда вызванные случайными обстоятельствами. Были у Михаила Чехова и предшественники — выходцы из России, сыгравшие значительную роль в американском киноискусстве, прежде всего в компаниях Голливуда. Об этих людях наш дальнейший рассказ.

Мало известно о ближайшем спутнике Чехова, его помощнике по гастрольным поездкам, подготовке деятелей театра и кино Георгии Семеновиче Жданове. Упоминания о нем, которые можно встретить в Интернете, носят отрывочный, малодостоверный характер или же представляют собой просто общие высказывания. Из того же, что удалось обнаружить, можно восстановить следующее.

Родившийся в Смоленске в 1905 году, Георгий Жданов в 1920-е годы переселился, фактически эмигрировал в столицу Латвии Ригу, где проживал его дядя, являвшийся банковским работником. Именно там произошло знакомство Жданова, пробовавшего свои силы в сценарном и в сценическом искусстве, с Михаилом Чеховым. Молодой человек понравился артисту, постепенно между ними сложились дружеские отношения. Вместе они отправились за океан, где Георгий стал директором Театра Михаила Чехова под Нью-Йорком.

Георгий Жданов был автором сценария, на основе которого Михаил Чехов поставил спектакль «Бесы» по роману Федора Достоевского. Успех спектакля побудил Жданова написать сценарий или даже, как он говорил, пьесу «Преступление и наказание». События, связанные со вступлением США в войну, прекращением деятельности театра и переездом на западное побережье, не дали возможности поставить спектакль «Преступление и наказание» на сцене.

В последующие годы Георгий Жданов стал буквально тенью Михаила Чехова, выполнял его поручения, оказывал всевозможную помощь как в актерских, так и в жизненных делах. После смерти Чехова Жданов возглавил школу театрального искусства, которой ранее руководил его друг и покровитель.

Совместно со своей супругой актрисой Эльзой Шрайбер Георгий

Жданов преподавал в этой школе, руководствуясь системой Михаила Чехова.

С годами Жданов сложился как высококвалифицированный театральный педагог и администратор. У него продолжали учиться Мэрилин Монро, Клинт Иствуд и другие актеры. Георгий Жданов опубликовал несколько книг, в основном о своем учителе Михаиле Чехове.

Георгий Семенович Жданов скончался в 1998 году.

Школа Жданова активно функционирует в Беверли-Хиллз по настоящее время. Известна также деятельность Терри Шрайбера — племянника Эльзы Шрайбер, руководящего театральной студией в Нью-Йорке, которая работает на базе системы Михаила Чехова.

## Алла Назимова

Наиболее значимой из российских предшественников и современников Михаила Чехова в киноискусстве США была Алла Назимова.

Будущая американская киноактриса и театральный деятель родилась 21 мая 1879 года (в некоторых изданиях указан 1876 год рождения, но это неверно, так как противоречит хронологии жизни и творчества актрисы) в Ялте в семье купца второй гильдии Якова Абрамовича Левентона, за несколько лет до этого перебравшегося в курортный город из Кишинева. Согласно законоположениям Российской империи, на купцов первой и второй гильдии не распространялись правила, устанавливавшие черту оседлости для лиц, исповедовавших иудейскую религию. По этой причине Яков Левентон мог проживать на Южном берегу Крыма, даже в непосредственной близости от царского дворца в Ливадии.

В синагоге девочку называли Мириам Идес, но дома, где, по всей видимости, особенно не придерживались религиозных догматов, ее называли Аделаидой, причем в семейном общении это имя скоро трансформировалось в Аллу. В 1887 году родители разошлись, и Алла осталась с отцом, который вскоре женился вторично. Домашняя обстановка во втором браке отца была для девочки благоприятной. Она вначале училась дома, а затем в Ялтинской женской прогимназии, которую окончила в 1893 году.

Сразу же по окончании прогимназии четырнадцатилетняя Алла переехала в Одессу, куда к тому времени переехала ее мать София Львовна. Обратив внимание на то, что у дочери стали проявляться музыкальные и артистические способности, мать представила ее Одесскому отделению Императорского русского музыкального общества, и она была принята в музыкальную школу этого общества по классу скрипки, одновременно продолжая успешно учиться в женской гимназии.

Музыка, однако, не стала ее главным интересом и призванием. Окончив гимназию и музыкальную школу, в 1896 году Алла, теперь под фамилией Назимова (почему была избрана эта фамилия в качестве псевдонима, так и осталось неизвестным), отправилась в Москву. Каким образом ей удалось получить документы на новые имя и фамилию, также неизвестно. Скорее всего, решающим оказалось традиционное российское взяточничество.

Прибавив себе один год, чтобы стать совершеннолетней, девушка

смогла произвести впечатление на Константина Станиславского и была принята в школу актерского мастерства при Московском Художественном театре.

Через много лет Алла Назимова говорила репортерам, что училась театральному искусству в Швейцарии, но это явно было выдумкой, так как имеются подтвержденные данные, что до первых гастролей в Западной Европе и США она за границу не выезжала. По всей видимости, актриса испытывала нечто вроде чувства неполноценности, так как (мы это увидим) она фактически оказалась самоучкой, не получив никакого систематического театрального образования.

Вначале кропотливая работа показалась юной Алле невыносимо скучной и не дающей творческих результатов. Через год она бросила школу и стала выступать в составе мелких полусамодельных, полупрофессиональных трупп, которые в конце XIX века создавались в Москве одна за другой и выступали не столько во второй столице, сколько разъезжали по провинциальным городам, забавляя местную публику в основном дешевыми водевилями.

В одной из таких трупп Алла встретила своего ровесника Сергея Аркадьевича Головина (спустя годы он станет известным российским и советским драматическим актером) и в 1899 году вышла за него замуж. Семейная жизнь кочевавшей по разным городам пары продолжалась недолго, менее года. Неизвестно, расторгли ли Алла и Сергей свой брак официально в России, но уже в 1900 году Алла, объявив, что она свободна от замужества, возвратилась в школу Художественного театра. Только в 1923 году, уже будучи гражданкой США, Алла Назимова юридически оформила свой разрыв с Головиным и более в брак не вступала, хотя свои интимные отношения с партнерами по сцене и киноэкрану признавала. Поговаривали, что у нее были и связи с женщинами, но в те времена лесбиянство рассматривалось в США в качестве уголовного преступления, и афишировать такое было невозможно.

Она училась и выступала под псевдонимом Назимова, но в быту все еще сохраняла подлинную девичью фамилию Левентон.

И на этот раз пребывание в уже прославленном коллективе продолжалось недолго. Разочаровавшись, как она позже утверждала, в системе Станиславского, Алла вскоре вновь покинула МХТ, теперь уже навсегда. Формально она подписала контракт с Кисловодским драматическим театром, но фактически вновь стала выступать в различных труппах, перемещавшихся из одного города в другой. Во время гастролей в Костроме она познакомилась с теперь уже хорошо известным Павлом

Николаевичем Орленевым (настоящая фамилия Орлов), который был актером Суворинского театра (Петербургского малого театра). Орленев оказался в Костроме по личным делам и из любопытства пришел на выступление кочевой труппы. Игра Назимовой ему понравилась. Он познакомился с актрисой, предложил ей свое покровительство (и сожителство), что было принято. Орленев был старше Назимовой на десять лет, был признанным мастером сцены, и его покровительство оказалось для почти неизвестной актрисы очень полезным.

Это было тем более важно, что Павел Орленев был знаком с такими знаменитыми драматургами, как Антон Чехов и Максим Горький, с которыми познакомил свою подругу. В письме Ольге Книппер в августе 1901 года Михаил Чехов упоминал: «Вчера я был у Орленева, познакомился с Левентон; она живет с ним на одной квартире».

Совместно с Аллой Назимовой Павел Орленев создал свою театральную труппу, которая после гастролей в ряде городов России в 1904 году выехала в Западную Европу. Труппа Орленева гастролировала в Берлине и Лондоне, а затем в Стокгольме и Осло. Против собственных ожиданий руководителя, да и его подруги, выступления проходили при восторженном одобрении публики. Особым вниманием пользовались спектакли по пьесе «Царь Федор Иоаннович» Алексея Константиновича Толстого и «Строитель Сольнес» по драме Генрика Ибсена.

В феврале 1905 года труппа Орленева отправилась в Соединенные Штаты, где провела полтора года. Помимо уже опробованных спектаклей по А. К. Толстому и Ибсену, Назимова играла в спектаклях по пьесам А. П. Чехова, став известной театральной публике Нью-Йорка, Чикаго, Бостона и других городов.

Вскоре по приезде в США Алла Назимова и Павел Орленев познакомилась с Эммой Гольдман, известной анархисткой родом из России, которая не раз отбывала в США тюремные сроки и оказалась близкой мятежной натуре Аллы прежде всего хорошим знанием русской и западноевропейской литературы, особенно драматических произведений. Назимова позже признавала, что некоторое время была близка к теории анархо-феминизма, которую проповедовала Гольдман. Эмма Гольдман стала фактическим менеджером труппы, разъезжала с ней по американским городам, вела в основном успешные переговоры с предпринимателями, организовывала рекламу и т. д.

Всё же выступления в США были менее успешными, чем в Западной Европе. Актеры жили на почти нищенскую оплату, порой бедствовали. Попытка создания русско-язычного театра на Манхэттене в Нью-Йорке

оказалась безуспешной — спектакли шли при полупустом зале. Тем не менее вернуться на родину по предложению Павла Орленева Алла не пожелала. Когда в мае 1906 года Орленев с труппой отправился на родину, Назимова приняла рискованное решение остаться за океаном. Ей удалось подписать контракт с известным продюсером Ли Шубертом, который, однако, поставил условие, что актриса должна в совершенстве изучить английский язык. Только после этого он был готов выпустить ее на большую сцену.

За недолгий срок Алле Назимовой удалось почти полностью справиться с этой задачей. Уроки английского она стала брать не у педагогов-лингвистов, а у актрисы Кэролайн Харрис, выступавшей на Бродвее, но также дебютировавшей в кино, в частности в фильме «Ожерелье» по новелле Ги де Мопассана. В доме Харрис Алла познакомилась с ее сыном Ричардом Бартелмессом, тогда подростком. Они подружились и позже успешно выступали вместе (первый совместный фильм и одновременно вообще первый фильм для обоих актеров был снят в 1916 году, о чем будет сказано ниже).

Между тем занятия языком с Кэролайн Харрис дали великолепные результаты. Обладавшая немалыми природными способностями, но прежде всего упорством в достижении поставленной цели, Алла Назимова менее чем за год овладела не только «театральным», но и обычным разговорным английским в его своеобразном нью-йоркском варианте. Сохранился, правда, небольшой акцент, который и учительница-актриса, и продюсер сочли даже преимуществом, оттенявшим актерское своеобразие.

При посредничестве Ли Шуберта Алла Назимова заключала с конца первого десятилетия XX века договоры на выступления в театрах Бродвея. От эпизодических, а затем второстепенных ролей она переходила к главным персонажам. Открытый в 1910 году новый бродвейский театр одно время даже носил название Театра Назимовой на 39-й улице (имелся в виду угол этой манхэттенской улицы и Бродвея).

Но подлинный первый крупный успех, отмеченный прессой и зрителями, принесла ей антивоенная драма 1915 года «Невесты войны» — тот спектакль, который вскоре станет притчей во языцех американских интервенционистов, стремившихся к скорейшему вступлению США в бушевавшую Первую мировую войну. Это был мелодраматический спектакль по пьесе не очень известной левой писательницы Марион Вентворс, созданный, как и сама пьеса, явно под влиянием изоляционистских настроений в США и отчасти даже в созвучии с анархистскими идеями Эммы Гольдман и ее немногочисленных

последователей.

Речь шла о женщине, потерявшей двух братьев на войне (неизвестно на какой, но зрители явно видели в спектакле войну, шедшую за океаном, к вступлению в которую явно готовилось правительство США во главе с президентом Вудро Вильсоном). Героиня начинает организовывать антивоенные акции, попадает в тюрьму и там кончает свою жизнь самоубийством.

Хотя в спектакле были, мягко говоря, явно сомнительные с точки зрения политики моменты, Луис Селзник, побывавший на представлении, решил снять «антивоенное кино» и пригласил Назимову на главную роль. Ей были предложены прекрасные по тем временам условия: гонорар 30 тысяч долларов плюс по одной тысяче долларов за каждый отработанный день сверх графика.

Так началась кинокарьера Аллы Назимовой. Ей было уже больше тридцати лет, но выглядела она очень молодой и с нелегкой ролью прекрасно справилась, тем более что идеи пьесы, перешедшие в фильм, были ей в то время близки.

Фильм вышел на экраны в мае 1916 года. Он имел определенный успех, хотя по политическим соображениям критика, поддерживавшая курс президента Вильсона на подготовку к участию США в войне, хваля Назимову, в целом отзывалась о картине крайне сдержанно, а порой и резко отрицательно.

В начале следующего года Алла Назимова заключила контракт с фирмой «Метро пикчерз», которая, как мы помним, была предшественницей Эм-джи-эм. Ей была установлена высокая по тем временам ставка оплаты — 13 тысяч долларов в неделю. Тогда же она переехала в Голливуд и всецело включилась в производство кинофильмов. В городе грез ее вначале приняли осторожно, считали выскочкой, которая скоро потеряется среди опытных, знающих все входы и выходы кинодив. Знаменитая уже Мэри Пикфорд с возмущением говорила, что ей непонятно, за какие заслуги Назимовой была назначена оплата, на три тысячи долларов превышавшая ее ставку.

Хорошая оплата позволила Назимовой купить особняк, обзавестись прислугой. Свой дом с большим зеленым приусадебным участком она назвала «Сад Аллы», что привело к очередному недоразумению: по-английски это название звучало почти как «Сад Аллаха»: в дешевой прессе начали писать, что Назимова приняла мусульманство, в результате чего в крайне правых кругах к ней стали относиться с немалым подозрением. Пришлось разъяснять журналистам, что речь идет о собственном имени,



которое никакого отношения ни к какой религии не имеет. Подозрения рассеялись. В особняке устраивались дорогие приемы, на которых бывали знаменитости театра и кино. Там видели Федора Шаляпина и Чарлза Чаплина.

Позже, после переезда в США, на приемах у Аллы Назимовой часто бывал Михаил Чехов. С ним установились дружеские отношения. Назимова овладевала творческими методами знаменитого мастера сцены и кино, фактически вошла в примыкающую к нему группу художественных деятелей.

Рассказывали, что некоторые приемы сопровождались коллективным блудом, что гости раздевались догола и оказывались в обширном бассейне, где предавались сладкому греху, в котором участвовала сама хозяйка. Скорее всего, это была выдумка, но Назимова никогда не опровергала этих слухов, считая, по всей видимости, что всякие экстравагантные подробности, изобретенные журналистами, только повышают ее популярность.

Спустя многие годы в доме Назимовой был размещен дорогой отель, который сохранил название «Сад Аллы».

В 1927 году Алла Назимова получила гражданство США. О возвращении на родину она не помышляла, став американской актрисой.

Уже вскоре после переезда на западное побережье Назимова, помимо выступлений в качестве актрисы кино, начала заниматься и другими видами творчества. Она стала писать киносценарии под псевдонимом Питер Винтерс, редактировала сценарии других авторов и даже создавала костюмы, которые получали одобрение критики. В некоторых фильмах она попробовала свои силы в качестве сорежиссера Альбера Капеллани, известного французского мастера, который в это время работал по контракту в США.

С 1918 года стали один за другим появляться фильмы, в основном мелодрамы, в которых Алла Назимова играла главные роли. В этих работах она всячески продвигала актера средней руки Чарлза Брайанта, который стал ее любовником и всячески использовал ее растущий авторитет к собственной выгоде. Это «неравное партнерство» отмечалось прессой, и по поводу него звучали насмешки, которые крайне раздражали Назимову. Тем не менее она продолжала активную работу.

В 1919 году появился фильм «Красный фонарь», в котором Алла Назимова сыграла сразу две роли и значительно укрепила свое положение в Голливуде. В картине, созданной по роману Эдит Верн, рассказывалось о дочери китаянки и европейца, которая влюбилась в миссионера, но он

предпочел ее сестру (и ту и другую главные роли играла Назимова). Отчаявшаяся девушка зовет китайский народ на восстание под лозунгом «красного фонаря», так как, объявив себя пророчицей, решила, что такой фонарь будет наилучшим символом восстания. Ни одно пророчество не сбывается, и девушка кончает жизнь самоубийством.

Критики и тем более специалисты по Китаю просто высмеивали сюжет картины. Жорж Садуль во «Всеобщей истории кино» цитировал одно из таких высказываний: «Все было сделано, чтобы фильм был прекрасен. Забыли только про обстановку. Поэтому сложилось впечатление, что дело происходит в музее Трокадеро или на Всемирной выставке 1900 года». Те же рецензенты, которых интересовало искусство как таковое, были несравненно более снисходительными. В газете «Нью-Йорк таймс» говорилось о замечательной актерской игре Аллы Назимовой.

Революционный сюжет присутствовал и в фильме «Сильнее смерти» 1920 года, в котором Назимова сыграла роль больной балерины, которой врач из-за проблем с сердцем запретил выходить на сцену. Однако, когда потребовалось продемонстрировать ее искусство, чтобы подавить некое восстание «в Ост-Индии» (что именно подразумевалось под этой территорией, не было ясно), танцовщица, несмотря на опасность для жизни, выступила на сцене. Так актриса, которая не была лишена политической смелости, попыталась «реабилитироваться» после фильма, направленного против войны, и картины о китайской революции, которые всячески ругали американские консерваторы.

Своего рода продолжением «реабилитации» стал фильм 1921 года «Дама с камелиями» по роману Александра Дюма-сына. Это произведение было особенно хорошо известно по опере «Травиата» Джузеппе Верди. «Даму с камелиями» уже трижды экранизировали, но без особого успеха. Малоизвестным, в частности, прошел французский фильм, хотя в нем играла знаменитая Сара Бернар. Решение Аллы Назимовой снять новый фильм по избитому сюжету было смелым, и студия «Метро пикчерз» согласилась на создание картины под прямым нажимом актрисы.

В фильме, который стал очередным успехом Аллы Назимовой и ее партнера (по слухам, и недолгого любовника) Родольфо Валентино, уже стяжавшего себе славу и поклонение восторженных зрителей предыдущими выступлениями на экране и считавшегося секс-символом немого кино, Назимова достоверно и ярко, психологически тонко воспроизвела образ куртизанки, тоскующей по подлинной любви.

По сценариям Аллы Назимовой были сняты фильмы «Кукольный дом» (экранизация пьесы Генрика Ибсена) и «Саломея» (по пьесе Оскара

Уайльда, по поводу которой шли ожесточенные споры в художественной среде, так как она была своего рода символом раннего европейского модернизма). «Кукольный дом» прошел сравнительно успешно, хотя не вызвал шумных откликов. Что же касается «Саломеи», то этот фильм, вышедший в 1923 году, через год после «Кукольного дома», был воспринят неоднозначно.

Это была первая картина, выпущенная Аллой Назимовой в какой-то мере самостоятельно, в фирме под названием «Назимова продакшнз»<sup>[48]</sup>. Почувствовав свою силу не только как актрисы, но и в качестве режиссера, продюсера, финансового организатора, Назимова с согласия владельцев компании «Метро пикчерз» Маркуса Лоу и Николаса Шенка, которые как раз вступили в это время в переговоры с двумя другими фирмами об объединении (об этом мы уже писали), создала свою небольшую кинофирму в качестве автономного подразделения крупной компании.

Сам факт образования «Назимова продакшнз» свидетельствовал об авторитете Аллы как актрисы и начинающего предпринимателя. В какой-то мере функционирование «Назимова продакшнз» под крылом более крупного объединения носило рекламный характер, так как в экономическом отношении ее группа была зависимой и просуществовала недолго. Были произведены еще несколько малобюджетных картин, после чего объявлено, что фирма прекращает существование.

Фильм «Саломея» стал главным продуктом фирмы. Режиссером был объявлен любовник Назимовой Чарлз Брайант, хотя фактически ставила фильм она сама. Она же написала сценарий, была продюсером и в значительной мере профинансировала съемки, хотя некоторые средства предоставила компания «Метро пикчерз».

В фильме вслед за пьесой шла речь о персонаже древних легенд, внучке иудейского царя Ирода Великого, кровожадной и мстительной особе, по приказу которой был казнен один из сподвижников Иисуса Христа Иоанн Креститель, голову которого она получает на блюде и совершает по этому поводу торжествующий ритуальный танец.

Фильм не был успешным в прокате. Затраченные на него средства были едва возмещены. В последующие годы, особенно в начале XXI века, о фильме стали говорить более благоприятно, отмечая, в частности, что при самых скромных декорациях и костюмах, содержавших только намеки на библейскую эпоху, Алла Назимова смогла показать силу характера своей героини.

Вскоре после выхода «Саломеи» Назимова, человек весьма экспансивный, объявила, что она прекращает работу в кино и возвращается

на театральную сцену. Сохранив свой особняк в Голливуде, Алла вернулась в Нью-Йорк, где с успехом выступала в бродвейских театрах. Время от времени в середине 1920-х годов она, однако, возвращалась в Лос-Анджелес и снималась в кинофильмах, в основном с успехом, но значительно меньшим, чем ранее.

В 1924 году она снялась в фильме Эдвина Кэруи (первого режиссера, происходившего из индейцев то ли полностью, то ли наполовину) «Уличная мадонна», в котором рассказывалось о перипетиях бедной девушки, вынужденной торговать своим телом и получившей заступничество христианского священника.

В следующем году Алла Назимова сыграла главные роли в двух картинах — «Искупленный грех» и «Мой сын». Фильмы хвалили в прессе, критики восхищались психологической тонкостью игры Назимовой. Сама же она не испытывала удовлетворения, прекратила съемки, продолжая в то же время с успехом выступать в бродвейских театрах.

Она возвратилась к работе в кино только в начале 1940-х годов, во вполне зрелом возрасте, теперь, разумеется, в звуковых фильмах. Со стороны Аллы Назимовой это было смелое решение. Оказалось, что она вполне соответствует современному кино. Однако роли были второстепенными, стареющая Назимова просто не подходила для предпринимателей и продюсеров, подбиравших сценарии для звезд экрана.

В 1940–1944 годах Алла Назимова снялась в пяти фильмах, из которых наиболее значительным считался последний — «С тех пор как вы ушли». Фильм был выдвинут на ряд «Оскаров», но получил только один — за лучшую музыку. Актриса не была удовлетворена теми ролями дам среднего возраста, которые ей предоставляли режиссеры. Ее здоровье было подорвано. Она перенесла несколько операций, в результате чего ее сценическая деятельность прекратилась.

Алла Назимова скончалась 13 июля 1945 года в Лос-Анджелесе. Похоронена она, как и многие другие звезды кино, на кладбище Форест-Лон в Глендейле, рядом с Лос-Анджелесом. Ее выдающаяся роль в американском кино на раннем этапе его развития отмечена звездой на Аллее Звезд в Голливуде.

Память Аллы Назимовой попытались возродить в России искусствовед Виталий Вульф и писатель и журналист Серафима Чеботарь в книге «Пятьдесят величайших женщин» (2013), назвав очерк о ней «Русская королева Голливуда». Попытка оказалась неудачной, как, впрочем, и вся книга, подбор персонажей в которой носит произвольный, случайный характер. Авторы многократно путают фактические данные биографии

актрисы, а порой просто рассказывают нечто, что вообще представляет собой вымысел, в частности о якобы «преступных наклонностях» молодой актрисы и ее торговле собственным телом.

Биография Аллы Назимовой, действительно видной актрисы и кинодеятеля, все еще ждет своего исследователя.

## Юл Бриннер

Из тех киноактеров, происходивших из России и наиболее заметных в окружении Михаила Чехова (или связанного с ним опосредованно), широко известен Юл Бриннер, которого, согласно названию первого успешного для него спектакля-мюзикла («Король и я»), иногда называли «королем Голливуда» (так, впрочем, в то или иное время называли и других актеров, и эти слова были не более чем публицистической болтовней).

Правильное его имя — Юлий Борисович Бринер (через многие годы в США к фамилии было прибавлено второе «н», чтобы она произносилась правильно, а не Брайнер, как звучала бы при одном «н»). Он родился 11 июля 1920 года во Владивостоке в семье известного дальневосточного предпринимателя Бориса Юльевича Бринера, купца первой гильдии, общественного деятеля, мецената и благотворителя.

Борис Бринер был купцом во втором поколении. Его отец Юлиус Бринер (в России он стал Юлиусом Ивановичем) происходил из Швейцарии. Став совладельцем пароходной компании, торговавшей с Китаем, он обосновался во Владивостоке, женился на русской женщине (наполовину бурятке) Наталье Иосифовне Крутиковой и стал русским купцом. На Дальнем Востоке о нем сохранилась память: его именем названы улица во Владивостоке и мыс Амурского залива.

Некие причины через много лет побудили Юла Бриннера утверждать, что его отец был цыганом, что привело к конфликту, а затем и к разрыву с родной сестрой Верой. Дело дошло до того, что в 1978 году Бриннер стал одним из учредителей Международного союза цыган и некоторое время был его почетным президентом. Цыганское происхождение было чистой выдумкой, сотворенной, скорее всего, для того, чтобы обеспечить себе дополнительную рекламу. Сказались и некоторые перипетии его жизненного пути, о которых мы ниже упомянем.

В первые годы жизни Юлия семья благоденствовала, так как до 1922 года Владивосток не входил в состав Советской России, а являлся центром Дальневосточной республики, в которой сохранялись капиталистические отношения. Однако присоединение этой республики к РСФСР в 1922 году привело к тому, что Бориса Бринера начали преследовать, а в 1924 году он, бросив семью, эмигрировал в Китай, присоединившись к семье своего брата Феликса, уже проживавшего в Харбине. Вслед за этим в Харбин отправилась и бывшая супруга Бориса Мария с детьми Юлием и Верой.

У обоих детей рано проявились художественные способности. Юлий великолепно декламировал, играл на гитаре, «перевоплощался», пародируя родственников и знакомых. Вера обладала прекрасным голосом (позже она, получив музыкальное образование, даже выступала на нью-йоркской оперной сцене, хотя широкой известности не получила).

В 1934 году мать с двумя детьми перебралась в Париж, воспользовавшись помощью оставившего семью отца. Здесь Юлий был, по существу, предоставлен самому себе и вел жизнь уличного подростка. Однажды он забрел в ресторан (он был высокого роста и казался старше своих лет), где услышал и увидел выступление цыганского хора из России. Владея гитарой, он на какое-то время присоединился к хору, и именно тогда, по всей видимости, у него появилась привычка представлять себя принадлежащим к «цыганскому племени».

Вскоре Юлий познакомился, а затем и подружился с танцором и гитаристом (позже и певцом) Алешей (Алексеем Ивановичем) Дмитриевичем, руководившим цыганским ансамблем, гастролировавшим в странах Европы. Юлий принимал участие в некоторых концертах ансамбля Дмитриевича как гитарист. С 1935 года юный псевдоцыган выступал и со своими концертами в парижских ресторанах.

Будучи физически крепким и ловким, веселым, общительным и изобретательным, легко идущим на сближение с людьми разного статуса, Бринер при помощи своих цыганских приятелей смог в какой-то степени овладеть цирковым искусством и некоторое время бороздил французскую территорию вместе со второразрядной цирковой труппой, выступая, судя по воспоминаниям, как «летающий клоун».

Знакомство с Алешей Дмитриевичем, пользовавшимся популярностью в художественной среде французской столицы, привело к тому, что Юлий Бринер познакомился и, по его словам, сблизился с писателем Жаном Кокто, а тот представил молодого клоуна и гитариста Сальвадору Дали, Пабло Пикассо и другим крупнейшим художественным деятелям.

В конце 1930-х годов обстановка во Франции становилась все более напряженной. Назревала война. В 1939 году Юлий с матерью, которая тяжело болела (вначале характер болезни не могли выявить, позже оказалось, что у нее лейкемия), вначале перебрался в Харбин, где было много знакомых и родственников, а в 1941 году — в США. Он слышал о том, что неподалеку от Нью-Йорка работает театральная труппа Михаила Чехова и что Чехов дает уроки актерского мастерства.

Действительно, молодой человек, обладавший актерскими

способностями, сразу же был принят в Театр Михаила Чехова, правда, вначале в качестве рабочего сцены и водителя грузовика, на котором возили декорации и различный реквизит. Но уже в декабре 1941 года Чехов доверил Бринеру небольшую роль Фабиана в спектакле «Двенадцатая ночь» по комедии Шекспира и выразил удовлетворение его работой.

В 1943 году умерла мать Юлия, который уже в течение некоторого времени, согласно американскому обычаю сокращать имена, называл себя Юлом и удвоил букву «н» в своей фамилии. Примерно в это же время он познакомился с актрисой Вирджинией Гилмор, которая была всего на год его старше, но уже имела значительную сценическую практику. Вирджиния перебралась в Голливуд, надеясь сделать там кинокарьеру, а вслед за ней туда же отправился Юл. В Лос-Анджелесе в том же 1943 году они вступили в брак.

Первое пребывание на западном побережье оказалось недолгим. Юл Бриннер с женой вскоре возвратился в Нью-Йорк, где зарабатывал на жизнь выступлениями в ресторанах — пел под гитару русские и цыганские песни. Считая Бриннера перспективным исполнителем, режиссер одного из ведущих бродвейских театров «Плимут» в 1945 году пригласил его сыграть второстепенную роль в мюзикле «Песня лютни» (на сюжет из жизни средневекового Китая), в котором он участвовал вместе с Нэнси Дэвис, будущей супругой президента США Рональда Рейгана. Это было единственное появление будущей первой леди на нью-йоркской сцене.

Особым успехом спектакль не пользовался. Сравнительно скоро он был снят с репертуара. Но для Юла Бриннера это выступление было важным в том отношении, что он познакомился с актерами, которые рекомендовали его другим деятелям театрального Бродвея, а затем и кинопредпринимателям.

В 1949 году Юл Бриннер впервые снялся в фильме Ласло Бенедeka «Порт Нью-Йорка», посвященном таможенной службе и борьбе с наркоторговлей. Это была криминальная драма, в которой Бриннер играл роль главаря банды наркоторговцев в стиле, который получил название «нуар» (то есть черный) — так называли картины, которые запечатлевали атмосферу пессимизма и холодного расчетливого цинизма, характерную, как считалось в широких кругах, для американского общества непосредственно после Второй мировой войны.

Фильм был встречен и критикой, и публикой сдержанно. Но Бриннера хвалили. Рецензент газеты «Остин кроникл» («The Austin chronicle») отмечал, например, что он «представляет холодную угрозу и уверенного в себе злодея».



Вслед за этим Юл Бриннер был приглашен участвовать в фильме «Десять заповедей», в котором исполнил роль египетского фараона Рамзеса II. Фильм прошел малозамеченным, но несколько укрепил положение артиста в американском кино.

В результате Юл Бриннер был приглашен на главную роль в мюзикле «Король и я», пользовавшемся популярностью и сделавшем имя актера известным публике. В пьесе, где речь шла об английской учительнице, приехавшей в Сиам (современный Таиланд) учить королевских детей, Бриннер играл роль сиамского короля, личность для западного зрителя странную, чье поведение несколько выходило за рамки здравого смысла, хотя бы потому, что он путался в своих многочисленных женах. Вначале роль была второстепенной, но игра Бриннера настолько впечатляла зрителей, что сюжет пьесы был несколько переделан, чтобы его роль вышла на первый план.

В 1956 году на экранах появился фильм под этим же названием, снятый Уолтером Лэнгом на студии «XX сенчери — Фокс», в основу которого был положен мюзикл. Теперь были заострены его драматические моменты, в частности линия на «европеизацию», окультуривание Сиам.

Юл Бриннер, как и в спектакле, играл короля. Картина оказалась его победой и торжеством всего съемочного коллектива. Пять «Оскаров» за лучшую мужскую роль (этой награды был удостоен Бриннер), за лучшую работу художника — постановщика цветного фильма, за лучший дизайн костюмов, лучший звук и лучшую музыку.

Вначале мюзикл, а затем и фильм о сиамском полусумасшедшем короле-тиране, и, разумеется, «Оскар» сделали Юла Бриннера востребованным актером, открыв перед ним двери голливудских студий.

В 1956 году он снялся в фильме «Анастасия», посвященном судьбе якобы уцелевшей после расстрела царской семьи в 1918 году российской великой княжне. Фильм был снят на той же студии, что и предыдущая картина, режиссером Анатодем Литваком — уроженцем Киева, о котором мы расскажем ниже.

В основу фильма была положена версия некой Анны Андерсон, утверждавшей, что она и есть чудом спасшаяся принцесса. Продюсерам фильма пришлось специально ехать в ФРГ, где она проживала в уже преклонном возрасте, чтобы получить согласие на использование ее истории.

В картине же шла речь о бывшем русском генерале по фамилии Бунин (фантазии придумать другую фамилию у сценаристов не хватило!), теперь работающем в ночном клубе, который подбирает страдающую амнезией

женщину и выдает ее за чудом выжившую Анастасию Романову, чтобы овладеть ее огромным наследством. Следуют всевозможные перипетии, в том числе непризнание и признание героини фильма действительной наследницей русского императорского престола.

В главных ролях снимались Ингрид Бергман и Юл Бриннер (участвовали и другие актеры российского происхождения).

Фильм был отмечен позитивно, правда, не столь пышно, как кинодрама о сиамском короле. Ингрид Бергман получила «Оскара», а Юл Бриннер был признан Национальным советом кинокритиков США лучшим актером.

Юла Бриннера явно привлекали сюжеты, связанные с его родиной. В 1958 году он выступил в роли Дмитрия Карамазова в фильме по роману Федора Достоевского, который был снят на Эм-джи-эм режиссером Ричардом Бруксом. В центре внимания в фильме были ссоры, недоразумения и конфликты в семействе Карамазовых. Глубина идей Достоевского о религии, морали, свободе в картине почти не затрагивалась. Да и трудно было требовать этого от фильма, рассчитанного на широкий американский прокат.

Постепенно Юл Бриннер углублялся в типично американские образы, причем рубежом в этом послужило создание фильма «Великолепная семерка», прохладно встреченного кинокритиками, но получившего огромную популярность не только в США, но и во многих других странах, включая СССР.

Собственно говоря, «Великолепная семерка» — фильм не вполне оригинальный. В значительной степени это было подражание японской эпической кинодраме Акиры Куросавы «Семь самураев». При этом именно Юл Бриннер, который задумал американскую версию, договорился с Куросавой о праве за определенную оплату (сумма в прессе не была официально оглашена) создать фильм, напоминающий «Самураев», хотя и «пересаженных» на американскую почву.

В результате возник вестерн «Великолепная семерка», поставленный малоизвестной компанией «Мириш корпорейшн»<sup>[49]</sup>, но распространяемый мощной фирмой «Юнайтед артистс». Режиссером был Джон Стёрджес, уже известный по предыдущим фильмам и номинированный на «Оскара». Юл Бриннер играл главную роль и закрепил свою славу как звезды Голливуда.

Картина вышла на экраны в 1960 году. В ней в несколько сентиментальном, но в то же время трагическом тоне рассказывалось о страданиях жителей мексиканской деревушки, которые в конце концов решаются оказать сопротивление грабящим их бандитам и с этой целью

снаряжают экспедицию в США для закупки оружия на все оставшиеся у них деньги. Результат становится неожиданным. Двое бродяг, оказавшихся не только храбрыми и умелыми воинами, но и добросердечными людьми, решают помочь несчастным мексиканцам, находят единомышленников и фактически безвозмездно (только за жилье и еду) отправляются на борьбу с бандитами. Следуют схватки, кровопролитные бои с головокружительными трюками, гибель четверых из «семерки» и ожидаемый счастливый любовный финал, хотя и смягченный пессимистическим, звучавшим несколько не к месту высказыванием главного героя, которого играл Юл Бриннер: «Крестьяне победили, а мы опять проиграли. Мы всегда проигрываем».

Участники съемочной труппы позже не раз вспоминали, что в ходе работы постоянно происходили столкновения Юла Бриннера со Стивом Маккуином, известным актером и мотоциклетным гонщиком, который играл второе лицо в «семерке». Бриннер был чуть ниже ростом, чем Маккуин, и следил за тем, чтобы на экране этого не было заметно. По его требованию на том участке, где он должен был появляться, насыпали небольшую кучку земли, чтобы он выглядел выше. Маккуин же вроде бы случайно перед появлением Бриннера эту кучку притаптывал, чтобы Бриннер представал в подлинный рост. Оба актера оказались настолько мелочными в своей конкуренции, что Маккуин все время поправлял свою ковбойскую шляпу, чтобы обратить на себя внимание зрителей, а Бриннер нанял специального человека, который за этим наблюдал, чтобы потом передать режиссеру недовольство Бриннера, с тем чтобы были вырезаны соответствующие места.

Перед съемками фильма Юл Бриннер побрил голову, чтобы, как он полагал, выглядеть более мужественно, и режиссер с этим согласился. С этого времени он снимался только с бритой головой и именно таким запомнился широкой массе зрителей.

Бриннер продемонстрировал в фильме виртуозное владение оружием, каскадерские номера и другие трюки, которые исполнял он сам без помощи соответствующих специалистов.

Фильм не представляли на премии, считая его, как писала газета «Нью-Йорк таймс», «бледной, претенциозной и слишком долгой копией японского оригинала». Правда, сам Акира Куросава фильм одобрил, считая его в основном соответствующим своему замыслу.

В начале 1960-х годов «Великолепная семерка» вышла на советский экран. По всей видимости, соответствуют истине утверждения журналистов, что во время визита в США советского руководителя Никиты

Сергеевича Хрущева в 1959 году президент Дуайт Эйзенхауэр похвалил в беседе новый снимающийся фильм и посоветовал показать его советскому зрителю. Тогда Хрущев сделал необходимые распоряжения. Правда, то ли потому что фильм ему действительно не понравился, то ли в результате нового ухудшения отношений с США в результате полета американского разведывательного самолета над советской территорией 1 мая 1960 года и его уничтожения Хрущев затем высказался о фильме резко отрицательно. Он заявил, что картина, где артисты бьют друг друга по лицу, плохо сказывается на воспитании молодежи.

Со своих позиций профессионала высочайшего уровня «Великолепную семерку» с полным основанием раскритиковал режиссер Андрей Тарковский, который писал: «Зритель заранее знает, что должно случиться, но смотрит потому, что все это блестяще решено в жанровых стиливых законах вестерна. Это не искусство. Это коммерческое предприятие. Какие бы замечательные идеи ни вкладывались, всё — липа, фальшь, нелепость».

Тем не менее зрители СССР, для которых крайне редкое появление американского фильма на экранах СССР было своего рода окном в мир за океаном, встретили картину восторженно. Разумеется, особенно она понравилась именно молодежи. В связи с появлением ремейка картины в наше время обозреватель «Новой газеты» Лариса Малюкова пишет (и авторы этой книги, которые были в то время людьми молодыми, с ней согласны): «Копий фильма не хватало, их допечатывали на ходу. В очередях стояли семьями. Картину смотрели по много раз. Фильм разорвали на цитаты, вмиг ставшие крылатыми».

Любопытно, что своеобразная пародия на Юла Бриннера в роли главаря «семерки» возникла в романе-сказке Аркадия Стругацкого (под псевдонимом С. Ярославцев) «Экспедиция в преисподнюю» (1974), где появляется двуглавый Юл — единственный гуманоид на Планете Негодяев. Юл прилетает на землю для похищения ее жителей с целью работоторговли. Правда, в конце романа этот Юл «перевоспитывается» из негодяя во вполне уважаемого персонажа.

В 1966 году Бриннер сыграл в фильме «Возвращение семерки». Он был единственным из актеров предыдущего фильма, который участвовал в продолжении. Стив Маккуин, которого приглашали сыграть в новой картине, отказался, по всей видимости, из-за конфликта с Бриннером. Фильм остро раскритиковали в прессе. На этот раз он не получил зрительского одобрения. Публика явно сочла его намного слабее предыдущей картины о «семерке».

После нашумевшего вестерна Юл Бриннер, который не связывал себя контрактами с определенными компаниями, получал многочисленные предложения. От многих из них он отказывался, но выбирал такие, которые могли представить его в максимальном творческом разнообразии. При этом он предпочитал роли людей мужественных, воплощавших некие идеи. Он с удовольствием принимал предложения ролей, которые в той или иной степени напоминали о России.

Выделялся фильм «Тарас Бульба» по повести Николая Гоголя, снятый в 1962 году британским режиссером Джейм Томпсоном, некоторое время работавшим в Голливуде.

Картина, в которой Юл Бриннер играл главную роль, была близка к тексту Гоголя, удачно отражала польско-украинские конфликты, особенности казачества. По предложению Бриннера титры фильма шли на фоне картины Ильи Репина «Запорожцы» (известной также как «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»). При съемках Юл охотно сотрудничал с Владимиром Александровичем Соколовым, талантливым актером, который, однако, не смог пробиться в Голливуде и обычно играл роли второго плана (в этом фильме — старого мудрого казака Степана).

Подготовленный в компании «Юнайтед артистс» фильм не получил наград, хотя публикой был встречен с интересом.

Юл Бриннер все более критически относился к американской кинематографии, к ее преимущественно, по его мнению, коммерческому характеру, и принимал предложения европейских кинокомпаний.

Он даже сыграл в одном фильме страны, в которой существовала «социалистическая» (то есть по реальному своему существу государственно-капиталистическая) система, хотя эта страна и не входила в блок, руководимый Советским Союзом. Речь идет о Югославии, а фильм, посвященный Второй мировой войне, носил название «Битва при Неретве». Он вышел на экраны в 1960 году. Впрочем, отношения между СССР и Югославией, крайне напряженные при Сталине, после смерти советского диктатора вошли в нормальное межгосударственное русло, и в фильме даже участвовали советские актеры Сергей Бондарчук и Олег Видов (он позже перебрался в США, и мы о нем расскажем). Бриннер с интересом общался с Бондарчуком и Видовым, его интересовала жизнь в СССР, образ мыслей советской художественной интеллигенции. Впрочем, и Бондарчук, и Видов держали себя с американским актером сдержанно.

Выполненный в жанре военной драмы, фильм рассказывал о коммунистическом партизанском движении в Югославии в военные годы под руководством Иосипа Броз Тито. Лично югославский лидер на экране

не появлялся, но его имя упоминалось многократно. Премьера «Битвы при Неретве» состоялась в ноябре 1969 года в присутствии самого Броз Тито. На пышном приеме Бриннер был представлен главе югославского государства. Судя по тому, что никаких откликов актер по этому поводу не оставил, встреча особого впечатления на него не произвела.

В то же время роль партизана Владо — одну из главных в фильме — Юл Бриннер, по отзывам не только югославской прессы, но и газет других стран, исполнил ярко и с разнообразными находками.

В фильме рассказывалось о том, как большая группа коммунистических партизан, в том числе раненые и больные тифом, оказалась в окружении в ущелье реки Неретвы в Боснии, как им приходилось обороняться не только против немцев, но и против так называемых четников — враждебных коммунистам отрядов, подчинявшихся югославскому эмигрантскому правительству. При инициативном участии Владо (героя Бриннера) партизанам, как показано в фильме, удалось построить через реку временный, неустойчивый мост и вступить в бой с четниками, которые изображались в фильме вопреки исторической правде как союзники немцев.

«Битва при Неретве» был самым высокобюджетным фильмом в истории югославской кинематографии. Он выдвигался на «Оскара», премию не получил, но пользовался успехом не только в Югославии, но и в других странах, в том числе в США.

Можно полагать, что «Битва при Неретве» в какой-то мере являлась шатким мостиком не только через югославскую реку, но и между Юлом Бриннером и советской художественной элитой, которая находилась еще под влиянием «оттепели», последовавшей после смерти Сталина. Но перейти этот мост актер оказался не в состоянии и потому, что политический режим в СССР постепенно ужесточался, и в силу независимых взглядов Бриннера, и в результате того, что вслед за этим он снялся в главной роли в фильме, носившем явно конфронтационный характер.

Это было произведение, подготовленное в 1973 году в Голливуде совместно с французскими кинокомпаниями и носившее название «Змей». Созданный под руководством известного французского режиссера Анри Вернея, фильм повествовал о полковнике КГБ Алексее Власове (именно его играл Бриннер), решившем перейти на сторону Запада, передав к тому же ЦРУ некие секретные документы.

В значительной мере образ советского полковника был основан на реальном персонаже — Анатолии Михайловиче Голицыне, перешедшем в

1951 году на сторону США, снабдившем американскую контрразведку сведениями о ряде тайных советских агентов («кротов»), а затем издавшем две книги о советской разведывательной агентуре и ее методах подрывной деятельности. Сведения Голицына положили начало разоблачению Кима Филби и других членов «Кембриджской пятерки» как советских шпионов.

Серьезная трудность при создании фильма и образа состояла в том, что о Голицыне уже шла речь в другом американском фильме — «Топаз», да еще снятом знаменитым Альфредом Хичкоком в 1969 году на «Юниверсал пикчерз». Правда, положение облегчало то, что фильм Хичкока был признан неровным и не стал очередным успехом режиссера.

Режиссер «Змея» и Юл Бриннер в роли советского высокопоставленного перебежчика смогли сосредоточить внимание именно на личности, психологии, переживаниях перебежчика, который был обрисован сочувственно как борец против коммунистической диктатуры и в то же время объект подозрительности американских спецслужб, далеко не вполне доверявших ему и вначале считавших его двойным агентом.

Вместе с Бриннером играл целый интернационал прекрасных актеров, включая американца Генри Фонда, британца Дирка Богарда, француза Филиппа Нуаре, итальянку Вирну Лизи.

Американская и западноевропейская критика отмечала успех фильма, в частности игру Юла Бриннера. В советской прессе о картине не было сказано ни слова, так как в случае упоминания пришлось бы объяснять вещи, которые находились под строжайшим цензурным запретом.

Последние кинематографические работы Бриннера были связаны с фантастикой. Это были картины 1973–1976 годов «Западный мир», «Последний воин», «Мир будущего», которые хорошо прошли в прокате, но не были признаны выдающимися. Отмечалось, что в этих лентах впервые была применена компьютерная графика.

С середины 1970-х годов Юл Бриннер прекратил кинокарьеру. По приглашению бродвейских режиссеров он, оставаясь постоянным жителем Лос-Анджелеса, много времени проводил в Нью-Йорке, участвуя в мюзиклах и пользуясь успехом у зрителей, которые часто шли на дорогостоящие спектакли только для того, чтобы посмотреть великолепную игру Юла Бриннера.

Он играл главную роль в мюзикле композитора Митча Ли по мотивам «Одиссеи», что само по себе было смелым предприятием, вполне оправдавшим себя и в творческом, и в финансовом отношении. Но главное, Бриннер возобновил свой мюзикл «Король и я», который шел не только в Нью-Йорке, но и в ряде других городов США. С ним он выезжал

на гастроли в Великобританию. После одного из спектаклей он был принят королевой Елизаветой II, с которой состоялась краткая светская беседа. Спектакль шел почти до самой смерти артиста в 1985 году. Он продолжал играть, будучи уже тяжелобольным, преодолевая мучительные боли.

Юл Бриннер был страстным курильщиком. Как он сам рассказывал, он курил с двенадцати лет, подчас выкуривая в день до трех пачек сигарет. Весной 1983 года у него был обнаружен рак легкого. Болезнь оказалась запущенной, лечение давало только непродолжительные симптоматические улучшения самочувствия, вскоре боли возобновлялись с новой силой. Появились метастазы.

Незадолго до смерти по просьбе Американского онкологического общества Юл Бриннер записал обращение, которое появилось на телеэкранах в день его смерти, 10 октября 1985 года. Выступление было кратким, занимало меньше минуты. Бриннер говорил: «Сейчас, когда меня уже больше нет, предупреждаю вас: не курите. Что бы вы ни делали, только не курение. Если бы я мог вернуться назад и бросить курить, не было бы повода обсуждать мой рак. Я в этом убежден».

«Король» Юл Бриннер, родившийся в российском Владивостоке, ставший знаменитым в США, был, согласно его завещанию, похоронен во Франции, в аббатстве Сен-Мишель де Буа-Обри, в центральной части страны, недалеко от города Тура.

Он вошел в историю искусства как один из крупнейших американских актеров кино и театра.

Наряду с названными деятелями в американской кинематографии приняли участие и другие актеры, испытавшие влияние Михаила Чехова и его школы. О них и пойдет наш дальнейший рассказ.



## **Глава пятая**

**Актеры и роли: ведущие, второстепенные,  
эпизодические**

## Творческий путь Акима Тамирова

В историю американского кино в качестве известного актера вошел Аким Тамиров, фамилия которого обычно обозначается в литературе США как *Tamiroff*. Это не единственное исправление его имени. Сама вроде бы русская фамилия Тамиров была приспособлением к русскому языку оригинального армянского имени Оваким Тамирянц. Но Акимом его звали уже в детстве. Став взрослым, он переделал на русский манер и имя своего отца, став Акимом Михайловичем.

Аким Тамиров родился то ли в Баку, то ли в Тифлисе (это менее вероятно, так как, по сведениям потомков, основанным на рассказах Акима, его отец был нефтяником) 29 октября 1899 года. Сведений о его детских годах почти нет. Известно лишь, что отец умер, когда ребенку было пять лет, и многодетная семья очень нуждалась. Тем не менее Аким смог получить какое-то образование и мечтал стать актером.

Когда ему был 19 лет и он уже зарабатывал на жизнь физическим трудом, Аким встретился с актером Московского Художественного театра Ричардом Болеславским, приехавшим в Закавказье в поисках талантливой молодежи. Аким рассказывал, что он пришел на просмотр к Болеславскому, не имея почти никакой надежды на успех. Действительно, актерские упражнения юноши особого впечатления на Болеславского не произвели, но его внешность и особенно выражение глаз столичному мастеру понравились. «У тебя интересные глаза, — заявил он. — Такое впечатление, что ты страдаешь. Прочитай мне, пожалуйста, эти строчки».

Не будучи вполне уверенным в своем выборе, актер все же взял с собой юношу в Москву и представил его Константину Станиславскому. Тому Аким понравился и был зачислен в Школу-студию при МХТ.

Юноша оказался способным и дисциплинированным. Он овладевал всеми тонкостями актерского мастерства, быстро становился профессионалом и вскоре был допущен знаменитым режиссером на сцену для исполнения эпизодических и второстепенных ролей. Аким овладевал системой Станиславского, хотя позже, уже в Америке, говорил, что не испытывал перед ней священного трепета. «Актер прежде всего должен быть проникательным наблюдателем человеческой сущности, а затем, когда он будет играть, он должен уметь проецировать свои наблюдения на роль», — добавлял он.

На сцене Художественного театра Тамиров учился создавать образы не

столько тем, что он произносил, сколько манерой поведения и жестикуляцией, что ему очень пригодилось позже в американском кино. Особо важными в этом смысле были две роли. В спектакле «Ревизор» (по пьесе Николая Гоголя) Тамиров представлял лекаря Христиана Гибнера, который, по утверждению городничего, «по-русски ни слова не знает», и поэтому не произносил ни слова. Он, впрочем, произносил нечто, что Гоголь обозначил как «звук, отчасти похожий на букву „и“ и несколько на „е“». Станиславский был вполне удовлетворен тем, как юный актер справился с этой нелегкой задачей. Второй ролью был Кот в «Синей птице» по пьесе Мориса Метерлинка. Кот, правда, разговаривал, но сценический образ создавался в основном не речью, а поведением персонажа.

В начале 1920-х годов Художественный театр смог в условиях введенной в Советской России новой экономической политики, допускавшей возрождение капиталистических отношений (это была временная мера — уже в 1922 году Ленин заявил: «Год мы отступали. Теперь отступление окончено»), выехать на гастроли за границу. После выступлений в европейских странах театр отправился в США.

Понимая, что большевистская диктатура установилась надолго, что творческой свободы он иметь не будет, Тамиров, как и небольшая группа его товарищей по МХТ, решил остаться в США. В особой степени это было связано с тем, что именно в Нью-Йорке он познакомился и сблизился с эмигрировавшей актрисой московского театра «Летучая мышь» Тамарой Никулиной (она выступала под псевдонимом Тамара Шэйн), близкой родственницей двух в будущем известных деятелей российской литературы. Тамара и Аким стали жить вместе, а позже, в 1932-м, зарегистрировали брак.

Совместно с Тамарой Аким попытался заняться театральным бизнесом. В Нью-Йорке они открыли театральную школу, правда, несколько замаскировав ее характер и одновременно дав ей весьма солидное название — Академия театрального грима. Приходившим на «разведку» начинающим актерам и любителям сцены разъяснялось, что в школе они получают основные навыки артистического мастерства, не только умение пользоваться гримом. Расчет также состоял, видимо, в том, что название «академия» должно было придать особый авторитет заведению. В первые годы работы академия приносила своим основателям и материальный достаток, правда скромный, и главным образом моральное удовлетворение. Среди слушателей были люди талантливые. Одно время академию посещала будущая знаменитая актриса Кэтрин Хепбёрн.

Благополучное существование, если не процветание, академии

продолжалось, однако, только до экономического кризиса, начавшегося осенью 1929 года. Тамиров и Шэйн обанкротились. Школу пришлось закрыть. Тамара устроилась на работу официанткой в какой-то ресторанчик, Акиму пришлось сесть за руль такси. Так что в материальном отношении в условиях Великой депрессии, когда свирепствовала массовая безработица, им еще повезло. Работа таксистом дала возможность Тамирову значительно усовершенствовать свой разговорный английский язык, правда, в его своеобразном нью-йоркском варианте, несколько отличавшемся от стандартного произношения, не полностью избавившись и от налета иностранного языка. Как он позже рассказывал, он всячески пытался избавиться от раздражавшего его самого акцента, но он нравился режиссерам, которые использовали Тамирова через годы в своеобразных ролях всевозможных «иностранцев», вплоть до китайцев.

В свободное время Тамиров пристрастился посещать кинотеатры, хотя бы для того, чтобы не полностью отрываться от любимой профессии. Не вполне точно отражая то, что происходило в действительности, он рассказывал: «Я стал большим специалистом по окончании фильмов. Мне приходилось выжидать, пока контролеры отлучатся на минутку, чтобы прошмыгнуть в зал без билета. Обычно они уходили под самый конец». На самом деле было несколько иначе. Аким действительно проникал в зал под конец фильма, но находил возможность затаиться в каком-то уголке и полностью смотреть следующий сеанс. Он пользовался тем, что билеты продавались на вход, места в них не указывались, и можно было занимать любое свободное кресло.

В конце 1930-го или в начале 1931 года Аким и Тамара решили попытаться попробовать свои силы в Голливуде. Они отправились в Лос-Анджелес и стали предлагать свои услуги ведущим кинофирмам. Вначале их вежливо выслушивали, с интересом смотрели фотографии сцен, в которых участвовали актеры в российских театрах, но предлагали выступать лишь в массовках с грошовой оплатой. Все же примерно через год Тамирова стали выделять, предоставляя ему эпизодические роли.

В 1932 году он снялся в фильме «О'кей, Америка». Хотя в титрах его фамилия не упоминалась, на крохотную роль обратили внимание в критике, отметив своеобразную игру актера. В следующем году Тамирову была предоставлена чуть более значительная роль в картине «Королева Кристина» режиссера Рубена Мамуляна. Сам фильм, рассказывавший о шведской королеве, путешествовавшей под видом мужчины (ее играла ставшая уже знаменитой Грета Гарбо) со всевозможными — порой комическими, порой драматическими — приключениями, привлек

внимание публики и критики, которая вновь обратила внимание на актера второго плана со своеобразным акцентом.

Возможно, именно Рубен Мамулян — деятель армянского происхождения, как и сам Тамиров, — выделил актера — не столько в силу этнической близости, сколько оценивая его дарование, хотя, по всей видимости, и общность происхождения какую-то роль сыграла. Действительно, позже режиссеры, с которыми работал Аким, с удовлетворением отмечали его дисциплинированность, и даже не столько таковую, сколько понимание им режиссерского замысла. Видный режиссер и продюсер Сесил Демилль как-то заметил: «Тамиров обладает телепатическим шестым чувством в понимании того, чего хочет режиссер».

Это качество, всегда столь ценимое руководителями съемок, вместе с акцентом, который подчас называли чудовищным, но который был на самом деле небольшим, хотя и хорошо уловимым зрительским слухом, позволили Тамирову, человеку исключительной работоспособности, начать сравнительно быстрое продвижение в Голливуде. Правда, сам актер считал поначалу свой акцент чуть ли не роковым недостатком и прилагал силы, чтобы от него избавиться. Но вскоре он и, главное, те, кто предоставлял ему работу, в полной мере осознали, что в данном случае акцент при своеобразной внешности актера, и в обычной жизни выглядевшего несколько аристократически, является существенным преимуществом, своего рода визитной карточкой. В одном из интервью Тамиров рассказывал: «Все в Голливуде говорят, что мой акцент стоит миллион долларов. Конечно, я должен быть благодарен этому смешному произношению, но если бы вы только знали, сколько я потратил сил и средств, чтобы избавиться от него».

В 1933 году Аким Тамиров подписал контракт с компанией «Парамаунт пикчерз», причем в нем специально оговаривалось, что актеру «запрещается отказываться от своего акцента». Компании был необходим своего рода «интернационалист» — актер, способный играть самых разнообразных иностранцев, и Тамиров прекрасно подходил для таковых ролей.

Имя Тамирова с его своеобразной речью стало упоминаться даже в художественной литературе. В рассказе Джерома Сэлинджера «Дядя Виттли в Коннектикуте» можно встретить следующие слова: «Ну, что же, Аким Тамиров. В кино играет. Он еще так потешно говорит: „Шутыш, все шутыш, э?“ Обожаю его».

Известность Тамирова стала настолько значительной, что советские писатели Илья Ильф и Евгений Петров, путешествовавшие по

Соединенным Штатам в 1936 году, сочли важным встретиться и побеседовать с ним. Писатели довольно подробно описали эту встречу в книге «Одноэтажная Америка», в которой, в частности, говорилось (правда, без упоминания имени): «Когда Художественный театр был в Америке, один совсем молоденький актер остался сниматься в Голливуде. Остался на три месяца, а сидит уже больше десяти лет. Он относится к числу тех, которые преуспевают. Дела его идут в гору. В чем же это выражается? Он получает пятьсот долларов в неделю. Заключил со своей фирмой семилетний контракт. Не подумайте, что это большое счастье — семилетний контракт. Суть такого контракта заключается в том, что актер, подписавший его, действительно обязан семь лет служить только в студии, с которой он связался. Сама же студия имеет право каждые полгода пересмотреть этот контракт и отказаться от услуг актера. Так что семилетний он для служащего, а для хозяина он только полугодовой... Показав нам свой домик (хороший американский домик с электрическими приборами, газовым отоплением в полу и серебряной елкой), автомобиль (хороший американский туринг-кар, с зажигалками и радио) и жену (хорошая русская жена с серыми глазами), — актер приступил к тому, что его, как видно, больше всего волновало. — Ну, а как в Союзе?.. Только недавно — буквально месяц назад — начали хоть фамилию ставить в списке действующих лиц. А раньше и этого не было. Так просто — безымянный кинематографический гений с мексиканскими бачками и сверкающими глазами. А ведь очень талантливый актер».

Как читатель смог заметить, во всей этой фразе явно прослеживается неприкрытая ирония. Известные советские писатели не могли не отметить, что жизнь не столь великого актера вполне обустроена даже по американским меркам, без какого-либо сравнения с жизнью советских людей. Однако они все же стремились все это обесценить, используя иронический стиль повествования и делая акцент на том, что Тамиров спрашивал их о Советском Союзе (что якобы было примером ностальгии). Но самым обидным для актера было упоминание того, что его имя долгое время не указывали в титрах кинофильмов. Все же его имя «недавно появилось», то есть Тамирова стали ценить как актера, и это писатели признавали.

С точки зрения деталей биографии Тамирова, здесь было далеко, как видим, не все в порядке, но сам факт встречи и рассказа о нем в книге можно считать весьма показательным.

Как же развивалась кинокарьера Акима Тамирова, фамилия которого в американском варианте стала звучать как Тамирофф?

Его фамилия стала появляться в титрах кинофильмов с 1935 года. Обычно он играл роли второго плана, но снимался одновременно во многих фильмах, и обычно его своеобразие замечалось и публикой, и прессой.

В 1936 году на студии «Парамаунт пикчерз» Аким Тамиров необычно представил офицера полиции в фильме Фрэнка Борзейги «Желание». Вместе с Марлен Дитрих и Гари Купером он разыграл историю приключений и любовных историй встреч авантюристки, похитившей из ювелирного магазина ожерелье, стоившее целое состояние, и бежавшей с ним, намереваясь скрыться за границей. Полицейский, то есть персонаж Тамирова, ловко преследовал преступницу, которой все же удалось обвести его вокруг пальца и вместе с американцем, случайно ставшим ее сообщником, пересечь границу.

В том же году Аким Тамиров снимался в фильме режиссера Льюиса Майлстоуна (происходившего из российской Молдавии и на родине носившего имя Лейб Мильштейн; о нем мы еще будем говорить) «Генерал умер на рассвете». Фильм был посвящен любовной истории на фоне гражданской войны, развернувшейся в Китае в середине 1920-х годов. Это был один из немногих фильмов, в котором Тамиров выступал в роли одного из главных героев — воинственного милитариста генерала Янга. Он достоверно и ярко показал безжалостного высокопоставленного бандита, который держал в страхе значительную часть Северного Китая, идя на массовые кровопролития ради сохранения своей власти.

За эту роль Тамиров был представлен на «Оскара». Премию он, правда, не получил, но, как мы уже писали, само представление на эту самую престижную в американском кино награду означало признание актера и предоставляло ему возможности дальнейшего продвижения.

Аким Тамиров играл в фильме 1943 года «Сестра его дворецкого» — одном из немногих американских фильмов, которые в годы войны демонстрировались в СССР. Хотя его роль была второстепенной, на нее обратили внимание — прежде всего та часть зрителей, которые имели некоторое представление об истории российского искусства и знали, что актер был выходцем из России. В главной роли была Дина Дурбин, а Тамиров выступал как колоритный поклонник великолепной дамы, пригласивший ее на свой день рождения в русский ресторан, где она спела несколько русских романсов. Так бывший российский актер вносил свой вклад в сотрудничество Соединенных Штатов с СССР, установившееся в годы войны.



Афиша фильма «Сестра его дворецкого» (1943)

Но совершенно иной характер носила другая роль. В том же году Аким Тамиров снялся в фильме «По ком звонит колокол» по роману Эрнеста Хемингуэя, описывавшего перипетии испанской гражданской войны 1936–1939 годов. Здесь он представал перед зрителем в роли командира партизанского отряда, организованного коммунистами. В соответствии с романом командир Пабло показан режиссером Сэмом Вудом и самим Тамировым в качестве хитрого и злобного авантюриста, который в равной мере ненавидит и мятежников генерала Франко, и правительственную власть Народного фронта. За эту роль Аким Тамиров был номинирован на «Оскара» второй раз. Хотя и теперь он не получил высшей награды, он был удовлетворен тем, что ему была присуждена премия «Золотой глобус» за 1944 год.



Премия «Золотой глобус» с 1944 года ежегодно присуждалась Голливудской ассоциацией иностранной прессы за работы в кинофильмах и телевизионных картинах и сериалах. Эта премия считается второй по своему престижу наградой после «Оскара».

Акиму Тамирову было особенно приятно участвовать в фильме «По ком звонит колокол» в связи с тем, что в нем играли и другие актеры-эмигранты российского происхождения — Владимир Александрович Соколов, Федор Федорович Шаляпин и брат его супруги Константин Шэйн (Константин Вениаминович Никулин). Общение с ними как перед камерой, так и в перерывах укрепляло их приятельские отношения.



Актер Константин Шэйн (Никулин). 1946 г.

В следующие годы Акима Тамирова привлекали в основном на специфические роли необычных или странных субъектов, которые должны были оттенить главных персонажей, исполнявшихся обычно звездами Голливуда. При этом он каждую свою роль считал если не основной, то, во всяком случае, ответственной. Тамара Шэйн вспоминала, что однажды по ходу фильма он должен был выбить кнутом сигарету изо рта своего партнера. Техника кино была уже настолько развита, что эту сцену можно

было разыграть так, что в ней не участвовали бы ни персонаж ее супруга, ни его жертва. Однако сам Аким считал, что наиболее естественным будет выглядеть, если сию миссию выполнит он сам. Режиссер, при всей опасности такого эксперимента, согласился при условии, что Тамиров гарантирует безопасность второго актера, хотя должен был понимать, что ни о каких гарантиях в данном случае просто невозможно было ставить вопрос. Аким потратил многие вечера, тренируясь с кнутом, — до тех пор, пока вроде бы полностью не убедился, что все пройдет безопасно. Так и оказалось.

При всем своем «интернационализме» он с особым удовольствием соглашался на роли людей российского происхождения. Видимо, в этом проявлялась определенная ностальгия.

Такие роли он получал не часто, но каждый раз они давали возможность ярко проявить актерскую индивидуальность, представить своеобразные образы героев.

В 1944 году в музыкальной комедии «Не могу не петь» (из эпохи золотой лихорадки в США) с Диной Дурбин в главной роли он сыграл проходимца Григория Строгановского, изображавшего русского князя. При этом, как рассказывал сам Аким, он воспользовался впечатлениями от своего знакомства с некоторыми иммигрантами из России, которые пытались представить себя людьми весьма высокого положения в прошлом — не просто дворянами, а приближенными ко двору императора «сиятельствами», на самом деле происходя из низших или средних слоев городского мещанства.

Через 12 лет, в 1952 году, Аким Тамирову досталась роль в фильме «Анастасия». Снимаясь вместе с Ингрид Бергман и Юлом Бриннером, он представил зрителям некоего эмигранта по имени Борис Чернов, который, собственно говоря, и породил идею выдать полоумную женщину за дочь русского императора.

Еще одну весьма своеобразную роль актер сыграл в вышедшем в 1961 году и снятом в Италии фильме знаменитого британского режиссера, актера и писателя Питера Устинова (несмотря на фамилию, Устинов к России отношения не имел). Это была романтическая комедия с элементами сатиры и политического памфлета под названием «Романов и Джульетта». Фильм был произведен компанией «Юниверсал пикчерз» совместно с итальянской студией «Павиа». Собственно говоря, комедийность и памфлетность начинались именно с названия. Действие происходило в Организации Объединенных Наций, где при голосовании возник тупик в связи с тем, что одна из стран (Республика Конкордия, —

разумеется, страна вымышленная) воздерживалась, будучи не в состоянии избрать свою линию поведения. На этом фоне дочь американского представителя в ООН Джульетта и сын советского представителя Игорь (советского посла играл Тамиров) влюбляются друг в друга, не зная о том, кем являются их родители, хотя у обоих есть соответственно официальные жених и невеста. Следуют комические ситуации, вплоть до угрозы атомным оружием со стороны Конкордии, президент которой сочувствует влюбленным (разумеется, не только атомного, но почти никакого вообще оружия в этой стране нет). В конце концов, советские и американские родители и власти их стран дают согласие на брак Джульетты и Игоря, а президент Конкордии выступает в ООН с торжествующим докладом о своей победе.

Фильм получил несколько международных престижных наград на кинофестивалях. В прессе выделялась игра Тамирова, который на этот раз отнюдь не создавал образ «русского медведя». Романов-старший выглядел в его исполнении просто как отец, оказавшийся в беспомощном положении и из-за этого совершающий смешные, порой нелепые поступки, отнюдь не свойственные дипломату, тем более скованному советско-коммунистическими догмами.

В этом фильме Аким Тамиров вновь участвовал совместно со своей женой. Тамара Шэйн выступала в качестве супруги посла Евдокии Романовой.

В течение длительного времени, с большими перерывами Аким Тамиров снимался в фильме известного режиссера Орсона Уэллса «Дон Кихот», где представал в роли Санчо Пансы. Разумеется, в качестве некоей основы для фильма был взят гениальный роман Сервантеса. Но режиссер решил создать совершенно новое произведение, перенес главных героев в наши дни в качестве живых анахронизмов. В одном из интервью Уэллс говорил: «Мой фильм продемонстрирует, что Дон Кихот и Санчо Панса вечны».

Орсон Уэллс пригласил Акима Тамирова на роль, уже хорошо зная его по нескольким предыдущим фильмам. В роли же Дон Кихота выступал вначале актер российского происхождения Миша Ауэр (Михаил Семенович Унковский), но позже Ауэр был заменен другим актером.

Однако с фильмом не везло. Готового сценария не было, снимались импровизированные сцены, возникали серьезные трудности с финансированием. Талантливым режиссером картина так и не была завершена. Он работал над ней с перерывами с 1957 года почти до самой своей смерти в 1985 году. Под названием «Дон Кихот Орсона Уэллса»

фильм был выпущен в свет после доработки испанскими кинематографистами в 1992 году. Он получил неоднозначные отзывы, но во всех случаях отмечалась талантливая игра Акима Тамирова.

В 1950–1960-е годы актер часто выезжал в Великобританию, Францию и Италию, где снимался в фильмах национальных компаний, в ряде случаев работавших совместно с американскими.

Из работ этого цикла, по всей видимости, наиболее ценной была картина Жана Люка Годара «Альфавиль». Ее часто называют антиутопией или даже антиутопическим неонуаром (то есть рисуящим события в самых черных красках), но в таковом термине содержится совершенно определенная логическая ошибка, так как «по условию задачи» антиутопия — это отрицание утопии, то есть просто реализм. Полным названием работы было «Альфавиль, или Странное приключение Лемми Коушена». Это было совместное франко-итальянское производство 1965 года — фантастический фильм философской антитоталитаристской и антитехнократической направленности.

В фильме был представлен город будущего, который управляется неким фон Брауном. Немецкая фамилия диктатора была избрана не случайно, но, как говорил его режиссер, могла быть избрана другая, даже русская фамилия. Все же это была явная отговорка, так как о недавнем нацистском прошлом Германии в фильме напоминали вытатуированные номера у всех городских жителей и даже тот факт, что основная часть съемок проводилась в парижском отеле «Континенталь», где в годы оккупации размещалось отделение гестапо. Да и фамилия диктатора была значительной части зрителей знакомой — она повторяла имя германского нацистского конструктора ракетной техники Вернера фон Брауна, который после войны оказался ведущим американским конструктором.

Диктатор хозяйничал при помощи компьютерной системы. Она обеспечивала безусловное исполнение запрета на обычные человеческие чувства — любовь, сострадание и т. п. На всякий случай во исполнение этого запрещалась любая романтика, прежде всего поэтическая.

Аким Тамиров исполнял роль агента (явно американского, хотя его государственная принадлежность не обозначалась, но была очевидна хотя бы по имени и фамилии Генри Диксон), который был заслан в город-призрак, но там затерялся. На помощь ему был направлен другой агент — Лемми Коушен. Через передраги обоих главных действующих лиц и неизбежные любовные интриги в фильме разоблачались отвратительные черты государства насилия, под которым в 1960-е годы, в условиях холодной войны, бесспорно, имелся в виду прежде всего СССР. Конечно,

черты тоталитаризма были сознательно заострены — в духе великого романа Джорджа Оруэлла «1984».

В США к фильму отнеслись крайне сдержанно — явно проявлялась обида по поводу того, что отвратительному диктатору было присвоено имя теперь ведущего американского конструктора, фактического руководителя Национального управления по авиации и исследованию космического пространства (НАСА). В Европе же работа была встречена весьма позитивно — она удостоилась «Золотого медведя», главного приза Берлинского кинофестиваля.

В деятельности Акима Тамирова был еще один любопытный момент: он выступил в качестве героя одного из первых американских «гигантских» сериалов — «Человек из Ю-эн-си-эл-и», созданного компанией Эм-джи-эм и демонстрировавшегося по американским телеканалам в 1964–1968 годах. В «гиганте» было 105 серий. Это была запутанная шпионская история, в которой, как это ни странно, сотрудничали спецслужбы США и СССР. Тамиров выступал в качестве некоего образа советского лидера по имени Георгий Коц, символизировавшего Никиту Хрущева и внешне несколько его напоминавшего. Сериал получил ряд премий.

Тамиров играл в кино почти до последних дней своей жизни. Всего он принял участие в 140 американских и зарубежных фильмах.

Аким Михайлович Тамиров скончался от скоротечной злокачественной опухоли 17 сентября 1972 года в калифорнийском городе Палм-Спрингс. В соответствии с завещанием его не хоронили, а после кремации прах был развеян по воздуху.

На голливудской Аллее Звезд в память о нем была установлена звезда. Она была заслуженной — это был актер, внесший безусловный вклад в развитие американской кинематографии. Подчас его называли «самым знаменитым русским в Голливуде». Это не было точно — Михаил Чехов и Юл Бриннер были явно заметнее. Но и имя Акима Тамирова вошло в историю кино, заняв в ней почетное место.

## Близкие Тамирова

Следует рассказать вкратце и об актерах, тесно связанных с Акимом Тамировым. Прежде всего это его супруга — Тамара Шэйн в соответствии с экранным псевдонимом, Никулина в девичестве, Тамара Тамирофф — по американскому паспорту.

Тамара Вениаминовна Никулина происходила из семьи, внесшей определенный вклад в российскую культуру. Она была родной сестрой советских писателей Льва и Юрия Никулиных и американского актера Константина Шэйна. Ее племянником был советский российский актер Валентин Никулин.

Между прочим, близкое родство советских писателей Льва и Юрия Никулиных с эмигрантами, да еще и голливудскими актерами, позволяло властям, особенно при Сталине, но отчасти и после его смерти, держать их «на крючке», заставляя выслуживаться перед властями, прежде всего в области художественного творчества, выдержанного в духе прославления социалистической родины. В 1950 году Лев Никулин был отмечен Сталинской премией за роман «России верные сыны», повествовавший о событиях войны 1812 года и истоках восстания декабристов. О Льве Никулине в кругах интеллигенции ходила недобрая слава, что он был причастен к аресту и гибели Исаака Бабеля. Появилась эпиграмма «Каин, где Авель? Никулин, где Бабель?». Нечто подобное о Льве Никулине говорили в писательских кругах и позже. Была известна новая эпиграмма: «Никулин Лев — стукач-надомник — недавно выпустил трехтомник».

Но мы несколько отвлеклись.

Отец Тамары был театральным антрепренером и актером. Его подлинная фамилия была Олькеницкий. Он происходил из житомирской еврейской семьи, в 1884 году принял лютеранство, получил имя Вениамин Иванович Никулин и право жить вне черты оседлости.

Еще в юности Вениамин стал актером провинциальных театров, а затем создал свою театральную труппу, с которой кочевал по разным городам России. Позже он «осел» — был директором театров в Калуге и Воронеже, а с 1906 года — в Одессе. После октябрьского переворота 1917 года ему удалось переехать в Москву и даже устроиться на работу в Наркомат просвещения РСФСР. Позже он переходил с одной работы на другую. В 1928 году ему удалось выехать за границу, где он и остался до конца своих дней. В 1942 году Никулин опубликовал в Нью-Йорке на

русском языке воспоминания о театральной жизни в российской провинции.

Тамара Никулина родилась 25 ноября 1902 года. О ее детских годах и молодости в нашем распоряжении сведений нет. Известно лишь, что она училась в театральных студиях Москвы, а в начале 1920-х годов смогла эмигрировать. Встретившись с Акимом Тамировым, она руководила вместе с ним театральной школой в Нью-Йорке, а затем они перебрались в Лос-Анджелес. Там Тамара, взяв псевдоним Шэйн (он был образован от девичьей фамилии второй жены ее отца — Шейна), смогла получать в голливудских фильмах роли второго плана.

Она играла, в частности, в известном комедийном фильме «Ниночка» 1939 года, в котором высмеивались советские агенты, переброшенные в Западную Европу, но оказавшиеся неумелыми. В критике фильм хвалили, упоминая Тамару Шэйн. Отмечались, впрочем, и грубые «шуточки», произносимые персонажами, вроде: «Последние массовые [судебные] процессы [в СССР] прошли с большим успехом. Русских будет теперь меньше, и это лучше». Фильм был номинирован на несколько «Оскаров», но ни одной премии не получил.



Афиша фильма «Ниночка» (1939) с участием Тамары Шэйн

Как мы уже упоминали, в нескольких фильмах Тамара Шэйн играла вместе со своим супругом Акимом Тамировым. Одной из этих работ, ставшей известной, был триллер Орсона Уэллса «Аркадин» о контрабандистах, шантажистах и богачах, стремящихся скрыть свое прошлое. В критике отмечали, что фильм Уэллса скорее напоминает пародию на детективные картины. Режиссер претендовал на высокие премии, но фильм был встречен весьма прохладно, хотя о нем твердила значительная часть американской прессы. О других фильмах, в которых Тамара Шэйн выступала вместе с Тамировым, мы уже упоминали.

Тамара рано прекратила сниматься. Последним фильмом, в котором она участвовала, был «Романов и Джульетта» 1961 года. Далее она вела частную жизнь и занималась общественной деятельностью. Еще в 1943 году было создано Российско-американское общество взаимопомощи для оказания поддержки нуждавшимся российским актерам, и Тамара Шэйн в 1960-е годы некоторое время была его председателем.

Она скончалась в Лос-Анджелесе в октябре 1983 года.

В американском кино выступал и родной брат Тамары Константин, родившийся в ноябре 1888 года. В молодости он играл в антрепренерских театральных труппах, организованных его отцом Вениамином Никулиным, затем занимался в студии Художественного театра. В отичие от отца, который пытался приспособиться к большевистским властям России после 1917 года, Константин присоединился к белым. Он даже служил в администрациях генералов Деникина и Врангеля.

Вместе с остатками армии Врангеля Константин Никулин выехал вначале в Турцию, затем перебрался в Германию, позже жил во Франции. Он зарабатывал на хлеб выступлениями во второстепенных ролях в возникавших и быстро распадавшихся эмигрантских театральных коллективах. Незадолго до Второй мировой войны (видимо, в 1937 или 1938 году) он перебрался в США, где сразу отправился в Лос-Анджелес и был принят в качестве актера второго плана компанией «Парамаунт пикчерз» (контракт допускал и выступления в фильмах других студий). Как и его сестра, Константин выступал под псевдонимом Шэйн.

Его первой ролью был некий диверсант в криминальном фильме 1938 года «Бульдог Драммонд в Африке». Роль была настолько второстепенной, что фамилия Шэйн даже не была названа в титрах. Затем последовали несколько других картин с чуть более заметным участием. В фильме «Миссия в Москву» 1943 года, созданном, как мы знаем, по мотивам книги бывшего американского посла в СССР Джозефа Дэвиса, в которой



оправдывался сталинский Большой террор, Шэйну выпала роль Николая Бухарина, который был изображен предателем и германским нацистским агентом. Учитывая, что актеры русского происхождения умели достаточно подробно разрабатывать роли и в большинстве случаев интересовались историей и биографией персонажей, которых им приходилось играть, можно предположить, что Константин принял эту отвратительную роль, внутренне ненавидя советский режим со всеми его носителями, зная, что Бухарин в первые годы большевистской власти был одним из ее руководителей вместе с Лениным, а затем был близок к Сталину. Его судьба была актеру безразлична, если не ненавистна. Поэтому он и согласился с той исторической неправдой, в контексте которой фигурировал его персонаж.

В том же 1943 году Шэйн участвовал в фильме «Пять гробниц на пути в Каир», также посвященном близким по времени историческим фактам, но носившем намного более достоверный характер. Здесь шла речь о свежих событиях — военных действиях в Африке после высадки там американских и британских войск под командованием генерала Д. Эйзенхауэра. Правда, реальные события и подлинные персонажи, в частности германский генерал Эрвин Роммель, были лишь внешней канвой для романтической истории и всевозможных приключений британского танкиста, оказавшегося оторванным от своей части в африканских песках и случайно попавшего в среду германских офицеров из штаба Роммеля.



Афиша фильма «Пять гробниц на пути в Каир» (1943) с участием Константина Шэйна

Константин Шэйн играл приближенного к немецкому генералу майора фон Бюлова и, по оценкам критики, производил впечатление тем, что в соответствии с замыслом режиссера Билли Уайлдера представлял германского офицера не солдафоном и просто убийцей, а серьезным противником, одержать победу над которым было нелегко.

Фильм представлялся на несколько «Оскаров», награда не получил, но был высоко оценен критикой.

Тематике, формально связанной со Второй мировой войной, но на самом деле являвшейся приключенческим шпионским вымыслом от начала до конца, был посвящен фильм 1945 года «Побег в тумане» режиссера Бадда Беттикера, создавшего ряд вестернов. В этой работе Константин

Шэйн играл более важную роль — владельца частной мастерской в Сан-Франциско Шиллера, который на самом деле оказывался руководителем шпионской сети. Следуют всевозможные головокружительные трюки, погони и перестрелки, в результате которых Шиллер и еще один вражеский агент случайно убивают друг друга.

В критике фильм называли «умеренно увлекательным» и в то же время в художественном отношении не очень примечательным. Соответственно игру Константина Шэйна оценивали сдержанно положительно.

После войны Константин Шэйн участвовал в ряде драматических и приключенческих фильмов, играя персонажей второго плана, часто русских по происхождению. Таковым был доктор Веров в картине «Плач большого города» 1948 года, где этот персонаж представал как гуманист, готовый оказать помощь и гангстеру, и полицейскому. Подобным был профессор Серж Брюлофф в картине «Красный Дунай», появившейся в 1949 году и посвященной судьбам советских перемещенных лиц, оказавшихся в Вене и не желающих возвращаться на родину, боясь преследований, несмотря на давление как американской администрации, так и преставителей СССР. Добавим, что в этом фильме участвовала и его сестра Тамара.

«Я был коммунистом для ФБР» — так назывался фильм 1951 года, основанный на реальной истории проникновения в компартию США агента секретной службы Мэтта Светича, своего рода «крота», который доносил своему руководству о деятельности коммунистов, являвшихся одновременно советскими разведчиками, в Питсбурге. Константин Шэйн играл фигуру вымышленную, не имевшую действительного прототипа, — шпион СССР по имени Герхард Айслер, за которым было установлено наблюдение, умело укрывался от преследователей. В результате коварная деятельность Айслера по подготовке забастовки и общей дестабилизации положения в стране оказывается все же подорванной, а сам он предстает перед Комитетом по расследованию антиамериканской деятельности палаты представителей Конгресса США.

Фильм был явно создан под влиянием обстановки холодной войны и в последующие годы подвергался за это критике и даже высмеивался. Несмотря на то что критика в основном отрицательно оценивала идейное содержание фильма, он пользовался в прокате успехом, а рецензенты отмечали находки режиссера Гордона Дугласа и актеров, включая Константина Шэйна.

В следующие годы Шэйн продолжал сниматься в фильмах, которые не вышли в американской кинематографии на первый план. Он участвовал в телевизионном сериале 1963–1965 годов «За гранью возможного» на

канале Эй-би-си, в котором было несколько сюжетных линий, связанных с инопланетным разумом, некими монстрами, робототехникой и т. п.

Константин Шэйн прекратил актерскую деятельность в середине 1960-х годов. Последние десять лет жизни он провел в предместье Лос-Анджелеса в кругу своей семьи — второй жены и двоих детей. Он умер в ноябре 1974 года, войдя в историю американского кино как один из многочисленных, так и не ставших широко известными актеров, которых зрители замечали с тем, чтобы тотчас или вскоре позабыть.

## Кирк — Дуглас-старший

Немалый вклад в американскую кинематографию внесли отец и сын Дугласы — Кирк и Майкл.

Кирк Дуглас — это псевдоним, который заимствовал у отца и его сын. Родился будущий Кирк 9 декабря 1916 года в иммигрантской еврейской семье Гершла и Брайны Данилович в крохотном городке под звучным названием Амстердам в штате Нью-Йорк. Он был единственным сыном (в семье были также четыре дочери).

Родители происходили из городка Чаусы Могилевской губернии. В поисках лучшей жизни они отправились за океан вскоре после женитьбы в 1910 году и через какое-то время изменили свои имена и фамилию, чтобы они звучали более привычно для столь же скромно живших американских соседей: они перерегистрировались (что в США было не очень сложно), став Гарри и Бертой Демски. Сына же, получившего при рождении имя Исер, упрощенно называли Изи.

Семья была бедной. Родители, стремившиеся дать детям хорошее образование, считая, что только оно может послужить успешной карьере, в то же время приучали детей, особенно мальчика, к самостоятельности, к физической выносливости и умению зарабатывать себе если не на жизнь, то по крайней мере на мелкие расходы.

Исер Демски подрабатывал, выполняя вначале разовые, а затем систематические поручения местного почтового отделения и мелких торговцев, разнося по домам газеты и пищевые продукты и получая за это, кроме оплаты работодателей, крохотные чаевые.

В то же время его отдали в публичную (находившуюся на обеспечении штата и бесплатную для учеников) школу, в которой он успешно занимался, находя время и для мелкого заработка, и для спорта. Уже в начальных классах он серьезно заинтересовался драматическим искусством и стал устраивать домашние спектакли, привлекая к ним, порой преодолевая их немалое сопротивление, своих сестер.

По окончании школы Исер поступил в расположенный неподалеку, в том же штате Нью-Йорк, университет Сент-Лоренс. Хотя университет был основан деятелями протестантской церкви, он считался либеральным в том смысле, что не заставлял своих студентов следовать определенной религии и не препятствовал «свободомыслию» вообще. Это особенно устраивало юношу, который все больше отходил от верований и привычек родителей и,

чтобы это продемонстрировать, вновь поменял, на этот раз не только свое имя, но и фамилию. Он теперь жил под тем именем, под которым вошел в историю кино, — Кирк Дуглас. С этого времени он чувствовал себя в полной мере американцем. Впрочем, сам Дуглас позже в своей биографии писал, что взял новое имя перед поступлением на службу в военно-морской флот США в начале Второй мировой войны, но это неточно, так как университетский диплом он получил уже на новое имя.

Юный Кирк стремился пользоваться всеми благами жизни. Он обращал внимание далеко не только на академические занятия, по которым успевал скорее в силу природных способностей, а не трудолюбия. Несравненно большее внимание он обращал на занятия спортом, дружеские посиделки и попойки, общение с девушками.

В то же время молодой человек стал задумываться о получении образования в области драматического искусства. Таковое стоило немалых денег, которые родители дать ему не были в состоянии, и он стремился теперь накопить необходимую сумму, работая портье в гостинице, рабочим и охранником на стоянке автомобилей, а чуть позже капельдинером в крохотном театре городка Кантон, рядом с которым находился университет Сент-Лоренс. Служба капельдинером, проверяющим билеты у зрителей при входе, помогающим им найти свои места, делала Кирка Дугласа «своим» в театре: он вступал в разговоры с актерами, наблюдал репетиции, учился азам театрального искусства, впитывая в себя те порой случайные крупницы, которыми он был в состоянии овладеть.

Это дало ему возможность в 1939 году, отправившись в Нью-Йорк, без помех поступить в Американскую академию драматического искусства. Хотя срок обучения в академии был небольшим — всего два года, это старейшее, основанное в 1884 году англоязычное учебное заведение по подготовке работников искусств, расположенное в Манхэттене, считалось весьма солидным центром подготовки будущих актеров и режиссеров. Студенты проходили ценнейшую практику в бродвейских театрах. Часто по окончании академии они оставались там на хорошей контрактной основе.

Правда, при поступлении в академию у Кирка Дугласа возникли финансовые трудности. Оказалось, что накопленных средств не хватало для оплаты обучения. Он, однако, произвел столь благоприятное впечатление на профессоров, что, посоветовавшись, они выделили ему стипендию, которая была достаточной вместе с внесенной им суммой для зачисления на оба года обучения.

Кирк рассчитывал по окончании академии получить работу в одном из нью-йоркских театров. Судьба, однако, распорядилась совершенно иначе.

Когда началась Вторая мировая война и правительство Франклина Рузвельта, предвидя почти неизбежное вступление в нее США, стало формировать мощные вооруженные силы, прежде всего военно-морской флот, Кирк Дуглас считал, что его место именно во флоте. Сказывались и патриотические настроения, и стремление к романтическим приключениям, к преодолению опасности на океанах.

Правда, вначале призывная комиссия отказала ему в принятии на службу из-за небольшой близорукости. Однако Кирк где-то нашел своеобразное пособие «Зрение без очков», которое отнюдь не учило преодолению близорукости, а помогало при помощи разнообразных приемов представить свое зрение лучше, чем оно было на самом деле.

В результате нескольких месяцев усиленных занятий Кирк Дуглас смог подготовиться так, что на призывном пункте его признали годным для службы на океанских военных кораблях.

В 1941–1944 годах Дуглас служил рядовым матросом на военных кораблях Тихоокеанского флота США. Он участвовал в матросской самодеятельности, хотя фактически был уже профессиональным актером. В ноябре 1943 года Кирк был ранен и в течение нескольких недель лечился в госпитале на родине. Его посетила сокурсница по академии Дайана Дилл, с которой у него были романтические отношения еще в студенческий период, прервавшиеся, так как она, соблазнившись приличным заработком, ушла из академии и отправилась на съемки в Голливуд, где ее карьера актрисы и модели успешно развивалась (в мае 1943 года ее фото даже появилось на обложке популярного журнала «Лайф»).

Теперь их чувства стремительно крепли, и в ноябре 1943 года Дайана и Кирк вступили в брак. Уже в следующем году на свет появился сын Майкл, ставший со временем знаменитым актером, а в 1947-м — второй сын Джоэл. Через несколько лет Дайана и Кирк разошлись, но сохранили дружеские отношения и совместно воспитывали детей<sup>[50]</sup>.

В конце 1943 года Кирк Дуглас возвратился на службу во флот, но теперь она продолжалась недолго. Вскоре он заболел дизентерией в тяжелой форме и был уволен из вооруженных сил.

Война шла к концу, Соединенные Штаты постепенно возвращались к мирной жизни (она, собственно говоря, почти не прерывалась и в военные годы). Демобилизовавшись, Кирк Дуглас возвратился в Нью-Йорк и легко смог устроиться в один из бродвейских театров (существовала сравнительно кратковременная контрактная система, которая позволяла время от времени переходить из одного театра в другой). Актер участвовал также в радиоспектаклях, неплохо зарабатывал на рекламе. Эти успехи,

однако, не вполне его удовлетворяли, и в 1945 году он отправился в Голливуд, чтобы попробовать свои силы в кино.

Через много лет в автобиографической книге Кирк Дуглас писал, что в это время уже начиналась «война с инакомыслящими», и сыну выходцев из России, тем более с еврейскими корнями, было непросто устроиться в киноиндустрии. По всем позициям он в этих утверждениях не был прав. Холодная война в 1945 году еще не начиналась, хотя назревала. Никаких ограничений для него по причинам происхождения не было и не могло быть, тем более что в Голливуде работало немало евреев, занимавших высокие позиции. Более того, ему, как ветерану войны, было даже легче устроиться на творческую работу, чем тем, кто в военные годы не был на фронтах. Дуглас явно преувеличивал трудности, с которыми ему пришлось столкнуться на новом месте.

Уже вскоре по рекомендации своей однокурсницы по нью-йоркской академии Лорен Бэколл, которая в 1944 году успешно сыграла в фильме «Иметь или не иметь» и стала пользоваться определенным влиянием в Голливуде, Кирк Дуглас получил свою первую роль.

Другой выходец из России, режиссер Льюис Майлстоун, начинал работу над картиной «Странная любовь Марты Айверс». Он с интересом познакомился с недавним матросом, имевшим актерское образование и определенный сценический опыт, проверил его возможности и, вопреки голливудским нормам сравнительно длительного периода назначения начинающих актеров лишь на второстепенные роли, предоставил ему одну из основных позиций в этой картине.

Фильм снимался одной из дочерних студий компании «Парамаунт пикчерз». Это была психологическая драма с многочисленными неожиданными поворотами сюжета, убийствами, вскрытием элементов коррупции в юридической системе. Кирк Дуглас играл вначале соученика героини фильма — несчастливой наследницы огромного состояния, которая случайно убивает свою опекуншу. Затем персонаж Кирка становится окружным прокурором, влюбленным в героиню, но не встречающим ответного чувства.

По мнению критиков, дебют Кирка Дугласа в кино был весьма успешным. Во всех рецензиях его хвалили за умение перевоплощаться, представлять своего персонажа на различных жизненных этапах и в разных ситуациях, не обрисовывать его однотонно. В зрительской среде Дуглас хорошо запомнился в своем первом фильме тем, что он оказался достойным партнером звезды кино Барбары Стэнвик, игравшей главную роль.



Фильм был выдвинут на «Оскара», правда, не получил его.

Съемки были школой для Кирка Дугласа и в отношении голливудских нравов. Он был свидетелем скандала, происшедшего между Льюисом Майлстоуном и влиятельным продюсером Хэлом Уоллисом, обладателем «Оскара» за один из фильмов. Уоллис потребовал переснять более крупным планом сцены, в которых участвовала актриса Лизабет Скотт, с которой был близок, Майлстоун отказался, и тогда Уоллис сам переснял эти сцены. Майлстоун смирился, но заявил продюсеру, что более никогда не будет с ним работать.

Кирк Дуглас с первого своего киноопыта начинал понимать, что в Голливуде идет жестокая подспудная борьба, которая подчас выходит на поверхность, даже с конфликтами, которые становятся предметами сплетен и пересудов в прессе.

Кирку был предложен семилетний контракт компанией «Парамаунт пикчерз». Он, однако, проявил твердость, решившись остаться своего рода «свободным художником» и заключая соглашения с компаниями на съемки одного, максимум двух фильмов.

Вначале такая позиция себя не оправдывала. Заключивший краткосрочный контракт с компанией «Братья Уорнер», Дуглас получил роли второго плана в фильмах «Из прошлого» и «Письмо трем женам». В прессе и в массовой аудитории о нем лишь бегло упоминали. Первый успех пока не повторялся.

В литературе встречаются утверждения, что Кирк Дуглас рассчитывал на успех фильма «Великий грешник» (по роману Федора Достоевского «Игрок»), в котором он якобы играл одну из ведущих ролей (вместе с Грегори Пеком и Авой Гарднер), и что его расчеты не увенчались успехом в связи с провалом этого фильма в прокате. Это, однако, ошибка. На самом деле Кирк в этом фильме не участвовал. Авторы путают его с другим Дугласом — Мелвином, часто появлявшимся на экране с 1930-х годов.

На самом деле вновь главную роль Кирк Дуглас сыграл в фильме 1949 года, снятом Марком Робсоном под названием «Чемпион». Это был первый фильм, в рекламе которого фамилия Дугласа и фото главного героя были основными элементами. Его создатели из компании «Юнайтед артистс» на особый успех картины не рассчитывали, но неожиданно она оказалась успешной, скорее всего потому, что правдиво рисовала тяжкий путь простого парня из глубинки в большой спорт — через поражения, травмы, конкуренцию, угрозы и прочие неудачи. Договорные бои, предательство, обогащение воротил — вся эта изнанка большого спорта в Соединенных Штатах была показана с достоверностью, возможно, даже несколько

преувеличенной, но тем более привлекающей внимание зрителей к острому сюжету.

Успеху фильма способствовало и то, что Кирк Дуглас выступал в нем вместе с популярной после войны актрисой Мэрилин Максвелл, буквально прославившейся тем, что во время военных действий после открытия фронта в Западной Европе выступала перед американскими и британскими солдатами рядом с передовой линией.

Фильм получил ряд наград, в том числе «Оскара» за лучший монтаж.

По существу, именно с этой картины начинается победный путь Кирка Дугласа в американском кино. Именно после появления «Чемпиона» Дугласа, как он вспоминал, начали узнавать на улице.

С самого начала 1950-х годов Кирк Дуглас становится востребованным для исполнения основных ролей в голливудских фильмах, начинает оправдываться его тактика краткосрочных контрактов, которые вели к тому, что между компаниями возникала конкуренция за его привлечение к съемкам, а он позволял себе выбирать и выдвигать собственные условия. Внешность и манеры, характерные для Дугласа приемы игры привели к тому, что он, воплощая разнообразных героев — положительных и отрицательных, добрых и злых, полицейских и преступников, мошенников и героев вестернов, — во всех случаях создавал образ «крутого парня», который обычно вызывал зрительское восхищение.

Первый из таких фильмов появился уже в 1950 году. Это был «Трубач», снятый Майклом Кёртисом для компании «Братья Уорнер». Кирк Дуглас играл в нем роль трубача-виртуоза, пробившегося к славе через массу жизненных трудностей и неудач. Это не было биографическое произведение, но в прессе справедливо отмечалось, что в значительной мере оно отражало этапы пути знаменитого трубача Бикса Байербека, скончавшегося за два десятка лет до этого и являвшегося первым белокожим солистом американского джаза.

Наград фильм не получил, но он укрепил позиции Кирка Дугласа в американском кино.

В ряде фильмов 1950-х годов роли Дугласа были подобны деятельности так называемых «разгребателей грязи» в американской публицистике начала XX века. Его картины способствовали разоблачению, подчас почти карикатурному изображению, пороков американской действительности. Так, в фильме 1951 года «Туз в рукаве» (он также демонстрировался под названием «Большой балаган»), снятом для «Парамаунт пикчерз» Билли Уайлдером, который одновременно являлся продюсером и автором сценария, разоблачались беспринципность и

продажность современной прессы, в том числе коррупция в ведущих американских газетах.

Кирк Дуглас исполнил роль амбициозного журналиста, нащупавшего золотую жилу в несчастном случае: мелкий предприниматель, участвующий в раскопках археологических памятников, оказывается в завале, доступ к которому крайне затруднен. Поиски комментирует пресса всей страны, а герой фильма, случайно оказавшийся на месте событий, уговаривает спасательную партию действовать как можно медленнее, чтобы побольше заработать на происходившем. Этому способствуют редакции, также наживающиеся на произошедшей катастрофе. По ходу фильма трагедия, привлекая все большее число участников, превращалась, по существу, в балаган.

Фильм получил высокую оценку. Он был удостоен премии Национального совета кинокритиков США и международной премии на Венецианском кинофестивале 1951 года.

В том же 1951 году Кирк Дуглас сыграл главную роль в фильме «Детективная история» Уильяма Уайлера, с которым установились дружеские отношения. Название звучало в данном случае иронически, ибо никакого детектива в сюжете фильма не было (правда, должность героя официально значилась как «детектив»). Это была история нью-йоркского полицейского, который карает мелких преступников, оказываясь в плену у масштабных злодеев, разоблачает, например, подпольного акушера, калечащего женщин, а затем узнает, что услугами этого нечистого на руку дельца пользовалась его собственная жена.

По признанию критики, это был хит сезона, выдвинутый на массу премий. Историк кино Джеймс Стеффен относит игру Дугласа в этом фильме к числу лучших его работ: «Здесь главный герой Джим Маклеод поначалу предстает как в основе своей симпатичный, хотя и беспокойный персонаж. По мере развития фильма Кирк Дуглас раскрывает дополнительно психологическую сложность и одновременно формирует восприятие персонажа как все более проблемного и спорного».

Успеху фильма и особенно самого Дугласа способствовало его серьезнейшее отношение к работе: во время подготовки фильма он несколько недель проработал вместе с нью-йоркскими полицейскими во время их дежурств и выездов в связи с криминальными событиями, воспринял манеры и лексикон служителей правопорядка, нравы и способы задержания подозреваемых и т. п.

При подготовке фильма его создателям пришлось столкнуться с препятствиями, порой анекдотическими. Кто-то в администрации

обнаружил некий закон, запрещающий публичное демонстрирование убийств служителей законности, и в течение долгого времени шла борьба за то, чтобы сохранить в фильме соответствующие сцены. В конце концов это получилось.

В конечном итоге все эти трудности были преодолены. Фильм получил ряд премий и номинаций на «Оскара». Хотя ни одного «Оскара» он не был удостоен, фильм с Кирком Дугласом в главной роли был новым успешным шагом в карьере актера.

Однако подлинным переломом в его творческом развитии, являвшимся превращением его в звезду Голливуда, явилась работа в фильме известного режиссера Винсента Миннелли «Злые и красивые». Ранее Миннелли был известен музыкальными фильмами и комедиями. На этот раз он поставил драму, причем о жизни деятелей киноиндустрии, так что критики считали произведение своеобразным зеркалом или «автобиографией» Голливуда.

Кирк Дуглас выступал в главной роли вместе с Ланой Тернер, которая считалась секс-символом 1950-х годов и которую подчас называли самой красивой женщиной своего времени (впрочем, увлекавшиеся журналисты нередко таковыми определяли и других кинозвезд).

В фильме рассказывалось о взлете и падении сурового (подчас жестокого) голливудского продюсера, причем он был представлен с различных точек зрения — в оценках писателя (автора произведений, на основе которых ставились его фильмы), режиссера (совместно с которым он работал), кинозвезды (игравшей ведущие роли в этих картинах). Именно этого «злого» продюсера играл Дуглас.

Фильм был выдвинут на шесть «Оскаров» и получил пять из них. Единственным, кто не удостоился награды за лучшую мужскую роль, был как раз Кирк Дуглас. Трудно сказать, чем руководствовались киноакадемики, не присудив ему этой награды. Скорее всего, их раздражали стремительный взлет популярности актера и разоблачительный характер, который он придавал своим предыдущим выступлениям. Эта явная несправедливость компенсировалась массой других наград, которые получил фильм, в том числе исполнитель основной роли.

Несколько следующих фильмов с участием Кирка Дугласа были встречены зрителями и критикой с интересом, но особого восторга не вызвали.

Однако в 1956 году последовал новый крупный успех. Он был связан с появлением фильма Винсента Миннелли «Жажда жизни» по одноименному роману Ирвинга Стоуна, который завоевал известность как мастер биографического повествования. И роман, и фильм были

посвящены великому французскому художнику Винсенту Ван Гогу, его тяжелому пути, его контактам и соперничеству с другими выдающимися мастерами кисти, в частности Полем Гогеном, сумасшествию Ван Гога и его самоубийству.

Кирк Дуглас, привыкший играть мужественных и отважных персонажей, как позитивных, так и большей своей частью отрицательных, проявил незаурядную актерскую смелость, взяв на себя роль, столь непривычную тому образу, который сложился у его зрителей и почитателей.

Оказалось, что Дуглас — актер, способный воплощать самые разнообразные роли. Хотя на этот раз была создана не мелодрама и не острый боевик, а серьезная биографическая продукция, фильм, произведенный для компании Эм-джи-эм, оказался хитом сезона и еще более повысил популярность актера. Позже он писал, что для большей достоверности брал уроки живописи и создал несколько полотен, которые, по его мнению (оно разделялось искусствоведами), никакой ценности не имели.

Правда, с наградами произошла та же история, что и с фильмом «Злые и красивые». Работа о Ван Гогe была выдвинута на четыре «Оскара», а получила только один, причем за мужскую роль второго плана. Непонятно, по какой причине ролью второго плана была сочтена персoна Поля Гогена, являвшегося наряду с Ван Гогом основным персонажем фильма. Видимо, киноакадемики пошли на явную фальсификацию, дав «Оскара» Энтони Куинну, действительно превосходно исполнившего роль Гогена, которая отнюдь не была «вторым планом», только во имя того, чтобы не отметить Кирка Дугласа, к которому явно сохраняли неприязнь. Зато другие награды, включая «Золотой глобус», были присуждены прежде всего Кирку Дугласу.

В 1955 году Кирк Дуглас совершил очередной смелый шаг, объявив о создании собственной компании по производству фильмов, названной по одному из вариантов имени его матери «Брайна продакшнз»<sup>[51]</sup>. Особенностью компании было то, что она не занималась распространением своих фильмов, заключая по этому поводу соглашения с другими, более крупными предприятиями киноиндустрии (обычно «Юнайтед артистс» и Эм-джи-эм).

Собственно говоря, и производство фирмы Дугласа не было обширным. Вначале он думал создавать два-три фильма в год. Но и эту «норму» выполнять удавалось только вначале, позже «Брайна продакшнз» производила по одному фильму, да и то не каждый год. Всего до 1986 года было создано 20 картин. Во второй половине 1980-х годов «Брайна»

уступила место своему дочернему предприятию «Джоэл продакшнз»<sup>[52]</sup>, названному по имени младшего сына Кирка. Сам Кирк Дуглас к этому времени от производства фильмов отошел.

В начале существования его предприятия Кирк Дуглас сыграл сам в нескольких его созданиях, совмещая, таким образом, творческую и организационно-коммерческую деятельность. Пока он был сравнительно молод, ему удавалось это сочетание, но постепенно стремление к полноценному творчеству возобладало, и Дуглас фактически передал руководство компанией помощникам, которым доверял.

Несколько фильмов «Брайна продакшнз» с участием Дугласа стали немалыми событиями в развитии американского кинематографа.

В 1957 году появилась картина «Тропы славы», которую можно было бы определить как военную драму, но в ней были и элементы других жанров. В основном это был фильм о событиях Первой мировой войны, но развитие сюжета приводило к судебнo-юридической драме, а завершался сюжет пацифистскими интонациями, к которым все больше склонялся сам Дуглас. Немало было в фильме и элементов критического, порой разоблачительного реализма в духе прежних работ Кирка. В качестве разоблачения было выдержано даже название фильма, ибо в нем повествовалось отнюдь не о «тропах славы», а о физических и душевных муках участников войны.

Фильм был снят начинающим 28-летним режиссером Стэнли Кубриком, позже ставшим одним из самых знаменитых мастеров кино. С Кубриком сложились близкие дружеские отношения, которые продолжались до смерти режиссера в 1999 году (Кирк, который был значительно старше, пережил Стэнли на много лет). На протяжении нескольких десятилетий Кубрик и Дуглас, понимавшие друг друга с полуслова, создавали ряд совместных фильмов.

Сюжет «Троп славы» развертывался в 1916 году, когда войска Антанты на Западном фронте то продвигались вперед на несколько сотен метров, то отступали на такое же или еще большее расстояние. Солдаты мерзли, болели и гибли в окопах, подвергались расправе со стороны напыщенных генералов, один из которых произносил сакраментальную фразу: «Лучший способ поддержать дисциплину — ставить к стенке время от времени кого-нибудь из подчиненных».

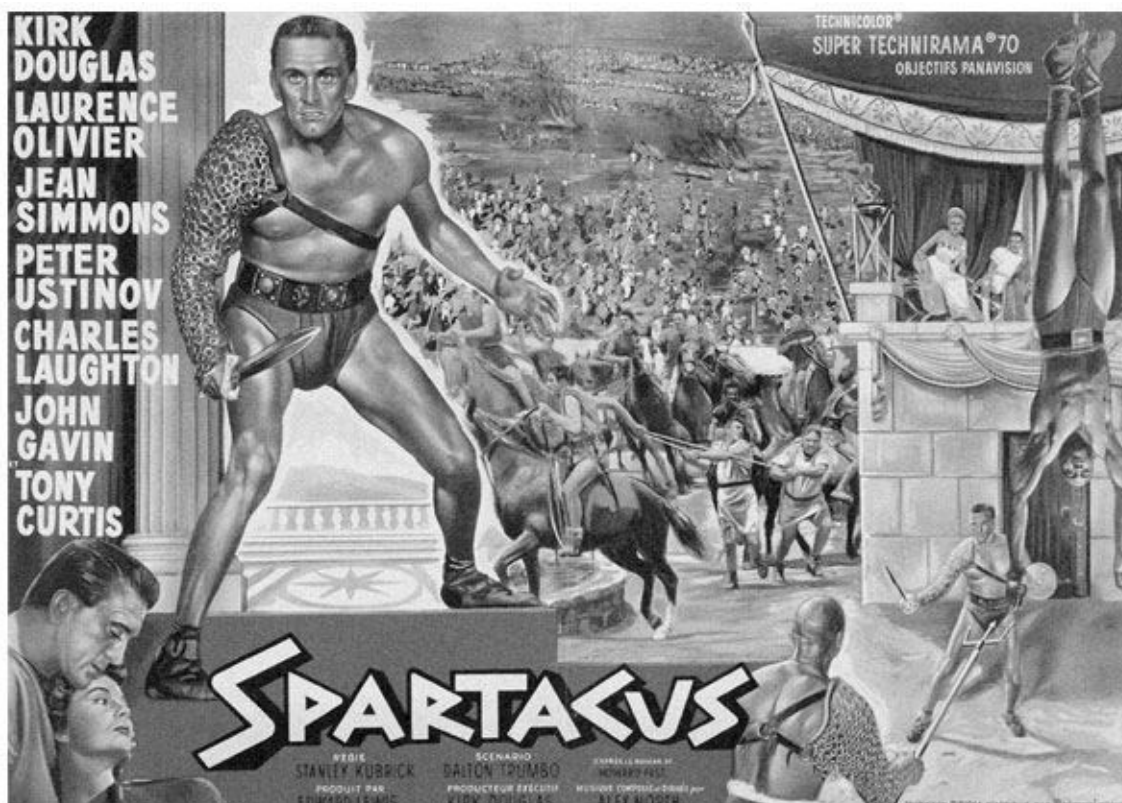
Кирк Дуглас играл в фильме офицера, стремившегося заступиться за своих подчиненных, не подвергать их бессмысленным опасностям, противостоявшего произволу начальства, хотя и в рамках формальной дисциплины, чтобы не оказаться «у стенки» самому.

В то же время вначале носивший «умиротворяющий» характер финал сценария по требованию Кубрика, согласованному с Дугласом, был переписан. Фильм настолько жестко обрисовывал ужасы и бессмысленность любой войны, что в Великобритании и во Франции, действия которых в 1916 году разоблачались в фильме, были предприняты усилия, чтобы картина не появилась на экранах этих стран. Там ее начнут демонстрировать только в 1970-е годы.

Действуя совместно, Кирк Дуглас и Стэнли Кубрик создали выдающееся произведение, едкое по своему существу, грубо вторгающееся в традицию западной кинематографии, в свое время лишь слегка нарушенную антивоенным романом Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» и фильмом Льюиса Майлстоуна по этому произведению.

В США критика приложила усилия, чтобы «Тропы славы» прошли как можно менее замеченными. Фильм не провалился в прокате, но и не стал широко популярным. Признание к нему пришло только после окончания войны во Вьетнаме в 1970-е годы, когда США оказались охваченными антивоенным «вьетнамским синдромом». Кирк Дуглас называл свою роль в этом фильме лучшей работой, что, безусловно, было мнением субъективным. Но безусловным был тот факт, что «Тропы славы» стали его ярким программным произведением.

За ним последовал ставший действительно популярным, хотя и менее противоречивым в смысле текущей пресловутой политической корректности, фильм «Спартак», созданный после длительной подготовки и вышедший в 1960 году.



Афиша фильма «Спартак» (1960) с Кирком Дугласом

Восстание рабов под предводительством Спартака в Древнем Риме было избрано в качестве сюжета в значительной мере в связи с тем, что в 1950-е годы получил популярность особый киножанр, названный пеплум (от древнегреческого слова, означающего «платье», в смысле одеяние). Это было кино на историческую тематику, использовавшее античные или библейские сюжеты, отличавшиеся масштабными панорамными сценами, величественными массовками и тому подобными приемами.

Стэнли Кубрик с Кирком Дугласом задумали создание «Спартака» и для того, чтобы продемонстрировать возможности режиссуры и актерского мастерства, и чтобы восполнить финансы студии и собственный бюджет.

Фильм снимался совместными усилиями студий «Брайна продакшнз» и «Юниверсал пикчерз», распространялся и в США, и в других странах через «Юниверсал». «Спартак», как «произведение на революционную тему», был заказан и советскими внешнеторговыми организациями, выпущен на массовый экран и пользовался большим успехом у советских зрителей.

В силу своего характера фильм был высокобюджетным — на его производство было затрачено около 12 миллионов долларов. В прокате же



он принес производителям и распространителям почти 23 миллиона. Успех фильма был огромным благодаря и великолепной игре Кирка Дугласа в главной роли, и мастерской режиссуре Стэнли Кубрика.

Тем не менее у сценариста Далтона Трамбо, входившего в так называемый «черный список» Голливуда в силу своих левых взглядов и теперь пытавшегося приспособиться к ослабевшим, но еще сохранявшимся настроениям маккартизма и холодной войны, возникли серьезные трудности. Они были связаны в первую очередь с тем, что сценарий писался на базе романа коммунистического деятеля Говарда Фаста, в 1954 году даже удостоенного еще существовавшей Международной сталинской премии «За укрепление мира между народами» (правда, через несколько лет Фаст отказался от марксистской идеологии, и его в коммунистической пропаганде стали клеймить как предателя).

Сценарист и тем более режиссер и Дуглас в роли Спартака пытались преодолеть идеологическую предвзятость романа. Однако явные намеки на социальные проблемы современности (осуждение расовой дискриминации, преследования инакомыслящих деятелей культуры и т. п.) в фильме сохранились, почему его рассматривали не только с чисто художественной, но и с политической точки зрения и связывали с приходом к власти либеральной администрации президента Джона Кеннеди.

Такие сравнения, однако, носили явно спекулятивный характер, ибо фильм вышел на экраны в конце 1960 года, — то есть когда Кеннеди был уже избран на высший пост, но за несколько месяцев до его вступления в должность, иначе говоря, еще при консервативной администрации президента Дуайта Эйзенхауэра. О том, что создание «Спартака» никак не было связано с приходом к власти Джона Кеннеди, свидетельствовал тот факт, что еще в июне 1958 года Кирк Дуглас встретился с вице-президентом США Ричардом Никсоном и обсудил с ним возможности создания этого кинопроизведения, оговорив, в частности, возможность привлечения к работе сценариста левого толка (о коммунисте Фасте он на всякий случай умолчал). Политические столкновения, однако, продолжались в связи с тем, что Комитет по расследованию антиамериканской деятельности заинтересовался сценарием опального автора, и президентской администрации (до прихода к власти Кеннеди!) пришлось уговаривать конгрессменов умерить свой пыл, намекая на намерение улучшить отношения с СССР и намечавшийся, а затем действительно состоявшийся визит в США советского лидера Никиты Хрущева.

У Кирка Дугласа были великолепные партнеры. В фильме были

заняты знаменитые актеры Лоренс Оливье, Джин Симмонс, Тони Кёртис, Питер Устинов и другие. Дружному актерскому ансамблю вместе со съемочной группой, в которую входили мастера российского происхождения — художник Александр Голицын и музыкальный директор Джозеф Гершенсон, удалось создать выдающееся произведение.

В связи с тем, что исторической науке о личности Спартака было известно немного и к тому же его образ широко использовался различными силами в политических целях, у творческой группы и Кирка Дугласа в его роли была широкая свобода выбора.

Правда, началу работы предшествовали переговоры, споры и даже конфликты, которые сам Дуглас в воспоминаниях назвал «войной за „Спартака“». «Война» велась с руководством компании «Юнайтед артистс», которое предполагало снимать аналогичный фильм и уже начало формировать команду для его производства (главную роль должен был играть Юл Бриннер). Вначале Дуглас предложил слить оба проекта, но Бриннер, считавший Дугласа своим главным конкурентом в воплощении на экране мужественных людей, от предложения отказался. В конце концов «Юнайтед артистс» согласилась на предложение «Брайна продакшнз» о сотрудничестве, главным образом по экономическим соображениям (съемки намечалось вести в США, а не в Европе, как предполагалось вначале).

Действительно, съемки производились на площадках и в павильонах в Калифорнии, главным образом в районе Лос-Анджелеса. Кирк Дуглас рассматривал фильм как решающий в своей творческой карьере (впрочем, он, человек с сильным, но неустойчивым характером, нередко называл решающим именно тот фильм, над которым работал в данный момент).

Если раньше Кирк в целом вел себя более или менее послушно по отношению к режиссеру и дружелюбно к партнерам по съемкам, то в «Спартаке», скорее всего потому, что была задействована его собственная студия, он нередко вел себя необузданно, порой даже, по собственному позднему признанию, плохо себя контролировал.

В одном из эпизодов он сломал челюсть партнеру по съемкам Чарлзу Макгроу, в другом — сломал ребро каскадеру. Характерно, что пострадавшие все это вытерпели, никому не жалуясь. Разумеется, они получили хорошую компенсацию.

Особенно трудно далась команде сцена распятия Спартака, потребовавшая многих дублей. Когда на просмотрах Кирк Дуглас обнаружил, что сцену сократили, он, не решившись напасть на своего друга Кубрика, схватил за грудь его ассистента Боба Лоуренса и стал кричать:

«Ты знаешь, сколько мне пришлось висеть на этом проклятом кресте? И теперь все вырезано? Ты уволен!» Взбешенного Кирка с трудом оттащили от несчастного, ни в чем не виноватого помощника режиссера.

Съемки продолжались (вместе с доработками) почти два года. Хотя основное производство проводилось (как уже было отмечено) в Калифорнии, Кубрик и Дуглас пришли к выводу о необходимости съемок батальных сцен в Европе. О наиболее благоприятных условиях было договорено с испанскими предпринимателями, причем фактическим посредником выступил тогдашний диктатор Испании Франсиско Франко. Он был заинтересован, чтобы на Западе как можно скорее позабыли о его сотрудничестве с Гитлером и Муссолини во время войны. В результате диктатор предоставил около восьми тысяч солдат для съемок батальных сцен — римского войска и отрядов Спартака.

К лету 1960 года фильм был готов к выпуску в прокат. Правда, на заключительном этапе перед выходом картины в свет Американская ассоциация кинокомпаний потребовала нескольких изменений, по существу носивших цензурный характер. Представители ассоциации утверждали, что сцена распятия Спартака должна быть сокращена, так как она «смакует» мучения героя. Пришлось с ними согласиться. Создатели были вынуждены исключить сцену посещения Цезарем римских трущоб (она ассоциировалась с современными трущобами американских городов). Во имя скорейшего выхода на экран Дугласу с Кубриком пришлось пойти и на другие мелкие уступки. Дуглас позже с иронией говорил, что он с особым сожалением убрал сцену, в которой он общается с обнаженной Джин Симмонс (его любовницей по сюжету).

Фильм вышел в октябре 1960 года. Начало показа было связано с очередным скандалом: Американский легион — крайне консервативная организация ветеранов войны — опубликовал огромным тиражом листовку, призывая бойкотировать фильм, созданный «комми».

В прокате как в США, так и за рубежом «Спартак» имел бесспорный успех. Огромные расходы на производство были покрыты, хотя значительной прибыли картина не принесла. Связано это было с общим падением интереса к фильмам исторической, особенно античной тематики.

Консервативные мастера Голливуда добились того, что выдвинутый на «Оскара» в категории «лучший фильм года» «Спартак» этой самой престижной премии не получил. Дуглас с бесспорным оттенком печали шутил в связи с этим, что создание фильма потребовало больше времени, чем само восстание. Все же картина удостоилась четырех «Оскаров». В качестве лучшего фильма-драмы «Спартак» был отмечен «Золотым

глобусом». В истории кино этот фильм рассматривается как классический, как одно из наиболее видных произведений Кирка Дугласа и Стэнли Кубрика.

Кирк Дуглас далеко не всегда добивался успеха. В 1962 году он купил права на постановку в театре и в кино спектакля и фильма по нашумевшему роману Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», который считался своего рода манифестом хиппи, битников и подобных левацко-анархистствующих течений, получивших распространение в Америке в 1960–1970-х годах.

Этот роман и сценарий по нему, подготовленный по заказу Дугласа, давали представление о том, что происходит в психиатрических больницах, о насилии над пациентами и полном произволе персонала. При этом композиция строилась так, что психушка оказывалась своего рода символом Соединенных Штатов в целом.

Кирк Дуглас поставил этот спектакль в одном из театров Бродвея, затратив немалые средства на покупку прав на эту постановку в Нью-Йорке. Сам он играл главную роль. Но спектакль оказался малоинтересным, натуралистические сцены вызывали отвращение зрителей. В прессе появились разгромные рецензии. Дуглас был вынужден снять спектакль с репертуара. Он пытался заинтересовать прокатные компании подготовкой фильма по этому роману, будучи убежденным, что сможет создать достойное произведение. Однако неудача с театральной постановкой не дала возможности осуществить проект. Права на экранизацию Дуглас передал своему сыну Майклу, ставшему видным кинодеятелем, который и создал выдающийся фильм «Пролетая над гнездом кукушки», о чем мы расскажем.

Во второй половине 1960-х годов Дуглас возвратился к военной тематике и показу мужественных образов с элементами социальной критики. Именно к таким героям, воплощаемым актером, американский зритель привык и именно в них видел высшее мастерство Кирка Дугласа.

Среди этих работ выделялся фильм «Горит ли Париж?», снятый совместно с французскими кинематографистами и посвященный финальному этапу движения Сопротивления во Франции в 1944 году, уже после высадки войск США и Великобритании на территории этой страны. В фильме, снятом французским режиссером Рене Клеманом, были представлены разногласия и в то же время сотрудничество между коммунистическим подпольным движением в Париже и сторонниками генерала Шарля де Голля, руководившего из Лондона акциями своих представителей на родине. Действие фильма развивается на фоне военных

действий в июле — августе 1944 года, причем фигурируют подлинные имена как участников Сопротивления и американских руководителей вторжения на территорию Франции, так и германских сановников в оккупированном Париже и высших гитлеровских военачальников.

Кирк Дуглас играл в этом фильме вместе со знаменитыми французскими актерами Аленом Делоном, Ивом Монтаном, Симоной Синьоре, Жаном Полем Бельмондо и другими. Он вполне адекватно (хотя, разумеется, в художественной форме) воплотил в действие образ американского генерала Джорджа Паттона, командующего танковым корпусом, участвовавшим в освобождении Франции. Паттон в трактовке Дугласа, явно потрудившегося, изучая его биографию и боевой путь, представал талантливым военным, блестящим командующим и в то же время жестким, подчас жестоким командиром, который, вопреки традициям, сложившимся в вооруженных силах США, иногда оскорблял подчиненных, за что, по требованию командующего войсками союзников на Европейском театре военных действий генерала Дуайта Эйзенхауэра, однажды даже вынужден был принести извинение рядовому солдату.

Фильм был номинирован на два «Оскара» — за лучшую работу художника-постановщика и лучшую операторскую работу. Премий он не получил, но само выдвижение совместного франко-американского фильма на высшую кинопремию США было немаловажным событием.

Кирк Дуглас вступал в зрелый возраст, но продолжал художественные поиски. Хотя он оставался прежде всего актером, он, как мы уже знаем, попробовал свои силы в кинопредпринимательстве, создав свою студию, а затем и в работе режиссера. В 1973 году он снял по мотивам романа Роберта Стивенсона «Остров сокровищ» фильм «Бездельник». Опыт был неудачным. Вроде бы рассчитанный в первую очередь на детскую аудиторию, фильм содержал такие сцены жестокости и двусмысленные диалоги, что родители не пускали своих отпрысков на этот фильм, и он провалился в прокате.

Более успешной оказалась другая режиссерская работа — фильм 1975 года «Отряд». Дуглас выступил в нем не только в качестве режиссера и продюсера, но и сыграл главную роль в привычном для него качестве мужественного полувоенного-полуполицейского начальника, преследующего банду грабителей. Правда, его герой использовал свою праведную миссию в первую очередь для собственной карьеры. Так что элемент социальной критики, свойственной Дугласу, в этой картине сохранился. Фильм с успехом демонстрировался на Берлинском кинофестивале 1975 года, на котором Кирк был номинирован на высшую

награду — «Золотого медведя».

Со второй половины 1960-х по 1980-е годы Кирк Дуглас продолжал поиски. Он пробовал себя в телевизионных и новых театральных постановках.

Актер, однако, старел и выступал все реже. Последней его работой стало участие в фильме 1999 года «Бриллианты», который был назван комедией. На самом деле это была трагикомедия, в которой рассказывалось об одиноком бывшем боксере (именно его играл Дуглас), и в отставке мнившем себя чемпионом.

Исполнение этой роли было своего рода подвигом, так как еще в 1996 году Кирк Дуглас перенес инсульт, от которого полностью не оправился, и его речь была затруднена. Тем не менее он оставался активным человеком. Он вспоминал, что в предыдущие годы выкуривал по две пачки сигарет в день, и это не отражалось на его здоровье.

В 1996 году Кирку Дугласу был присужден почетный «Оскар» за выдающиеся заслуги в кинематографе.

В 1980–1990-е годы он активно занимался благотворительностью и много писал, в том числе выпустил две книги воспоминаний — «Сын старьевщика» и «Давайте взглянем на это: 90 лет жизни, любви и обучения». Он стремился овладеть новыми навыками, связанными с компьютерными технологиями. Он создал свой блог и в 94-летнем возрасте был признан самым пожилым знаменитым блогером в мире. В день своего 99-летия Дуглас пожертвовал 15 миллионов долларов на строительство в Лос-Анджелесе центра по уходу за страдающими болезнью Альцгеймера актерами и другими представителями голливудской киноиндустрии.

В декабре 2016 года Кирк Дуглас отпраздновал свой столетний юбилей. Он заявил тогда журналистам: «Помните Макмерфи, героя книги „Полет над гнездом кукушки“? Он хотел выломать раковину из стены, но не смог. И вот он уходит из комнаты, все эти ребята смотрят ему вслед, а он оборачивается и говорит: „Но я попытался, черт возьми!“ Иногда я думаю, что это отлично подошло бы для моей эпитафии».

Кирк Дуглас скончался в своем доме в Беверли-Хиллз на 104-м году жизни 5 февраля 2020 года. Он вошел в историю как один из крупнейших актеров американского кинематографа.

## Майкл — Дуглас-младший

Как уже говорилось, у Кирка Дугласа от первого брака было двое сыновей. Второй сын Джоэл лишь в какой-то степени пошел по стопам отца, став кинопродюсером. Особых успехов он не достиг, и рассказывать о его жизненном пути нет необходимости.

Что же касается старшего сына Майкла, то он избрал актерскую карьеру (она частично совмещалась с предпринимательством в киноиндустрии) и на протяжении своей деятельности выдвинулся в одного из ведущих представителей этой профессии, хотя и не достиг степени славы своего отца.

Майкл родился 25 сентября 1944 года в семье Кирка и Дайаны Дуглас в городе Нью-Брунсуик, штат Нью-Джерси, где в то время проживала его мать (отец еще состоял на службе в военно-морском флоте). После того как родители через несколько лет разошлись, Майкл жил с матерью, но отец активно участвовал в воспитании сына. В разговорах с ним Кирк нередко вспоминал о своем происхождении и называл Майкла Мишей или Михаилом.

У родителей были колебания в отношении того, какую профессию их отпрыск должен был избрать. Оба они понимали трудности, невзгоды и неопределенности актерской доли и считали, что Майкл должен избрать другое направление будущей деятельности. Кирк настоял, чтобы сын поступил в школу с военным уклоном.

Для обучения была избрана нью-йоркская школа Фрэнсиса Аллена и Роберта Стивенсона, расположенная на Манхэттене, которая считалась солидным учебным заведением. Характер обучения, строгая дисциплина, значительное внимание предметам, связанным с военным делом, предопределили то, что многие выпускники этой школы избирали затем высшие военные учебные заведения, хотя аттестат школы давал возможность поступления и в университеты (правда, пройдя дополнительную подготовку).

Майкл учился исправно, но особого рвения ни к военному делу, ни к «гражданским» предметам не проявлял. Он внимательно следил за карьерой отца и мечтал пойти по его стопам. Майкл обрадовался, когда в школе ввели курсы драматического искусства и музыки, которыми он занимался с особым старанием. Через много лет Дуглас-младший вспоминал: «Когда мой отец снялся в ленте „Жажда жизни“, а это был 1956

год, значит, мне стукнуло лет 11–12, помню, я смотрел этот фильм в кинотеатре и совершенно забыл, что здесь мой отец исполняет Ван Гога. Я подумал: „Какая потрясающая игра! Интересно, смогу ли я так?“ Эта мысль больше не оставляла меня в покое».

По окончании школы Аллена — Стивенсона, которая давала лишь неполное среднее образование, Майкл посещал некоторое время школу Еггбрук в штате Пенсильвания, а затем школу Чоат Розмари-холл в Коннектикуте, где завершил среднее образование.

Произошло это в 1963 году. Родители рекомендовали Майклу поступать в Йельский университет, но он не посчитался с их советами и в следующем году стал студентом Калифорнийского университета, в отделении которого в городе Санта-Барбаре существовала специализация в области искусства.

Калифорнийский университет был и остается одним из наиболее мощных и авторитетных высших учебных заведений США. Он имеет десять территориальных отделений, одним из наиболее значительных является находящееся в Санта-Барбаре. Департамент (факультет) искусств создан был здесь прежде всего потому, что небольшой город Санта-Барбара был расположен примерно в 150 километрах к югу от Лос-Анджелеса. Университетское руководство с полным основанием рассчитывало, что здесь будут учиться дети голливудских деятелей, располагавших необходимыми средствами для того, чтобы дать своим отпрыскам достойное образование, причем прежде всего искусствоведческое.

Майкл Дуглас окончил университет в 1968 году, получив начальную научную степень бакалавра искусств в области драмы. Но научные регалии его интересовали в последнюю очередь. Уже в студенческие годы он начал пробовать свои силы в качестве актера в кинофильмах и телевизионных шоу. Разумеется, это были второстепенные, почти незаметные роли, но в них Майкл продолжал учиться, сознавая в то же время недостатки своего театрального образования и, как он сам позже рассказывал, не столь высокую степень таланта, каковым обладал его отец. Кирк Дуглас оставался для сына кумиром, по стопам которого он стремился следовать.

Стремясь глубже научиться актерскому мастерству на практике, по окончании университета Майкл Дуглас отправился в Нью-Йорк, где был принят на работу в новый «Америкэн плэйс тиэтр» (Театр американской пьесы), созданный режиссером Уинном Хэндманом. Это был театр, не рассчитанный на получение сколько-нибудь значительной прибыли, который сам его основатель рассматривал как школу совершенствования актеров. Это стремление соответствовало квалификации Хэндмана как



видного режиссера и талантливое педагога, чью школу прошли многие известные американские деятели кино.

Первый существенный успех пришел к Майклу Дугласу в 1969 году, когда он принял участие в телевизионном проекте компании Си-би-эс<sup>[53]</sup> под названием «Дом для игры», целью которого, как было объявлено, являлось привлечение молодых драматургов к созданию высококачественных и коммерчески выгодных видов художественной продукции. Спектакли этого проекта регулярно показывали по телевидению с 1967 по 1970 год.

Майкл Дуглас сыграл главную роль (что было крайне редко для начинающего актера) в спектакле по пьесе Эллен Вайолет «Эксперимент». Он представил телезрителям молодого ученого, либерала по политическим воззрениям, который жертвует своими принципами во имя заработка, поступая на должность исследователя в химическую компанию и принимая участие в создании новой продукции, которая могла быть использована в военных целях в случае возникновения войны с применением химического оружия.

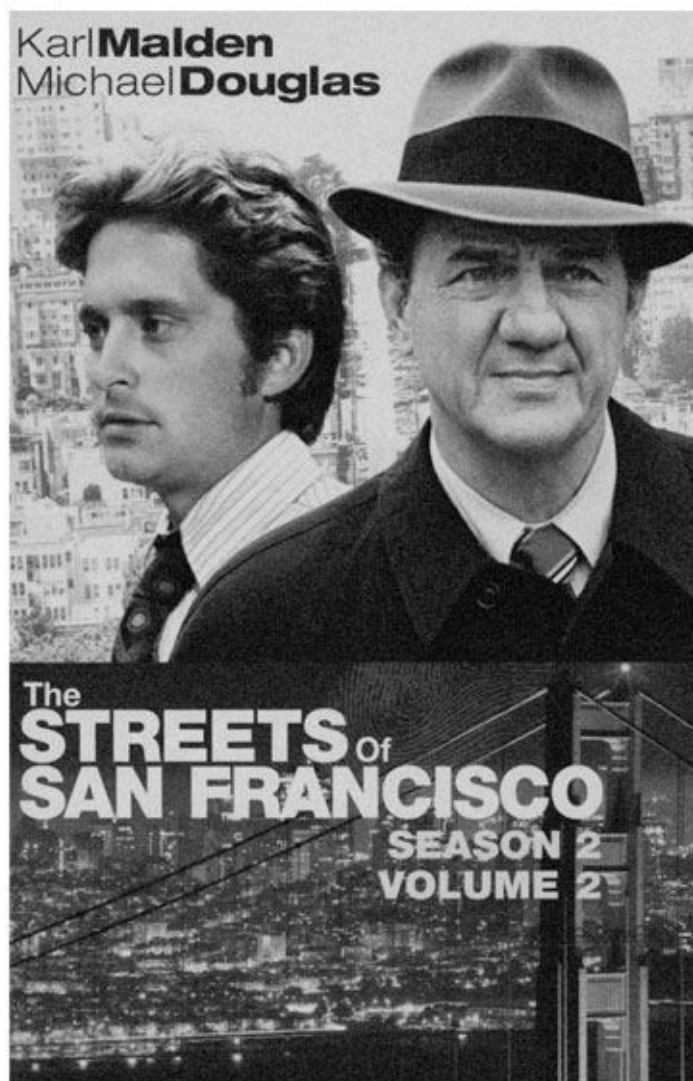
Спектакль был выдвинут на премию «Эмми», созданную для награждения телевизионных постановок и их участников. Майкла Дугласа, еще не достигшего возраста тридцати лет, стали замечать телевизионные и кинематографические компании как перспективного актера. Семейная связь с Кирком Дугласом в одних случаях являлась позитивным моментом, в других — препятствием в получении ролей. Это происходило из-за того, что Кирк, как мы знаем, выступал в остросоциальных фильмах, которые встречали восторженный отклик у либеральной общественности и столь же жгучую ненависть у крайних консерваторов.

В том же 1969 году Майкл сыграл свою первую ведущую роль в фильме «Привет, герой!», снятом режиссером Дэвидом Миллером для небольшой кинокомпании «Синема сентэр филмз»<sup>[54]</sup>. Фильм носил антивоенный характер. Он был посвящен судьбе юноши, студента, бросающего университет и добровольно вступающего в армию, чтобы принять участие во вьетнамской войне, которую он воспринимает как справедливую помощь восточному народу в борьбе против коммунистического засилья. Но фильм показывал зловещую сущность любой войны, на которой наживаются дельцы и выстраивают свою карьеру политики.

Так, Майкл Дуглас активно включился в создание того «вьетнамского синдрома», который будоражил Америку на протяжении 1970-х годов и

лишь постепенно сошел на нет после прихода к власти администрации президента Рональда Рейгана в 1981 году.

Молодой актер вскоре принял участие в создании сериала «Улицы Сан-Франциско», носившего смешанный драматическо-криминальный характер. Это было рискованное предприятие, так как сериал создавался по роману Кэролин Уэстон «Бедная, бедная Офелия», произведению, прошедшему почти не замеченным читательской аудиторией и посредственному по признанию критиков.



Рекламный постер сериала «Улицы Сан-Франциско» (1972–1977) с Майклом Дугласом

Режиссер Эдвард Хьюм, ставший уже мастером телевизионных фильмов, вместе с компанией «Братья Уорнер» и подразделением

телекомпании Си-би-эс увидели, однако, в романе некую основу, на которой можно было бы построить увлекательный сюжет и в сотрудничестве с телевизионным продюсером Квином Мартином создали гигантский сериал, демонстрировавшийся в течение пяти сезонов и имевший 121 серию (на американском телеязыке их стали называть эпизодами, каждый из которых продолжался 50–60 минут).

Майкл Дуглас играл в сериале главную роль. Так на протяжении шести лет, с 1972 по 1977 год, он постоянно появлялся на телеэкранах всей Америки в вечерний прайм-тайм (то есть наиболее удобное для зрительской аудитории время), вначале по субботам, а затем по четвергам, став близким, чуть ли не родным образом для многих американцев, независимо от их социального, образовательного, профессионального уровней и эстетических пристрастий. Для Майкла это была большая удача, так как сериал, который не был высоко оценен критиками, оказался популярным для массовой аудитории.

Майклу повезло и в том отношении, что он исполнял одну из двух ведущих ролей вместе с опытным и известным актером Карлом Молденом, получившим ряд наград, в том числе «Оскара». В прессе Молдена называли одним из крупнейших характерных актеров своего времени. Значительно старший по возрасту, Молден демонстрировал осторожность и выучку, играя детектива-ветерана, тогда как Дуглас представлял начинающего и стремящегося к успехам и славе полицейского. В содружестве с Молденом Майкл безусловно продолжал профессиональное обучение.

Майкл Дуглас и Карл Молден и в дальнейшем часто снимались вместе. Между ними установились не только творческие, но и близкие личные отношения. Молден называл Дугласа своим сыном, сожалея, что родного сына у него не было. Майкл же, говоря о Карле, именовал его своим ментором. Оба они неоднократно подчеркивали, насколько комфортно было им работать друг с другом.

Правда, Майкл, занятый другими проектами, не доиграл в сериале. В последнем сезоне его заменил другой актер, а сюжет объяснил отсутствие Дугласа (точнее, его персонажа) тем, что тот был принят на преподавательскую работу в Калифорнийский университет.

Никаких наград сериал не получил, и это было, вероятно, справедливо. Его примитивизм компенсировался лишь игрой двух прекрасных актеров. В карьере Майкла Дугласа «Улицы Сан-Франциско» сыграли важную роль. Его узнала вся страна не только как сына знаменитого актера, но и как сложившегося талантливого мастера экрана.

Телевизионный успех побудил Майкла Дугласа заняться кинопродюсерством. Стремясь продолжить дело отца, потерпевшего неудачу в постановке спектакля по роману Кена Кизи, названному в русском переводе «Пролетая над гнездом кукушки», Майкл с благословения Кирка воспользовался новыми тенденциями в духовной жизни Соединенных Штатов. Они выражались в развитии свободы самовыражения, показа ранее не выдвигавшихся на первый план теневых сторон быта, нравов, человеческих отношений американцев. Критическая волна в значительной мере была связана с фактическим поражением США во вьетнамской войне, которое американцы воспринимали как унижение своей великой страны, испытывая чувство раздражения по отношению к тем, кто был виновен в напрасной гибели родных и близких, да и просто соотечественников.

В американской художественной литературе и искусстве резко усилилась критическая тенденция, которую Майкл Дуглас воспринимал, как и его отец, соответствующей его собственным чувствам и настроениям, леволиберальному настрою.

Майкл занялся подготовкой киноверсии романа.

Речь в нем шла о доме для умалишенных, в который порой попадали вполне здоровые люди, оказавшиеся там в силу тех или иных неблагоприятных жизненных обстоятельств.

В связи с этим нельзя не сказать о русском названии романа (и будущего фильма). Никакого отношения к кукушке как таковой ни роман, ни фильм не имели. В подлиннике произведение называлось «One Flew Over the Cuckoo's Nest», и опытный, великолепно знающий английский язык переводчик Виктор Голышев, не мудрствуя лукаво, просто воспроизвел это название буквально, не задумываясь (или, точнее, отказавшись задуматься) над его переносным смыслом. Дело в том, что в американском сленге слово «сискоо» («кукушка») означает «тронутый умом», то есть сумасшедший. Правильнее было бы назвать книгу (и фильм) в переводе «Пролетая над психушкой» или «Пролетая над домом для умалишенных». Однако, по всей видимости, такие варианты показались переводчику то ли грубыми, то ли формализованными, и он избрал буквальный вариант. Трудно его судить за это, но не отметить неточность, тот факт, что кукушка здесь ни при чем, невозможно.

Еще во время работы над сериалом «Улицы Сан-Франциско» Майкл Дуглас познакомился с Солом (Саулом) Зэнцем (Заенцем), владевшим небольшой кинокомпанией «Фэнтези филмз». Они договорились работать совместно над экранизацией романа, а затем заключили соглашение с

фирмой «Юнайтед артистс» о распространении картины в США и за рубежом.

Еще ранее, будучи в Чехословакии, Кирк Дуглас установил связь с чешским режиссером Яном Томашем Форманом (он снимал фильмы под именем Милош Форман). Форман был близок с чешским диссидентом, будущим первым президентом Чехии Вацлавом Гавелом. Именно Формана Дуглас-старший видел в качестве режиссера будущего фильма по роману Кена Кизи, о чем он не раз говорил сыну. Сотрудничество с Форманом стало реальностью после того, как он, активно участвовавший в Пражской весне, эмигрировал из Чехословакии после советского вторжения летом 1968 года.

Фильм «Пролетая над гнездом кукушки» готовился длительное время, прежде всего по объективным обстоятельствам. Создатели не располагали большими средствами на оплату актерам, тогда как кинознаменитости требовали высоких гонораров.

Вначале Майкл Дуглас предполагал участвовать в фильме как актер, но ни одной подходящей для себя главной роли он не нашел, а на второстепенные уже не соглашался. В результате он остался только продюсером, но активно участвовал во всей работе по подготовке экранизации.

После годовой подготовительной работы состав актеров был укомплектован. К созданию картины был привлечен известный киноартист Джек Николсон, с которым у Дугласа установились добрые отношения. Особенно долго пришлось искать актрису на главную женскую роль медсестры психушки. Дуглас и Форман искали такую исполнительницу, которая вначале должна была создать впечатление благонравной помощницы страждущим, но по мере развития сюжета ей следовало проявить свои подлинные качества как воплощение зла. После колебаний на эту роль была назначена тогда малоизвестная Луиза Флетчер, которая блестяще воплотила образ дамы злобной, но прикрытой завесой благочестия.

Создатели фильма стремились, чтобы актеры за исключением исполнителя главного героя Николсона не были известны массовому зрителю. Николсон представлял в психушке привычный мир, тогда как прочие пациенты жили в ином, иллюзорном, отделенном от реальности мире.

Автор романа Кен Кизи сначала сам написал сценарий, но он совершенно не устроил создателей фильма, так как, по их мнению, автор не понимал специфики кино. С Кизи, который считал, что он и только он

способен донести замысел до зрителей, произошел разрыв. Воспрепятствовать съемкам он не мог, так как ранее продал Дугласу права на экранизацию. Но относился он к фильму крайне негативно и в одном из интервью не вполне логично, но явно агрессивно заявил в ответ на вопрос о своем участии: «Вы спрашиваете, будет ли будущая мать сама себе делать аборт?»

Но это было весьма субъективное мнение. Фильм, созданный по роману Кизи, стал выдающимся событием американской кинематографии.

Съемки действительно проходили в психиатрической больнице в штате Орегон. Они начались в январе 1975 года и продолжались три месяца. При этом главный врач клиники Дин Брукс всячески способствовал работе, по возможности привлекал к ней пациентов, считая, что участие в картине может оказать на них терапевтическое воздействие. Брукс сам снялся в фильме в роли одного из врачей.

Работа в психиатрической больнице прошла в основном спокойно. Правда, произошел неприятный инцидент, когда один из пациентов не заметил экрана, прикрывавшего открытое окно, через которое проходил электрический кабель, упал с третьего этажа, но, к счастью, отделался только переломом плеча, которое прооперировали, и больного вылечили за счет продюсера.

По настоянию Майкла Дугласа актеры не без сопротивления в период репетиций и во время съемок почти постоянно находились в больнице, общались с врачами и пациентами, вместе с ними обедали. Некоторые актеры даже ночевали в палатах вместе с находившимися на лечении пациентами. На этом Дуглас не настаивал, но приветствовал такой способ вхождения в образ. Прибывший в больницу исполнитель главной роли Джек Николсон позже вспоминал, что его просто поразило, что вначале он не мог отличить, кто настоящий больной, а кто — актер, вживавшийся в роль.

Готовый фильм был продан компании «Юнайтед артистс», эксперты которой пришли к выводу, что он с трудом покроет расходы, составлявшие 4,5 миллиона долларов. Соответственно, была установлена цена, по которой «Юнайтед артистс» получила права на демонстрацию картины в США и за рубежом. Каково же было изумление финансовых и прочих специалистов, когда сборы уже в первые дни демонстрации перекрыли расходы! Всего же фильм собрал в прокате около 109 миллионов долларов, то есть более чем в 20 раз превысив расходы. Перед кассами кинотеатров выстраивались очереди желающих посмотреть фильм. Зрителями картина воспринималась восторженно как символ воспевания свободных

отношений в бюрократизированном обществе.

С таким отношением в основном солидаризовалась критика. Весьма квалифицированный российский киновед Сергей Кудрявцев привел работу в качестве редкого примера того, как фильм получил высочайшие оценки и со стороны массовой аудитории, и от самых требовательных специалистов. Пресса с полным основанием писала, что фильм ярко отразил бунтарский дух Америки 1960–1970-х годов, становление индивидуума во враждебной ему системе, противопоставление внутренней и внешней свободы. Можно полагать, что многие критики даже переоценивали глубину замыслов создателей фильма. На это обратил внимание, в частности, известный критик Винсент Кэнби, предлагавший в газете «Нью-Йорк таймс» чрезмерно не фокусировать внимание на идеологических клише и конъюнктурных отсылках к американской истории 1960-х годов, утверждая, что у фильма есть и другие, не столь очевидные и сиюминутные достоинства. Фильм, писал он, проповедует не классический для американского общества успех, а скорее попытку успеха.

В рецензиях особо отмечался успех Майкла Дугласа в подборе актеров. Его часто хвалили за привлечение Луизы Флетчер, которой, как говорилось в одном отзыве, удалось создать один из самых ярких злодейских образов мирового киноэкрана.

Впрочем, в медицинской среде фильм подчас оценивался как нападки на американскую психиатрию, на государственную систему лечения душевнобольных, которая, по словам некоторых медиков, на самом деле отказалась от демонстрируемых в картине мучительных для больных приемов лечения, в частности, от электрошоковой терапии. В связи с этим доктора Брукса за содействие в работе над фильмом и за участие в нем обвиняли в нарушении профессиональной этики. Для distinguished докторов врачебная солидарность стояла превыше всего.

Став главным кинематографическим событием 1975 года, фильм «Пролетая над гнездом кукушки» получил все возможные премии. Осторожные и консервативные американские киноакадемики вынуждены были присудить пять наиболее важных «Оскаров», включая премию за лучший фильм года. Работа выиграла «большую пятерку» «Золотого глобуса». Картина демонстрировалась на многих зарубежных кинофестивалях и везде получала высокие оценки и премии.

Так, благодаря фильму, в котором он не играл, но выступил в качестве весьма успешного продюсера, Майкл Дуглас оказался почти на самой вершине американской кинематографии.

Продолжая продюсировать, Майкл Дуглас возобновил актерскую

деятельность, причем снимался в фильмах с яркой социально-политической окраской.

Не участвуя непосредственно в каких-либо политических акциях, не входя в какую-либо партию, Майкл Дуглас тяготел к левым либералам, стремясь выразить силой кино свою позицию, в частности, обращая особое внимание на внутренние и международные аспекты проблем, связанных с атомной энергией и ядерным оружием.

Ярким проявлением этой направленности его деятельности стала работа над фильмом, названным им «Китайский синдром».

Выражение «китайский синдром» населению почти не было известно, но оно бытовало в среде американских специалистов по ядерной энергетике с середины 1960-х годов. По существу, это было жестким предупреждением о возможности катастрофических последствий для всего человечества в случае серьезной аварии на какой-либо атомной установке, в частности на АЭС. Это отнюдь не было «шуткой» (так подчас пишут об этом выражении, которое означало, что в случае тяжелой аварии на АЭС ядерное топливо может прожечь Землю насквозь и дойти до Китая). Именно в общении с физиками-атомщиками Майкл Дуглас услышал это выражение и использовал его в качестве названия «антиатомного» фильма.

В «Китайском синдроме» Майкл Дуглас выступал в качестве продюсера и исполнителя главной мужской роли (вместе с Джейн Фондой, ставшей уже знаменитой не только в качестве кинозвезды, но и общественной деятельницы левого толка).

В связи с анонсированным содержанием картины крупные кинокомпании не захотели ее финансировать, и Майкл Дуглас выступал в качестве независимого продюсера, хотя и от имени небольшой и малоизвестной студии «Ай-пи-си филмз». Удачей было уже то, что мощная «Коламбия пикчерз» согласилась взять на себя распространение.

В картине были представлены сцены катастрофы на АЭС, свидетелями которой оказались журналисты (именно их играли Дуглас и Фонда), пытавшиеся затем представить то, что произошло, общественности, но взрыв (прямо об этом не говорится, но имеется в виду, что взорвался атомный реактор) оказался засекреченным, и все усилия по распространению сведений о нем ни к чему не приводили. Более того, когда руководитель АЭС понимает возникновение опасной ситуации на его станции и пытается предать факты о ней гласности, на него совершается покушение.

Фильм был впервые показан в середине марта 1979 года, и критики уже готовили отрицательные рецензии, оценивая работу как



пропагандистскую, страдающую выдуманными, искусственными ситуациями. Однако через две недели в США действительно произошла первая в истории сравнительно крупная катастрофа на атомной электростанции — 28 марта на АЭС Три-Майл айленд в штате Пенсильвания в результате выхода из строя системы охлаждения атомного топлива произошло расплавление реактора, и он вышел из строя. Помещение АЭС оказалось сильно загрязненным, правда, радиационные последствия для населения и окружающей среды были небольшими. Тем не менее произошел всплеск антиядерных настроений в американском обществе, с которым вынуждены были считаться власти. В течение нескольких следующих десятилетий не была выдана ни одна лицензия на строительство атомных электростанций.

Фильм Майкла Дугласа рассматривался теперь как художественное пророчество опасности развития атомной энергетики, и это произведение, соответственно, стали оценивать высоко, вместо того чтобы ругать. Особо обращали внимание, что по случайному совпадению один из персонажей фильма говорил, что авария на АЭС может привести к заражению территории размером с Пенсильванию (напомним, что реальная катастрофа произошла именно в этом штате).

Так действительность, чуть было не ставшая трагической, парадоксально оказала благотворное воздействие на кинокарьеру Майкла Дугласа. Сам он несколько раз критически высказался по поводу создания новых атомных электростанций, а его партнерша по фильму Джейн Фонда даже приняла участие в антиатомных демонстрациях.

«Китайский синдром» был включен в номинации «Оскара» и на «Золотой глобус», получил ряд других премий. Национальный совет кинокритиков США включил «Китайский синдром» в десятку лучших фильмов 1979 года.

В жизни Майкла Дугласа были и неудачи, причем не только творческого плана. Он увлекался горнолыжным спортом. В начале 1980 года, спускаясь с крутого склона, он упал и получил несколько переломов. Одно время медики даже опасались за его жизнь, а после того как были проведены хирургические операции и непосредственная угроза устранена, во врачебном сообществе негласно поставили крест на актерской карьере Майкла. Однако упорная работа, непрерывные мучительные тренировки, продолжавшиеся в течение трех с лишним лет, регулярный массаж и электротерапия позволили ему полностью прийти в форму, необходимую для продолжения съемок.

В то же время Майкл Дуглас — и до несчастного случая, и после него

— отнюдь не замыкался на кинематографе. Голливудские сплетники, а за ними бульварная пресса, а подчас и более серьезные издания неоднократно упоминали о его любовных похождениях. Еще в 1971 году он начал встречаться с актрисой Брендой Ваккаро, которая была старше его на несколько лет, но семьи не сложилось, хотя некоторое время актеры считались находившимися в гражданском браке и жили вместе. Отношения между ними были свободными, у Майкла появлялись все новые подруги из числа в основном вспомогательного персонала студий.

В 1977 году 32-летний Майкл Дуглас наконец официально женился на девятнадцатилетней дочери австрийского дипломата Диандре Лукер. В следующем году родился единственный сын от этого брака Камерон.

Воспитанный в артистической среде, Камерон Дуглас стал актером, но сколько-нибудь значительных ролей не сыграл, несмотря на то что родители всячески стремились вытащить его на первый план. В этом смысле была даже предпринята беспрецедентная акция: в одном из фильмов он играл вместе с отцом Майклом и дедом Кирком. Этот фильм — «Такое бывает в семье» — успеха не получил, и Камерон постепенно отошел от профессии и жил за счет родителей. Более того, он стал наркоманом. В 2010 году он был арестован, обвинен в распространении наркотиков и приговорен к пяти годам заключения (в прессе твердили, что суд слишком снисходительно отнесся к сыну знаменитости, так как по тем обвинениям, которые были предъявлены Камерону, минимальным сроком наказания было десятилетнее тюремное заключение). По поводу происшедшего Майкл Дуглас заявил, что, по всей видимости, он «был плохим отцом». Тюремный приговор сыну он признал жизненно необходимым, так как без него Камерон «уже умер бы или кто-то бы его убил. Я думаю, у него есть возможность начать новую жизнь, и он это знает».

«Начать новую жизнь» Камерон не смог. В тюрьме у него были обнаружены наркотики, и срок заключения продлен. Все же он был выпущен на свободу в 2016 году под надзор полиции и вроде бы преодолел наркозависимость. В 2019 году он даже выпустил книгу воспоминаний «Долгий путь домой» (о пребывании за решеткой), которую покупали главным образом в связи с тем, что ее автором был уже почти пятидесятилетний сын и внук знаменитых актеров.

Судьба сына в течение многих лет лежала камнем на душе Майкла Дугласа.

Брак Майкла и Диандры Дуглас продолжался до 1995 года, когда они разошлись. Диандра по решению суда получила от бывшего мужа 45

миллионов долларов. В прессе это событие злобно комментировалось как один из самых дорогих разводов в истории Голливуда.

Сохранявший бодрость и энергию Майкл Дуглас в течение нескольких лет оставался холостяком, хотя бульварные газеты вовсю толковали, имея на то основания или нет, о его связях с различными голливудскими звездами. Наконец в ноябре 2000 года состоялась его свадьба с британской актрисой Кэтрин Зета-Джонс, разница в возрасте составляла 25 лет. Двоих детей от первого брака Кэтрин Майкл усыновил, а в их совместном браке родились сын и дочь. Но и новая семья оказалась неустойчивой: супруги то расходились, то примирались. Отношения этих актеров, строящих свою творческую жизнь самостоятельно, по настоящее время остаются зыбкими.

Жизненные сложности, отчасти связанные с судьбой непутевого сына Камерона, отчасти с отношениями с особами женского пола, оказались дополненными новыми проблемами со здоровьем. В августе 2010 года у Майкла Дугласа был обнаружен рак гортани — болезнь, если не смертельно опасная в условиях развития дорогостоящей медицины начала XXI века, то, во всяком случае, катастрофическая для профессии актера. Невозможно определить (по крайней мере в настоящее время), что произошло далее: то ли случай Дугласа оказался уникальным и врачам удалось спасти его гортань, то ли диагноз был неточным. Во всяком случае, после сообщений о злокачественной опухоли последовала информация о лечении, а затем, в январе 2011 года, Дуглас сообщил, что он здоров и намерен продолжать актерскую деятельность. Что именно произошло на самом деле, остается пока под покровом врачебной и личной тайны.

Несмотря на жизненные передряги, Майкл Дуглас с середины 1980-х годов возобновил активную и успешную актерскую деятельность, хотя таких прорывов, как в молодые годы, у него больше не было.

Продолжающий сниматься Майкл Дуглас, хотя ему в 2021 году исполнилось 77 лет, остается одним из наиболее знаменитых и высокооплачиваемых актеров Голливуда. Его миллионные гонорары (точные суммы не публикуются, однако сам Дуглас не раз признавал, что оплата его труда весьма высока) выгодны компаниям, в фильмах которых он участвует, так как каждая из них, независимо от качества и художественной ценности продукции, приносила создателям доходы, во много раз перекрывающие расходы на производство уже в силу того, что в них играл знаменитый актер.

Первыми фильмами, созданными после падения на горных лыжах, были приключенческие ленты «Роман с камнем» и его продолжение «Жемчужина Нила» (1984–1985). Снятые на студии компании «ХХ сенчери

— Фокс», они были созданы под руководством молодого, но уже получившего определенное признание режиссера Роберта Земекиса. Майкл Дуглас был продюсером и исполнителем главной роли.

При бюджете десять миллионов долларов фильм собрал в прокате более 85 миллионов. Переполненный приключениями, включающими преследования, убийства, находку огромного бриллианта, торговлю краденными драгоценностями и т. п., фильм (как и его продолжение) был создан на высоком уровне современной кинотехники. В художественном же отношении эта дилогия была значительно ниже прежних работ Майкла Дугласа.

Во второй половине 1980-х годов актер возвратился к серьезным и в то же время интересным для массового зрителя произведениям, эти фильмы собирали в прокате суммы, во много раз превышавшие расходы на их производство.

Первым из этой серии был психологический фильм «Роковое влечение», вышедший в 1987 году на «Парамаунт пикчерз». Это была работа о действительно роковом влечении мужчины к женщине, которая захватила его своими щупальцами и не выпускала вплоть до трагической развязки — самоубийства героини (впрочем, была создана и вторая версия картины, в которой вся история все же завершается счастливым концом!).

Майкл Дуглас играл здесь в паре с Гленн Клоуз — актрисой и продюсером, которая считалась в Голливуде чемпионкой по числу номинаций на «Оскара», который она ни разу так и не получила. Фильм «Роковое влечение» также выдвигался на ряд наград, их не получил, но был включен Национальным советом кинокритиков США в десятку лучших фильмов года.

Но в том же 1987 году Майкл Дуглас был удостоен «Оскара» за лучшую мужскую роль в картине «Уолл-стрит», снятой Оливером Стоуном на студии «XX сенчери — Фокс».

Фильм действительно был посвящен финансовым махинациям на фондовой бирже США, которая отождествлялась в массовом сознании с Уолл-стрит — улицей в Нью-Йорке, на которой действительно находится главное здание этой биржи. Дугласу, игравшему биржевого магната, пользующегося различными методами — честными и нечестными, в конце концов морально опустошенного и пошедшего на сделку с финансовой полицией, удалось в популярной форме (разумеется, во многом благодаря режиссеру и второму сценаристу — первым выступал сам Стоун) представить на суд общества сложнейшую механику финансового рынка.

Фильм был исключительно важен для Майкла Дугласа, так как после

картины «Пролетая над гнездом кукушки» и лыжной катастрофы его считали теперь преимущественно продюсером, и актерскую славу необходимо было подтверждать. Оливер Стоун вспоминал: «Чуть ли не каждый в Голливуде предупреждал меня, что Майкл не сможет играть, что он скорее продюсер, чем актер, и будет проводить все время в своем фургоне, болтая по телефону. Но когда Майкл играл, он отдавал себя целиком и полностью». Сам же Дуглас рассказывал: «Я считал это великой ролью. Сценарий был длинным, и в нем присутствовали огромные монологи. Я никогда раньше не видел сценария, в котором бы монологи занимали страницы. Я подумал: ого! Это просто невероятно!». Чтобы освоиться с ролью, Дуглас внимательно читал биографии акул биржевого рынка.

Действительно, этот фильм вновь стал подлинным торжеством Майкла Дугласа. Кроме «Оскара», он получил массу других премий, в том числе «Золотой глобус» и «Серебряную ленту» Италии.

Через несколько лет, в 1992 году, Майкл Дуглас вновь оказался в центре внимания американской кинематографии, снявшись в главной роли откровенно эротического и в то же время психологического фильма «Основной инстинкт» вместе с кинозвездой Шэрон Стоун (однофамилицей Оливера Стоуна). В фильме, снятом режиссером Полом Верховеном, рассказывалась история страстного романа полицейского следователя и подозреваемой в убийстве, причем сексуальный инстинкт, названный «основным», воссоздавался в фильме в довольно откровенной форме (обычной для появившихся уже порнографических экранных поделок, но совершенно непривычной для большого кинематографа).

По поводу собственного «основного инстинкта» в паре с Майклом Дугласом Шэрон Стоун позже писала с явным намеком на их сексуальную, хотя и кратковременную связь: «Забавно, что я не понимала, что привлекательна, до тех пор, пока сама не посмотрела „Основной инстинкт“».

Что же касается игры Майкла Дугласа и его партнерши, то режиссер Пол Верховен так отзывался об этой паре: «Шэрон блистала в этой картине, была ее настоящим открытием. Все так и было, но произошло это именно благодаря Майклу, его силе, харизме... Шэрон сыграла отлично, потому что очень уважала Дугласа. Даже, пожалуй, боялась его. Ведь он был большой звездой. Я сразу понял, что рядом с ней в кадре должен быть тот, кого она уважает. Если она не уважает партнера — ничего не получится».

Фильм великолепно окупился в прокате, хотя критика встретила его

сдержанно, и осторожные киноакадемики, а вслед за ними учредители других наград ничем его не отметили.

В последующие годы Майкл Дуглас снимался во многих фильмах различного жанра, неизменно с большим или меньшим успехом. Но постепенно по мере старения его звезда стала слегка тускнеть, и брался за роли он все реже, что, в частности, было связано с заболеванием гортани, о чем уже было сказано.

В то же время в 2013 году появился новый фильм с Майклом Дугласом в главной роли, который был отмечен и критикой, и публикой как выдающееся произведение, свидетельствовавшее, что актер полностью сохранил талант, способность перевоплощения, создания ярких образов. Это был фильм режиссера Стивена Содерберга «За канделябрами», повествующий о жизненных поворотах действительного персонажа — Владзи Либераче, знаменитого американского пианиста-виртуоза, певца и шоумена, которого в 60–70-е годы XX века считали в некоторых изданиях даже самым высокооплачиваемым артистом в мире.

Исполнение роли Либераче, с которым Майкл Дуглас был знаком, представляло для него большую трудность в связи с особенностями личной жизни музыканта, являвшегося гомосексуалистом и скончавшегося от СПИДа. Критикой было признано, что роль Либераче принадлежала к одной из лучших, когда-либо созданных Майклом.

Режиссер Стивен Содерберг с удивлением отмечал, как пожилой и только недавно излечившийся от тяжелой болезни Майкл Дуглас готовится к исполнению нелегкой роли, даже тренируется в воспроизведении специфического голоса Владзи Либераче. Дуглас собирался брать уроки игры на фортепиано, чтобы приблизиться к манере исполнения знаменитого пианиста. Вскоре, правда, была признана утопичность занятий такого рода, и для соответствующих сцен были использованы видеозаписи выступлений Либераче.

Ни одна из крупных кинокомпаний не взялась за работу над фильмом. Руководители студий называли сценарий «слишком гейским», и он готовился только по заказу телевизионных компаний.

Фильм был удостоен массы наград, в том числе высшей телевизионной премии «Эмми» и «Золотой ветви» на Каннском кинофестивале 2013 года.

В последующие годы Майкл Дуглас участвовал обычно в одном-двух фильмах в год. Каждый раз отмечались оригинальность и яркость его выступлений, хотя новые награды он не получал.

Последней к настоящему времени работой Майкла Дугласа стало

участие в 2019 году в «супергероическом» фильме «Мстители: Финал», являющемся завершением большой серии приключенческо-фантастических боевиков.

Майкл Дуглас, судя по его заявлениям, не намерен прекращать работу в кино.

Вместе с тем в последние годы он интенсивно занимается общественно-благотворительной деятельностью.

В 1998 году Майкл Дуглас принял на себя почетную миссию «посланника мира Организации Объединенных Наций». С этого времени он активно выступает за выработку и подписание соглашений о сокращении вооружений, прежде всего ядерного оружия, дает интервью корреспондентам различных изданий, отстаивает свои позиции как в кругах ООН, так и перед общественностью стран, в которые его заносят судьба и деятельность в кино. В ноябре 2012 года в интервью Радио ООН Дуглас заявил: «За то время, что я являюсь Посланником мира, я вижу, как благодаря Интернету и Скайпу расширяются возможности общения людей друг с другом по всему миру в реальном времени. Мне кажется, это может дать новый толчок движению за разоружение. Меня вдохновляет и то, что молодежь оказывает все большее влияние на различные мировые процессы. Я возлагаю на молодых большие надежды и боюсь, что им придется повзрослеть гораздо быстрее, чем им хочется. Они нужны нам».

Памятуя свое происхождение, Майкл Дуглас установил связи с еврейскими организациями США и стал жертвовать крупные средства на помощь еврейской молодежи, прежде всего в получении достойного высшего гуманитарного образования.

В 2015 году Майкл Дуглас получил ежегодную премию «Генезис», учрежденную в 2013 году группой промышленников и финансистов еврейского происхождения (в том числе российскими деятелями Михаилом Фридманом, Петром Авеном и Германом Ханом) для награждения лиц, имеющих выдающиеся общественные заслуги перед еврейским народом. Премию в сумме одного миллиона долларов Дуглас получил, согласно решению фонда премии «Генезис», за «его работу в качестве актера и продюсера; его страстную деятельность в качестве посланника мира ООН с упором на права человека, предотвращение насилия с применением огнестрельного оружия и работу по борьбе с распространением ядерного оружия; а также за его страсть к своему еврейскому наследию». Свою премию Дуглас передал на «деятельность, способствующую приобщению еврейской жизни к многообразию». Трудно сказать, что именно имел в виду лауреат, но звучали его слова многообещающе.

Майкл Дуглас ныне является одним из наиболее заслуженных ветеранов американской кинематографии, в полном смысле слова классиком актерского и продюсерского мастерства.



## **Актеры второго плана**

В американской кинематографии встречаются имена многих талантливых актеров российского происхождения, которые то ли до конца своей жизнедеятельности оставались на втором плане — в значительной степени из-за акцента, который они никак не могли преодолеть, то ли вышедшие на первый план лишь под конец своей творческой деятельности.

## Федор Шаляпин-младший

Одним из примеров превращения малоизвестного артиста в сравнительно заметную фигуру лишь в пожилом возрасте был Федор Федорович Шаляпин — сын великого оперного певца Федора Ивановича Шаляпина.

Федор Шаляпин-младший родился 23 сентября 1905 года — в разгар революции в России — в семье ставшего уже знаменитым 32-летнего Федора Ивановича Шаляпина и его первой жены итальянской балерины Иолы Торнаги, переехавшей в Москву.

Впрочем, прославленному уже басу было не до новорожденного. Он сочувствовал революционерам, жертвовал средства из своих немалых гонораров на левые политические организации, выступал на митингах, исполняя народные песни, в частности «Дубинушку», чем вызывал энтузиазм толпы.

Воспитанием детей (их в семье было шестеро) занималась мать, ставшая Иолой Игнатьевной, при помощи обширного штата прислуги, что позволяли высокие гонорары Шаляпина и значительные заработки самой Иолы, выступавшей в балетных спектаклях Большого театра. Жила семья в обширном особняке на Новинском бульваре.

Вскоре у Шаляпина-старшего появилась вторая любовь. Его возлюбленная жила в Петербурге, и он разрывался между семьей и новой любовью, которая в последующие годы родила троих шаляпинских детей.

Федор-младший получил школьное образование в Москве. Положение отца, которого после 1917 года высоко ценили советские власти, объявив его народным артистом республики, давало возможность сохранить московский особняк и доходы, позволявшие дополнять школьное образование домашним. В результате Федор получил хорошее разностороннее образование, овладел английским, немецким и французским языками. Впрочем, произношение ему давалось с трудом, и на всех трех языках он сохранил акцент, который затем смягчался, но так до конца жизни и не исчез.

В 1922 году Шаляпин-старший был выпущен на гастроли за рубеж. Назад, в Советскую Россию, он решил не возвращаться, но в течение нескольких лет не отказывался от советского гражданства, оформляя через полномочные представительства СССР за границей (так назывались тогда советские посольства) продление гастролей. В 1924 году ему удалось

вытребовать к себе семью, хотя вскоре брак с Иолой он расторгнул.

Отношения отца с детьми оставались хорошими, и первые годы Федор-младший под покровительством отца посещал театральные учебные заведения в Париже, постепенно овладевая актерской профессией. Большое влияние на него оказывали встречи с Сергеем Рахманиновым — великим композитором и другом отца. Именно Рахманинов посоветовал Федору избрать путь драматического актера, а не певца: обладая прекрасным голосом, Шаляпин-младший никак не мог, по мнению композитора, подняться до отцовского уровня, а оставаться Шаляпиным на ролях третьего плана в опере было бы постыдно. Самого Федора также все менее устраивало, что его воспринимают только как сына великого певца, который продолжал пользоваться огромным успехом — теперь на европейской оперной сцене.

В 1926 году Федор Федорович переехал в США. Ему сразу же были предоставлены роли второго плана в нескольких фильмах.

Первым из них был немой фильм 1925 года «В ее царстве», поставленный в Голливуде шведским режиссером Свендом Гаде (Гейдом). Картина была посвящена эпизодам революции 1917 года в России, причем представляла их в относительно сочувственных тонах. Шаляпин играл молодого офицера, занимавшего вначале неопределенную позицию, но позже перешедшего на сторону большевиков. Вместе с несколькими другими эмигрантами из России, проживавшими в Лос-Анджелесе, он выступал также в качестве консультанта этого фильма.

Через два года появился германо-американский фильм «Волга-Волга», посвященный крестьянскому восстанию Степана Разина, в котором Шаляпин исполнял роль одного из соратников предводителя повстанцев.

Скорее всего, в последующие годы Шаляпин-младший получил бы главные роли. Но происходил поворот к звуковому кино, и каждый раз, когда Федор теперь пробовался на роли, режиссеры его отвергали из-за плохого английского языка, точнее говоря, очень сильного акцента. Так он на многие годы остался драматическим актером второго плана, хотя в критике его не раз выделяли как запоминающегося талантливого исполнителя.

Неизвестно, знали ли Григорий Александров и другие создатели культового советского фильма 1938 года (произведения талантливого с «советской Марлен Дитрих» — Любовью Орловой в главной роли), воспевавшего счастливую жизнь людей в Стране Советов на фоне потоков крови продолжавшегося еще сталинского Большого террора, что они повторили название германо-американского фильма десятилетней

давности. Не исключено, что это было совпадение, но это очень маловероятно, имея в виду буквальное повторение оригинального заголовка — двойного названия реки через дефис — можно предположить, что что-то советским авторам было известно, и они просто, в нарушение международных этических норм, заимствовали заголовок. Это, скорее всего, именно так, ибо Александров был деятелем весьма привилегированным и неоднократно выезжал за границу, в том числе в США, так что американский фильм «Волга-Волга» вполне мог оказаться в сфере его внимания, тем более что посвящен он был российскому сюжету.

Шаляпин стал несколько более известным, когда сыграл в фильме «По ком звонит колокол», снятом в 1943 году по роману Эрнеста Хемингуэя на студии «Парамаунт пикчерз» известным режиссером Сэмом Вудом. В этой работе, беспощадно раскрывающей противоречия и конфликты в республиканском лагере периода испанской гражданской войны 1936–1939 годов, в полном соответствии с замыслом самого Хемингуэя (роман был запрещен к публикации в СССР по требованию лидера компартии Испании Долорес Ибаррури, находившейся в эмиграции в СССР), Шаляпин играл роль советского добровольца Кашкина — эта роль должна была оправдать его акцент. Ему было комфортно сниматься, так как в фильме были заняты и другие артисты, происходившие из России, — Аким Тамиров, Владимир Соколов, Константин Шэйн. Ведущие роли исполняли голливудские звезды Гари Купер и Ингрид Бергман.

Хотя лично Шаляпин не удостоился премий за этот фильм, он вместе со всей творческой группой радовался присуждению «Оскара» за лучшую роль второго плана гречанке Катине Паксино, получившей эту награду за первую роль в кино, и премии «Золотой глобус» той же Паксино и лучшему актеру второго плана Тамирову.

Федор Федорович с удовольствием снимался в этом фильме и потому, что почти все действие происходило в горах, а поэтому он вместе с коллегами провел много времени в великолепных местах на склонах Калифорнии и Невады, о чем позже многократно вспоминал.

После Второй мировой войны Шаляпин снимался в основном в итальянских фильмах и произведениях, созданных совместно компаниями из нескольких европейских стран. Наиболее значительным из этой серии было его участие в фильме «Имя розы» по роману Умберто Эко. Был создан также фильм о работе над этой картиной, в котором Шаляпин играл самого себя.

Он, однако, не прерывал своей связи с Голливудом. Видимо, в пожилом возрасте его английский стал настолько совершенным, что

Шаляпина брали на роли, требовавшие безукоризненного произношения.

В 1962 году он снялся в голливудском фильме «Содом и Гоморра», созданном на базе библейского сюжета о Божьей каре — разрушении этих городов за разврат и бесчестие их правителей. Здесь он исполнял роль отсутствующего в Священном Писании персонажа — некоего Алабии, который побуждает правителей грешных городов прекратить свои бесчинства. После длительного перерыва, во время которого он снимался в европейских фильмах, Шаляпин в 1989 году, уже в весьма почтенном возрасте, возвратился в Голливуд, где исполнил важную роль в мелодраме студии Эм-джи-эм «Стэнли и Айрис» режиссера Мартина Ритта (в главных ролях были заняты Джейн Фонда и Роберт Де Ниро). В фильме рассказывалась трогательная история двух не очень молодых людей, которые понравились друг другу, но, как оказалось, герой фильма Стэнли не умеет читать и писать, преодолевает огромные трудности в овладении грамотой. Перипетии картины сопровождаются комическими и в то же время драматическими эпизодами сближения одиноких душ. Слащавое окончание в значительной мере портило фильм, посвященный важной проблеме.

Шаляпин играл отца Стэнли, в значительной степени виновного в неграмотности сына, и вложил в эту роль психологический комплекс человека старого мира, враждебного современной цивилизации и отвергнутого ею. «Человек не может ничего построить, не владея книгой» — таков нравоучительный итог фильма, обозначенный на плакате, висящем на библиотечной стене в конце картины.

Рецензии отмечали, что наряду со звездной парой, которая максимально выложилась, чтобы включить в сентиментальный и довольно примитивный сюжет живую струйку, оживлению фильма во многом способствовала игра Федора Шаляпина.

Последней более или менее значительной ролью Шаляпина-младшего был персонаж второго плана профессор Бартнев в фильме 1991 года «Ближний круг», снятом еще советским режиссером Андреем Кончаловским на закате горбачевской перестройки, накануне распада СССР. Фильм был создан совместно студиями «Мосфильм» и «Коламбия пикчерз», и о нем мы расскажем отдельно в связи с работой Андрея Кончаловского в американском кино. Здесь же нам важно отметить, что в уста Бартнева — Шаляпина была вложена важная мысль о том, что именно благодаря таким лицам, как главный герой картины — киномеханик Сталина, который сам пережил трагедию по вине режима, созданного этим палачом, но тем не менее оставался верным тирану и сатрапу, и держатся

все тоталитарные режимы, основанные на культе личности, которая самым ходом событий становится преступной.

Простим Андрею Кончаловскому, который был автором сценария вместе с Анатолием Усовым, что он определил тоталитаризм как режим (а не как систему, что было бы правильно, ибо режим был авторитарным, политически венчающим всю многостороннюю систему) — эту ошибку повторяют многие историки и политологи. Бросив упрек герою картины устами персонажа, которого играл Шаляпин, режиссер и весь съемочный коллектив фактически обратились с обвинительным актом к тем рядовым гражданам, которые не только не выдавливали из себя раба тоталитаризма, но всячески культивировали это свое рабское состояние.

Федор Шаляпин, уже глубокий старик, к этому времени настолько отвык от русского языка, что в фильме его дублировал Юрий Яковлев. Эта роль явилась достойным завершением кинокарьеры сына великого певца.

Свято храня память своего родителя, Шаляпин-младший неоднократно обращался к советским властям с просьбой о перенесении праха отца из Парижа на родину. Вначале эти просьбы оставались без внимания. В конце концов в 1984 году Москва откликнулась на очередное обращение. Прах Федора Ивановича Шаляпина был перевезен в Москву и захоронен на Новодевичьем кладбище через 46 лет после кончины.

Федор Федорович Шаляпин умер 17 сентября 1992 года в возрасте восьмидесяти шести лет в своем доме в Риме. Он вошел в историю кино как талантливый актер, создававший яркие психологические образы в основном мужественных спокойных людей, достойно представлявших свою определенную, хотя и разнообразную, социальную среду. Несмотря на то что его роли были второстепенными, его почти всегда выделяла публика и замечала критика.

## **Зоя Карабанова**

Представительницей того же поколения актеров, к которому принадлежал Федор Федорович Шаляпин, являлась Зоя Владимировна Карабанова (выступавшая в некоторых фильмах под псевдонимом Мара Крэг).

Она родилась в 1900 году, увлекалась сценой с детских лет, в 1915–1916 годах, в совсем юном возрасте, выступила в нескольких короткометражных российских фильмах. Позже она работала в ялтинском филиале Товарищества И. Н. Ермольева — собственника одной из крупнейших кинопроизводственных и прокатных фирм в России. Там ее застала Гражданская война.

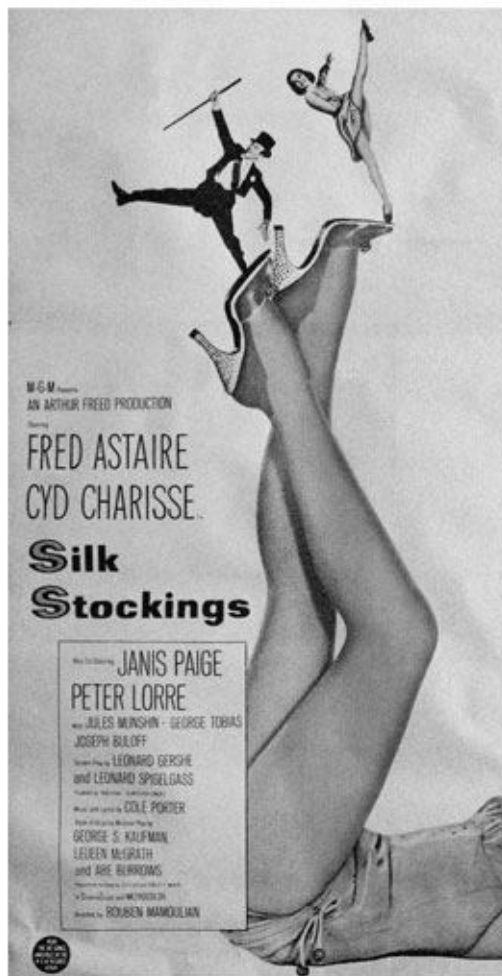
В феврале 1920 года, явно предвидя завоевание Крыма большевиками (пока еще полуостров находился в руках армии воевавшего с Советской Россией генерала Петра Врангеля), вместе с Иосифом Ермолевым и всей его крымской частью оборудования и другой собственностью, Зоя Карабанова оказалась в Константинополе. Уже через месяц там был открыт «русско-американский синематограф» для показа «кинокартин из русской жизни, известнейших шедевров русской литературы и искусства». Почему «синематограф» был назван русско-американским, не вполне ясно. По всей видимости, в него вложили средства некие предприниматели из США. Вскоре Карабанова вместе с Ермолевым отправилась во Францию, где он образовал свою кинокомпанию и актриса снялась в нескольких фильмах.

Здесь Зоя вышла замуж за работавшего теперь в Париже известного русского актера и режиссера, создателя пародийного театра «Летучая мышь» Никиту Федоровича Балиева, который сам эпизодически играл в кинофильмах, но в основном занимался театральной деятельностью.

Вместе с Балиевым Зоя Карабанова гастролировала в США и странах Южной Америки, а с середины 1930-х годов, переселившись в США, в Лос-Анджелес, стала американской актрисой. Она играла главным образом в фильмах, связанных с российскими сюжетами, в частности в упоминавшихся картинах «Миссия в Москву» и «Песнь о России».

Однако ее деятельность не ограничивалась только работой в этих полупропагандистских фильмах, соответствовавших политике президента Франклина Рузвельта на сближение с СССР в условиях войны. Еще в 1934 году она сыграла одну из второстепенных ролей в кинокартине «Мы снова живы» по роману Льва Толстого «Воскресение», о котором выше уже шла

речь в связи с деятельностью компании Эм-джи-эм. Затем она снималась в ряде других ролей второго плана, а в 1957 году сыграла в картине «Шелковые чулки» все той же студии Эм-джи-эм, вызвавшей живой интерес и зрителей, и критики прежде всего тем, что это был один из первых широкоэкранных цветных фильмов, к тому же смесь детектива и музыкальной комедии.



Реклама фильма «Шелковые чулки» (1957) с участием Зои Карабановой

В значительной мере созданный режиссером Рубеном Мамуляном под влиянием холодной войны, фильм в весьма едкой форме повествовал о троих советских шпионах, возглавляемых суровой дамой из московских спецслужб, которые проваливают свою миссию по возвращении на родину знаменитого композитора, используя соблазнительную девушку и другие блага западного образа жизни. Зоя Карабанова, которая была уже далеко не



молода, исполняла роль той самой дамы из советского руководства, которая возглавляла операцию и допустила ее неудачу.

«Шелковые чулки» получили премию «Золотой глобус» 1958 года, причем в рецензиях выделялась Зоя Карабанова, которой удалось, несмотря на специфику образа, созданного ею, сохранить женское обаяние и психологическую окраску персонажа.

Это было последнее выступление Зои Владимировны Карабановой. Она скончалась 13 декабря 1960 года в Лос-Анджелесе всего лишь на шестьдесят первом году жизни.

Это была талантливая русская актриса, которую приняли в Голливуде, но на самые первые позиции она так и не смогла подняться. Помнят о ней главным образом как о театральной актрисе еще дооктябрьского периода.

## Владимир Соколов

Среди широко востребованных голливудских актеров второго плана выделялось имя Владимира Александровича Соколова.

Он родился в Москве в семье школьного учителя 26 декабря 1889 года. Как и многие другие будущие актеры, он проявил интерес к драматическому искусству и участвовал в домашнем театре и самодеятельных спектаклях вне родного дома с детских лет. Однако по настоянию родителей Владимир поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Проучился там он лишь два года, после чего перешел в Московскую академию драматического искусства, как обычно называли Музыкально-драматическое училище при Московском филармоническом обществе (будущий советский Государственный институт театрального искусства). В течение длительного периода училищем руководил Владимир Немирович-Данченко, и оно воспитало большое число замечательных мастеров сцены.

Окончив училище, Владимир Соколов с 1914 года некоторое время работал в Камерном театре под руководством Александра Таирова, а затем перешел в Художественный театр. В основном ему давали второстепенные роли, главным образом потому, что молодой человек проявлял строптивость. Он отвергал теоретико-методические установки Константина Станиславского, заявлял, что система Станиславского абстрактна и практически неприемлема, что актер должен играть по своим внутренним побуждениям, хотя и в согласии с режиссером и под его руководством.

Несмотря на разногласия с художественным руководителем театра, Владимир Соколов был включен в состав актеров, которые в начале 1920-х годов гастролировали за рубежом.

В 1923 году в Берлине он встретился с известным австрийским и германским режиссером и импресарио Максом Рейнхардтом. Последний считался новатором сцены, одним из создателей современной театральной эстетики. Он выделил Владимира Соколова не столько как особо талантливого актера, сколько потому, что тот с ранних лет изучал немецкий язык и теперь владел им почти в совершенстве.

Рейнхардт предложил Соколову остаться в Германии и играть в его театрах (он был владельцем и режиссером нескольких столичных театров). Владимир дал немедленное согласие и остался в эмиграции. Регулярно появляясь на берлинской театральной сцене, он одновременно стал

сниматься в немецком кино. Он участвовал, в частности, в картине «Любовь Жанны Ней» (1927), снятой по роману тогда еще начинающего российского (позже ставшего советским) писателя Ильи Эренбурга, и его исполнение позитивно отмечалось прессой.

В Германии Владимир Соколов прожил до 1932 года. Вместе с труппами Макса Рейнхардта он посетил многие города Германии и Австрии, в 1927 году гастролировал в США, произведя отличное впечатление на американскую германоязычную аудиторию.

В условиях усиления нацизма он, понимая, что Германии грозит установление самовластной диктатуры, что гитлеровцы не простят ему участия в модернистских постановках и фильмах, которые они считали «гнилым недоискусством», Владимир Соколов отправился во Францию, теперь, как мы уже говорили, становившуюся центром русской эмиграции. Но и Франция, в то время страна крайней политической нестабильности, где к власти в 1936 году пришел Народный фронт с участием коммунистов и где обострялась борьба крайних сил, — местная агентура Гитлера организовывала заговоры и беспорядки, — не сулила творческой свободы.

Ранее многих других эмигрантов, уже в 1937 году, Владимир Соколов отправился в США. Предварительно он списался с голливудскими предпринимателями, которые не обещали ему золотых гор, но уверяли, что без работы он не останется. Его, правда, предупреждали, что значительных ролей он, не знавший английского разговорного языка, не получит.

В основном произошло именно так. Но возникло исключение. Правда, касалось оно не кино, а театральной сцены.

Вскоре после приезда в Лос-Анджелес Владимир Соколов встретился с режиссером Орсоном Уэллсом. Этот уже известный мастер театра и кино в 1938 году приобрел всемирную, в значительной мере скандальную славу, когда по радио стали передавать в его постановке и в исполнении с его участием фантастический роман британского писателя Герберта Уэллса «Война миров». Множество неискушенных слушателей, воспринимая фамилии, не обращали внимания на имена и считали, что Орсон Уэллс читает собственное произведение. Но главное произошло уже в первой передаче. Обстановка в мире была столь напряженной, и то, что передавалось по радио, представлялось столь достоверным, что в США возникла массовая паника. Американцы решили, что началось нападение на их страну, а часть из них даже поверила во вторжение инопланетян. Пришлось прервать передачу, чтобы сообщить, что всего лишь транслируется художественное произведение.

Встреча Владимира Соколова с Орсоном Уэллсом произошла как раз

после того, как режиссер стал известным на весь мир благодаря «Войне миров». Уэллсу актер российского происхождения сразу понравился, и он решил предоставить ему одну из ведущих ролей в спектакле, над которым работал. Речь шла о пьесе немецкого драматурга Георга Бюхнера «Смерть Дантона». Именно одного из лидеров французской революции конца XVIII века Максимилиана Робеспьера предстояло сыграть Владимиру Соколову, и он справился с ролью, по мнению Уэллса, превосходно. Режиссер сам работал с Соколовым над английским произношением. Уэллс позже рассказывал, видимо с известным преувеличением, что он «трепетал» перед драматическим талантом Соколова и часто расспрашивал его о Московском Художественном театре и о театральной жизни в России вообще. Спектакль о Дантоне, однако, продержался на сцене Голливудского экспериментального театра недолго. Как и другие вещи Орсона Уэллса, его посещали в основном специалисты. Когда же их не очень обширный поток иссяк, его перестали ставить.

Орсон Уэллс руководил также нью-йоркским театром «Меркьюри», в репертуаре которого была и «Смерть Дантона». Соколов выезжал в Нью-Йорк для участия в спектаклях.

В американском кино Владимиру Соколову везло значительно меньше. Он, правда, уже в конце 1937 года принял участие в фильме германского эмигранта Уильяма Дитерле «Жизнь Эмиля Золя». Но исполняемая им роль художника Поля Сезанна была небольшой, хотя Соколов смог представить своего героя так, что он воспринимался мастером, оказавшим значительное влияние на писателя (видимо, даже в большей степени, чем это было в действительности). Производили впечатление сцены на чердаке, на котором оба они жили в начале своей творческой карьеры. Сезанн в исполнении Соколова и позже появлялся в картине, упрекая Золя в том, что тот «успокоился» и не ведет борьбу против несправедливости.

В последующие годы участие Владимира Соколова в американском кино было сравнимо с деятельностью Акима Тамирова, хотя Соколова привлекали к съемкам значительно реже, чем Тамирова.

По словам самого Соколова, он сыграл примерно в тридцати пяти фильмах, исполняя роли персонажей самых разных национальностей — от мексиканцев до китайцев и филиппинцев. По нашим подсчетам, он участвовал в сорока трех фильмах, не говоря уже о телевизионных фильмах и сериалах.

К числу наиболее значительных его ролей следует отнести китайского генерала Чоу Фушаня в картине «К западу от Шанхая» (1937) — романтической истории, которая разворачивалась на фоне беззакония и

террористических расправ милитаристов в Северном Китае, охваченном гражданской войной. Роль была небольшой, но яркой. Чоу в исполнении Владимира Соколова предстает готовым на любые преступления соперником одного из главных героев, но терпит поражение и гибнет в кровопролитной борьбе.

В приключенческом фильме «Порождение севера» (1938) Владимир Соколов выступал в роли русского моряка Дмитрия, соперничавшего с американскими авантюристами — любителями морских приключений.

Приключенческий и в то же время фантастический характер с политическим оттенком носила картина 1960 года Эдгара Улмера «За пределами временного барьера», снятая на студии «Америкэн интернэшнл пикчерз»<sup>[55]</sup>. Это была, видимо, единственная работа, в которой Владимир Соколов был обозначен в качестве исполнителя одной из значительных ролей.



Афиша фильма «За пределами временного барьера» (1960) с участием Владимира Соколова

Фильм повествовал об американском летчике, который, случайно преодолев барьер времени, оказывался в «постапокалиптическом мире», возникшем в результате испытаний ядерного оружия. Обычных людей с их городами и всей цивилизацией в этом мире не существует. Их место занимает некая Цитадель, которой правит диктатор по имени Суприм (*supreme* в переводе с английского означает «верховный» или «повелитель»). Именно его играл Соколов.

Следовали всевозможные приключения, авантюры, расправы. Каким-то чудом главному герою — летчику — удастся добыть некий инструмент, позволяющий развернуть действие в обратном направлении и возвратиться в прежнее время. Фильм завершается рассуждениями о необходимости принять важные решения в отношении ядерного оружия. По существу, имелись в виду начавшиеся переговоры о запрещении испытаний ядерного оружия, которые действительно завершились в 1963 году подписанием соответствующего международного договора.

В критике фильм в основном называли шаблонным, с примитивными декорациями и посредственной актерской игрой. В то же время выделялся Владимир Соколов, который достоверно исполнял роль диктатора «постапокалиптического будущего», изображая его не схематически, а как человека, который не был лишен обычных чувств и даже помог летчику отправиться в обратный путь. Сам же Соколов писал, что участие в этом фильме для него было важным в силу того, что он как актер вышел на первый план, и в связи с тем, что съемки проводились на секретных американских военных базах, с которыми он иначе познакомиться не смог бы ни в коем случае.

Владимир Соколов снимался почти до конца своих дней. В 1962 году он принял участие в фильме «Тарас Бульба», сыграв там старого казака, — правда, эта роль скорее даже не второго, а третьего плана.

Владимир Александрович Соколов не следил за своим здоровьем, подчас работал на износ. Он скончался 15 февраля 1962 года в Голливуде внезапно, от сердечного приступа. Помнят о нем почти исключительно историки американского кино, отмечающие своеобразный талант актера, способного кардинальным образом перевоплощаться, создавая достоверные образы различных, порой противоположных по своей сущности персонажей.

## Ричард Болеславский

В некоторых деталях сходной была судьба другого американского актера, известного как Ричард Валентинович Болеславский, подававшего надежды в различных областях театрального и кинематографического искусства, но скончавшегося в возрасте всего сорока семи лет.

На самом деле Ричард Болеславский — это не имя, а псевдоним поляка Болеслава Ричарда Стрежницкого, родившегося 4 февраля 1889 года в городе Могилеве-Подольском (по другим сведениям — в поселке Дембова Гура). Его отцом был художник Валента Стрежницкий, умерший через несколько лет после рождения сына. Вскоре после этого семья Стрежницких переехала в Одессу, где Болеслав учился в гимназии, одновременно выступая в любительском театральном коллективе «Польский очаг», а затем в спектаклях русской труппы, переезжавшей из одного города юга России в другой.

Болеслав учился в Новороссийском (Одесском), а затем в Московском университетах, но высшего образования на историко-филологическом факультете так и не получил, так как бросил университет, предпочтя актерскую карьеру. В 1908 году Константин Станиславский, прослушав молодого человека, принял его в коллектив Московского Художественного театра, одновременно предоставив ему возможность продолжить образование в студии, которой он руководил вместе с Владимиром Немировичем-Данченко. Именно тогда актер стал выступать под псевдонимом, который со временем стал по документам подлинной фамилией вместе с именем и отчеством. Возможно, что на этом настояла администрация театра, стремившаяся избегать сложных коллизий, связанных с положением части Польши, входившей в состав Российской империи, но в которой не прекращалась борьба за независимость.

На сцене МХТ Ричард Болеславский сыграл многие, в том числе ответственные роли. Он дебютировал в главной роли уже в 1909 году — представил зрителям основного персонажа пьесы Ивана Тургенева «Месяц в деревне» Беляева. В следующие годы он выступал в спектаклях по пьесам Шекспира, Гольдони, Льва Толстого и в других основных работах.

В 1914 году Ричард впервые попробовал свои силы в зарождавшемся российском кинематографе. Он исполнял роль художника Волина в фильме стоявшего у истоков этого направления искусства Якова Протазанова «Мимо жизни». Этот фильм, к сожалению, не сохранился, и о нем известно

только по архивной документации.

Но в 1915 году сам Болеславский попытался выступить в качестве кинорежиссера, создав картины «Три встречи» и «Ты еще не умеешь любить», а затем еще несколько короткометражных фильмов. Как и картина Протазанова с его участием, эти фильмы не сохранились. По всей видимости, это были работы пробовавшего свои силы кинорежиссера, представлявшие важность не столько для публики, сколько для самого Болеславского, начинавшего утверждаться в новом искусстве.

Первая мировая война усилила (а возможно, и породила) патриотические настроения Ричарда Болеславского. Он внимательно следил за ходом военных действий на территории Польши, а когда в 1915 году после долгих колебаний военных властей и всевозможных бюрократических согласований был наконец создан Первый польский легион в составе Российской армии, записался в него добровольцем, предварительно окончив Тверское офицерское кавалерийское училище. Вскоре воинская часть была переименована в Первый полк польских улан под командованием полковника Я. В. Жендковского.

В составе полка Ричард воевал в 1916–1917 годах, участвовал в ряде боев против австро-венгерских войск, в том числе и против легионов Юзефа Пилсудского, поняв, что к национальному освобождению могут быть разные пути, в том числе опора на враждебные друг другу и даже воюющие между собой державы. Это был тяжелый жизненный опыт, который Болеславский позже отразил в двух книгах воспоминаний, изданных в США. Личные военные перипетии нашли отражение в нескольких будущих фильмах, в которых Ричард принимал участие.

В 1918 году, после того как Советская Россия вышла из войны, подписав Брестский мир с Германией, Ричард Болеславский возвратился в Художественный театр. Его в то же время тянуло на родину, обретшую в том же году независимость, и в 1920 году с разрешения советских властей он выехал в Польшу. Вначале он работал в Большом театре в Познани актером и режиссером, поставил несколько спектаклей, но вскоре переехал в столицу, где как уже опытный актер и режиссер был зачислен в Театр польский, являвшийся ведущим драматическим коллективом восстановленного Польского государства.

Ричард Болеславский продолжал выступать и в кино. Он вначале создал несколько короткометражных пропагандистских фильмов, направленных против большевистской власти в России и ее стремления поглотить Польшу, а затем и два полнометражных фильма, внешне являвшихся художественными, но по содержанию своему продолжавших



предыдущие.

Один из них назывался «Героизм польского скаута», другой — «Чудо над Вислой». Это было первое произведение Болеславского, которое сохранилось, хотя и не полностью. О характере этого фильма свидетельствует уже то, что он был снят по заказу отдела пропаганды военного министерства Польши и носил название, начавшее утверждаться в польской историографии и общественном мнении. Работа была посвящена тому, как вооруженным силам Польши при поддержке основной части населения удалось остановить наступление Красной армии на Варшаву летом 1920 года, окружить наступавшие части и заставить их отойти назад, что позволило сохранить независимость Польши как демократического и капиталистического государства.

В фильме фигурировали поляки — мужчины и женщины, судьбы которых рассматривались на фоне битвы в районе Варшавы. В картине были заняты видные актеры — Ядвига Смосарская, Владислав Грабовский, Стефан Яроч, которые позже сыграли значительную роль в развитии польской кинематографии.

В то же время Ричард Болеславский стремился к максимальной самостоятельности. В мае 1921 года он попытался получить должность главного режиссера Городского театра в Лодзи, рассчитывая, по-видимому, что в столице ему первые роли в театрах не светят. Но и здесь в результате интриг место руководителя театра было предоставлено другому лицу. Раздраженный и разочарованный, Болеславский уехал в Чехословакию, где присоединился к гастролировавшей в это время в Праге труппе Художественного театра, с которым не терял связи. Вместе с этой труппой он выехал в США, но там почти сразу же отделился от МХТ, заявив, что остается в Америке. Собственно говоря, своего намерения не возвращаться в Россию, превращавшуюся в СССР, он от своих товарищей по труппе не скрывал.

Уже в 1923 году в Нью-Йорке был основан Американский лабораторный театр, являвшийся одновременно школой актерского мастерства и театральным коллективом, в котором предпринимались эксперименты в модернистском духе. Правда, первоначально Болеславский намеревался заняться только педагогической деятельностью, подготовив примерно за три года актерский коллектив для выступлений как на русском, так и на английском языках. Вместе с ним педагогическую работу вела его единомышленница, бывшая актриса МХТ Мария Алексеевна Успенская, о которой речь впереди. Вскоре оказалось, что в обучаемом коллективе выделилась группа, которая была уже подготовлена для выступлений.

Поэтому Лабораторный театр был разделен на два отделения: в одном по-прежнему велось обучение, другая часть труппы стала выступать на арендуемых сценических площадках Нью-Йорка. Однако четкого разделения между обоими отделениями не было — слушатели привлекались для актерской игры, а актеры продолжали подчас посещать занятия.

Ричард Болеславский проявил себя как талантливый педагог. Хотя он критически относился к системе Станиславского, в своей школе он в значительной мере руководствовался именно ею как методом обучения слушателей, впрочем, предпочитая называть ее, как он считал, проще, «методической игрой» Станиславского. В какой-то степени модифицируя то, чему обучал руководитель МХТ, Болеславский разделил выразительные средства на внешние и внутренние. К внешним он относил прежде всего ритмику швейцарского композитора и музыкального педагога Эмиля Жака Далькроза. Болеславский часто повторял слова великого британца Бернарда Шоу: «Ритмическая школа Далькроза считает, подобно Платону, что учеников нужно насыщать музыкой. Они ходят, работают и играют под воздействием музыки. Музыка заставляет их думать и жить. Через нее они приобретают такую ясность ума, что могут двигать разными конечностями одновременно, под разную музыку». Вместе с тем «внешние средства» включали пантомиму, фехтование, грим, фонетику с декламацией. «Внутренние средства выразительности» определялись Болеславским не столь четко: они включали развитие памяти, чувств и воображения актера. В любом случае Ричард вместе с Успенской не только учили артистов, но и учились сами, рассчитывая применять свои методические установки как в театре, так и в кино.

В начале 1930-х годов Болеславский познакомился с американской драматической актрисой Нормой Друри, на которой вскоре женился. Постоянное общение с супругой, в свою очередь, способствовало совершенствованию повседневного английского языка, что было особенно важно для кино.

В Лабораторном театре развивали свои таланты как русскоговорящие, так и англоязычные актеры. Среди них был эмигрант из Австро-Венгрии Ли Страсберг, который стал видным педагогом театрального и кинематографического искусства, режиссером и изредка выступал в качестве актера.

Педагогическое мастерство Ричарда Болеславского и его ученика было недавно исследовано в фундаментальной монографии доктора искусствоведения Сергея Дмитриевича Черкасского «Мастерство актера:

Станиславский — Болеславский — Страсберг. История, теория, практика», получившей несколько международных премий.

В школе Болеславского училась видная актриса и будущий театральный педагог Стелла Адлер, на которую Болеславский произвел впечатление еще в тот период, когда он выступал в труппе МХТ. Непродолжительное время эту школу посещал Харольд Клурман, будущий видный режиссер, театральный и кинематографический критик, которого называли, видимо преувеличивая, одним из «наиболее влиятельных деятелей» в области американского искусства.

В 1931 году Адлер и Клурман, вступившие в брак, стали основателями Группового театра Нью-Йорка, который считался продолжением творческого коллектива Болеславского и провозглашал отказ от коммерциализации сцены (не объясняя, правда, как театр и кино могут существовать без коммерции и противореча самим себе, продавая за достойные суммы билеты на свои спектакли). Тем не менее Групповой театр стал одним из наиболее значительных нью-йоркских драматических коллективов, а его основатели и другие актеры часто выступали в голливудских фильмах.

В 1929 году Ричард Болеславский перебрался в Лос-Анджелес и стал сниматься в кино. Обычно его занимали в ролях второго плана, но иногда поручалось и исполнение первостепенных персонажей.

Более того, в 1932 году он выступил в качестве режиссера фильма, который произвел немалое впечатление на публику и критику и вызвал скандал, приведший к судебному делу. Речь шла об исторической драме «Распутин и императрица», первом фильме, в котором давалось более или менее адекватное представление о возвышении, приближении к императорскому двору и убийстве сибирского крестьянина — авантюриста Григория Распутина, его наглом поведении и фактических распоряжениях царю и ближайшим придворным, что вызвало негодование элиты и ослабляло императорскую власть в условиях участия России в Первой мировой войне.

Критическое, даже презрительное отношение поляка Ричарда Болеславского к российской царской династии отчетливо проявилось в фильме, снятом по сценарию Чарлза Макартура, причем режиссер еще более усилил сатирическое изображение высшей знати страны, в которой он прожил немало лет.

Для участия в работе Ричард Болеславский подобрал великолепных актеров — хорошо известное театральное семейство Берриморов — Этель и ее братьев Джона и Лайонела (они играли соответственно императрицу

Александру, Распутина и князя Чегодаева, который был прототипом князя Феликса Юсупова — одного из убийц Распутина). Другие ведущие роли были поручены известным актерам Дайане Уиньярд, Ральфу Моргану, Джине Паркер.

Разумеется, фильм, будучи художественным произведением, отступал от реальностей, даже такой существенной, как лечение Распутиным наследника престола от гемофилии (излечения так и не произошло). Наибольшим нарушением действительного хода событий была вымышленная любовная интрига между Распутиным и фрейлиной Наташей, невестой Чегодаева, за которой следовали столь же недостоверные обстоятельства убийства авантюриста Чегодаевым и его друзьями-сообщниками.

Весь скандал, связанный с фильмом, состоял в том, что в сценарии Юсупов и его жена Ирина были названы своими именами и только в ходе съемок заменены по решению Болеславского псевдонимами. Тем не менее первоначальный вариант был хорошо известен, да и при всех отступлениях от реальных событий было совершенно ясно, кто есть кто. Даже «Нью-Йорк таймс» в рецензии на фильм — весьма положительном отзыве — не удержалась от того, чтобы обнародовать подлинные имена.

Князь Феликс Юсупов и его супруга, проживавшие теперь в Великобритании, подали иск в лондонский суд, обвинив компанию Эйджи-эм, которой был выпущен фильм, в клевете. Присяжные, дважды не без удовольствия посмотрев фильм, согласились с иском. Компания вынуждена была принести извинения и выплатить, помимо определенных судом 25 тысяч британских фунтов стерлингов в качестве моральной компенсации, еще 75 тысяч за разрешение продолжать демонстрацию фильма (при условии, что оскорбительные для истцов сцены будут вырезаны).

Для мощной кинокомпании это были небольшие потери, а для режиссера Болеславского скандал стал просто находкой, так как его имя многократно повторялось в прессе, в том числе как осторожного мастера, заменившего подлинные имена исторических лиц.

Именно после скандала с фильмом «Распутин и императрица» в титры почти всех голливудских исторических фильмов на сюжеты, близкие к современности, стала включаться стандартная формула: «Все имена и события в произведении являются вымышленными, любые совпадения с реальными людьми и событиями являются чистой случайностью».

По инициативе Ричарда Болеславского в фильм были включены документальные съемки российских военных парадов из архива художника

и кинодеятеля (некоторое время работавшего продюсером и режиссером) Джеймса Блэктона.

В 1934 году Болеславский выступил режиссером еще в одном фильме — драме «Разрисованная вуаль», снятом на студии Эм-джи-эм по роману британского писателя Уильяма Сомерсета Моэма. Это была драматическая любовная история, не лишенная психологической окраски и к тому же происходившая отчасти в Гонконге, отчасти во внутреннем Китае, где в это время бушевала эпидемия холеры. Все любовные, брачные и другие личные перипетии, как было представлено в фильме, отходили на второй план именно под влиянием страшной болезни, в борьбу против которой включались герои фильма.

В главных ролях снимались Грета Гарбо и Герберт Маршалл, с которыми у режиссера установились творческие товарищеские отношения, как и с автором музыки видным композитором Гербертом Стотхартом.

«Разрисованная вуаль» укрепила позиции Болеславского в качестве деятеля кино.

В последующие годы он снял восемь фильмов, в основном на студии Эм-джи-эм (всего им была создана в Голливуде 21 работа). Последней из них была так и незавершенная комедия «Конец миссис Чейни», которая создавалась в 1937 году.

При совершенно невероятных сюжетных поворотах и неожиданностях в этом фильме два британских аристократа преследовали американку, на которой каждый из них рассчитывал жениться, не подозревая, что она совершенно не та, за которую себя выдавала.

Ричард Болеславский привлек к участию известных актеров Джоан Кроуфорд, Уильяма Пауэлла, Роберта Монтгомери. Автором музыки был Герберт Стотхарт, с которым у режиссера установилась личная дружба.

Уже под конец съемок у Ричарда произошел сердечный приступ, от которого он скоропостижно скончался. Завершающую работу провела Дороти Арзнер, имя которой в титрах по ее желанию не было обозначено. Фильм был завершен, выпущен на экраны и позитивно оценен критикой уже после смерти Болеславского.

Заслуги Ричарда Валентиновича Болеславского перед американской кинематографией были оценены звездой в его честь на Аллее Звезд Голливуда. Он вошел в историю искусства все же скорее как актер и театральный педагог, хотя и его заслуги в качестве режиссера кино были немалыми.

## Мария Успенская

Чуть выше мы уже упоминали имя Марии Успенской в качестве помощницы и соратницы Ричарда Болеславского в театральном и кинематографическом педагогическом мастерстве. Кратко расскажем о ее деятельности.

Мария Алексеевна Успенская родилась в Туле 29 июля 1876 года. Правда, на могиле актрисы указан другой год рождения — 1877-й, но это, по всей видимости, ошибка близких, так как в своих документах она неизменно обозначала своим годом рождения 1876-й. Ее отец работал адвокатом, но не был чужд искусству, выступал в самодеятельных коллективах и учил дочь ценить музыкальные и драматические произведения.

У Марии был неплохой голос. Родители надеялись, что она сможет его развить и стать профессиональной певицей. Используя свои знакомства, отец отправил девушку в восемнадцатилетнем возрасте в Варшаву, где она училась вокалу. Вскоре, однако, учителя признали, что стать солисткой оперы Мария не сможет — природные вокальные данные были для этого недостаточными. Обучение было прервано, длительное время Мария участвовала в сборных концертных коллективах, выступавших в русской провинции. При этом обнаружилось, что она обладает определенными актерскими способностями.

В 1915–1917 годах Мария Успенская сыграла в нескольких немых фильмах — «Сверчок на печи», «Ничтожные», «Цветы запоздалые». Наиболее удачным специалисты считали участие в последнем фильме, являвшемся экранизацией известной повести Антона Чехова.

Коллеги советовали Успенской обратиться к Станиславскому. Она колебалась, и только в смутное время, в 1917 году, решила отправиться в Москву для прослушивания в Художественном театре. Ведущие актеры МХТ признали талант Марии Успенской. Несмотря на то что ей уже исполнилось 40 лет и театрального образования у нее не было, она была принята на работу для исполнения ролей второго плана с перспективой перехода на ведущие позиции.

Во время гастролей МХТ в США Мария Успенская решила не возвращаться в Россию. По договоренности со своим коллегой Ричардом Болеславским она осталась в Нью-Йорке и вместе с Болеславским приняла участие в создании театра-школы, о которой уже шла речь чуть выше.

В наибольшей мере способности Марии Успенской, женщины уже немолодой, проявились в театральной педагогике. Вместе с тем она попробовала свои силы в кино, и оказалось, что ее талант как актрисы был востребован для исполнения ролей опытных зрелых женщин, а подчас даже мудрых старух.

Оставаясь в Нью-Йорке, ведя преподавательскую работу и иногда выступая в спектаклях бродвейских театров, Мария Успенская неоднократно выезжала в Голливуд. В связи с тем, что ей предлагали все новые роли, а Лос-Анджелес и Нью-Йорк находились на разных концах огромной страны, Успенская в середине 1930-х годов переехала на западное побережье, где купила небольшой дом неподалеку от Голливуда.

Первой ее заметной ролью в Голливуде была баронесса фон Оберсдорф в фильме «Додсворт» по роману левоего писателя Синклера Льюиса. Фильм был снят Уильямом Уайлером на студии Сэмюэла Голдвина в 1936 году. Шестидесятилетняя актриса играла мать одного из главных героев — женщину властную и решительную, препятствующую любовным увлечениям своего потомка.

Фильм оказался успешным. Мария Успенская удостоилась чести — она была номинирована на премию «Оскар», что для актрисы-иммигрантки, к тому же уже немолодой, было событием нечастым.

Она вновь была номинирована на высшую кинонаграду в 1939 году за участие в фильме «Любовная история», в котором сыграла бабушку главного героя. Показательным был тот факт, что Успенскую особо выделили в фильме, который в целом оказался малозаметным.

Последовал ряд ролей второго плана, которые прошли более или менее успешно, но особенно не выделялись.

В 1941 году Успенская снялась в фильме компании Эм-джи-эм «Мост Ватерлоо», ставшем широко известным. В основу фильма легла пьеса Роберта Шервуда, уже в это время известного драматурга и журналиста, но позже ставшего знаменитым в качестве мемуариста и историка, исследовавшего сотрудничество президента Франклина Рузвельта с его ближайшим соратником Гарри Гопкинсом (мемуарно-исследовательскую книгу Шервуда «Рузвельт и Гопкинс глазами очевидца» в двух томах в 1948 году издали в Москве на русском языке, что для времени холодной войны было крайней редкостью).

Но это произойдет позже. Пока же фильм по пьесе Шервуда повествовал о событиях предыдущей, Первой мировой войны, когда юный офицер, собираясь на фронт, решил попрощаться с Лондоном на знаменитом мосту Ватерлоо и встретил на нем столь же юную балерину, в

которую влюбился, вызвав у нее ответное чувство. За роман с военным и непослушание строгая преподавательница «мадам Ольга Кирова» (именно ее играла Мария Успенская) исключает девушку из своей школы. Она еще больше отчаивается, когда узнает из прессы о гибели возлюбленного. Но это сообщение оказывается недостоверным, и сюжет завершается благополучно.

Мария Успенская играла со знаменитыми актерами Вивьен Ли и Робертом Тейлором, которые высоко оценили сотрудничество с актрисой русского происхождения, к тому же игравшей в прошлом выдающуюся российскую балерину.

Снятый режиссером Мервином Лероем фильм при некоторой банальности сюжета был отмечен критикой как ярко драматический и номинирован на два «Оскара». Хотя Мария Успенская на эту премию не выдвигалась (номинаровались Герберт Стотхард за лучшую музыку и Джозеф Рутенберг за лучшую операторскую работу), ее игра отмечалась как достоверная и ярко драматическая. Само же произведение в 2002 году было включено Американским институтом киноискусства в сто «самых страстных американских фильмов».

Мария Успенская сыграла учительницу балета «мадам Лидию Басилову» в появившемся примерно тогда же фильме «Танцуй, девочка, танцуй!». Между прочим, эту роль она получила после того, как скончался снимавшийся в фильме другой актер русского происхождения — Морис Москович. Он играл учителя балета, после же его смерти сценарий был переделан так, что появилась учительница балета, что даже более соответствовало развитию сюжета. Фильм был снят Дороти Арзнер, появился на экранах в 1940 году и вызвал тогда неоднозначную оценку и как «феминистское произведение», и как странная смесь трагедии и комедии. В истории американского кино эта картина ныне ценится как «художественное рассуждение о противоречиях между искусством и коммерцией» (так была оценена картина при отборе в национальный реестр лучших американских фильмов экспертами Библиотеки Конгресса США). При этом обращалось внимание на то, что, назвав видную преподавательницу балета русской фамилией и отобрав для этой роли актрису русского происхождения, создатели фильма отдали дань вкладу россиян в танцевальное искусство.

В 1940 и 1943 годах Мария Успенская попробовала свои силы в фильмах ужасов «Человек-волк» и «Франкенштейн встречает Человека-волка» — картинах из серии подобных работ, созданных компанией «Юниверсал пикчерз». Актриса выступала в роли цыганки Маливы —



единственного, пожалуй, персонажа, наделенного не просто человеческими, а гуманными чертами. Фильм же позитивно воспринимался только любителями крайне острых ощущений. Более в картинах такого рода Успенская не участвовала.

Последней работой Марии Успенской в кино была небольшая роль в фильме 1949 года «Поцелуй во тьме».

В 1946 или 1947 году Мария Успенская руководила своей школой танцев в Голливуде, которую посещали многие актеры кино и где они совершенствовали свои навыки в искусстве балета.

Вплоть до осени 1949 года состояние здоровья актрисы было вполне удовлетворительным, несмотря на весьма пожилой возраст. Но в конце ноября с ней произошел несчастный случай. Курившая в течение всей своей взрослой жизни, Мария заснула с горящей сигаретой во рту. Возник пожар. Проснувшись от запаха гари Успенская успела вызвать пожарных, но еще до их прибытия потеряла сознание. У нее оказалось кровоизлияние в мозг, вызванное то ли ожогами, то ли, скорее всего, нервным потрясением. Привести ее в сознание медики так и не смогли.

Мария Алексеевна Успенская скончалась 3 декабря 1949 года в Лос-Анджелесе. Она похоронена на мемориальном кладбище Форест-Лон в Глендейле, неподалеку от Лос-Анджелеса, где покоятся многие выдающиеся и рядовые деятели американского кино.

## Анна Стэн

Отнюдь не по-русски звучало экранное имя еще одной актрисы Голливуда, происходившей из российского пространства, — Анны Стэн, получившей сравнительно широкую известность. Собственно говоря, ее подлинное имя также не было русским, ибо была она наполовину украинкой и наполовину шведкой, и звали ее Анной Петровной Фесак (экранная фамилия Стэн не была псевдонимом в полном смысле — в юности она вышла замуж за предпринимателя Бориса Стэна, почти сразу с ним рассталась, но на всю жизнь сохранила его фамилию).

Анна родилась в Киеве 3 декабря 1908 года. Ее отец был эстрадным танцором, одно время работал театральным постановщиком. Он умер в 1917 году, когда Аня была ребенком, и все ее воспитание взяла на себя ее мать, дочь шведских переселенцев, которая была балериной, пользовалась успехом, часто выезжала на гастроли, беря с собой дочь, всячески приобщая ее к искусству.

Девочка занималась танцами, брала уроки игры на фортепиано, участвовала в любительских спектаклях, что ее особенно привлекало. Когда ей было 15 лет, ее игру увидел находившийся в Киеве Константин Станиславский, который счел ее подающей надежды и содействовал поступлению в Школу-студию при Художественном театре.

Еще не завершив актерского образования, Анна попробовала свои силы в кино, снявшись в 1926 году в нашумевшем агитационно-приключенческом, в основе своей пропагандистском фильме режиссера Бориса Барнета «Мисс Менд». Фильм был снят по столь же пропагандистской повести Мариэтты Шагинян «Месс-менд» (как видим, название фильма по сравнению с повестью было чуть изменено, о чем мы упоминаем, дабы пытливый читатель не упрекнул нас в неточности). Картина была подготовлена на студии «Межрабпом-Русь», формально носившей смешанный частнокооперативный характер, допускавшийся в условиях нэпа, а фактически финансируемой через Коммунистический интернационал советскими властями и предназначенной в основном для пропаганды за рубежом СССР. Позже, когда нэп был свернут, эта студия стала Союздетфильмом, а после Второй мировой войны Киностудией им. Максима Горького.

Участие в этом фильме юной восемнадцатилетней актрисы сыграло важнейшую роль в ее жизни. В столь молодом возрасте она стала

известной по всему СССР и отчасти за рубежом, где также не без успеха демонстрировался фильм «Мисс Менд», который в СССР был одним из самых кассовых в 1920-е годы. Помимо этого, участие в фильме позволило Анне познакомиться с известными и влиятельными художественными деятелями, в том числе с Игорем Ильинским и, что было особенно важно, с актрисой Малого театра Натальей Розенель — супругой в то время могущественного наркома просвещения Анатолия Луначарского. Но главное, Анна сблизилась с Федором Оцепом, который был вторым режиссером и сценаристом фильма. Вскоре, в 1927 году, она вышла за него замуж, что еще более способствовало ее кинокарьере (о Федоре Александровиче Оцепе и его деятельности в Голливуде будет сказано ниже).

На театральную сцену Анна так и не вышла, но стала успешно сниматься в кино. Последовали главные роли в фильмах «Земля в плену», «Мой сын», «Белый орел». Партнерами Анны Стэн были такие выдающиеся деятели искусства, как Василий Качалов и Всеволод Мейерхольд.

В 1930 году Анна Стэн, пользуясь знакомством с видными в СССР фигурами, получила право (что уже было крайней редкостью) отправиться в Германию по линии Межрабпомфильма (так стала называться студия «Межрабпом-Русь») для участия в работе над одним из фильмов этой студии. За границу отправился и ее супруг.

Хотя обстановка в Германии была крайне напряженной, к власти рвались национал-социалисты Гитлера, на улицах Берлина и других городов происходили кровопролитные схватки нацистов с коммунистическими боевыми отрядами, Анна Стэн и Федор Оцеп решили на родину не возвращаться, надеясь, что обстановка в Германии нормализуется и они смогут благополучно развивать свою кинокарьеру.

Вначале дела шли более или менее благоприятно. Оцеп снял два варианта «Братьев Карамазовых» по Федору Достоевскому — один в Германии, другой во Франции. Французский фильм повторял название оригинала, германский назывался «Убийца Дмитрий Карамазов», причем Анна играла в обеих версиях главную женскую роль — Грушеньку, являвшуюся объектом вождения двух братьев.

Во время съемок фильма Анна Стэн познакомилась с американским кинодеятелем Юджином Френке, также выходцем из Украины, который был привлечен Федором Оцепом в качестве продюсера. Между ними завязался роман, в результате чего Анна оставила Оцепа, стала вначале любовницей, а затем и женой Френке.

Семейно-любовные дела не помешали Анне Стэн продолжать сниматься. В 1931 году она сыграла ведущие роли в двух фильмах — «Сальто-мортале» и «Бомбы над Монте-Карло», а в 1932-м — в картине «Буря страсти». Во втором фильме она выступала в паре с немецким актером Эмилем Яннингсом, также снимавшимся в Голливуде и в 1929 году получившим «Оскара» за лучшую мужскую роль в фильмах «Последний приказ» и «Путь всякой плоти». К тому же Яннингс был близок с национал-социалистами, к нему благожелательно относились Гитлер и Геббельс, и это вроде бы должно было способствовать продвижению Стэн в германском кинематографе в случае прихода Гитлера к власти (что в 1932 году представлялось уже вполне вероятным).

Однако произошло нечто, почти неожиданное. В 1932 году в Берлине побывал уже известный нам американский кинопредприниматель и продюсер Сэмюэл Голдвин. Френке, поддерживавший с Голдвином приятельские отношения, показал ему фильмы с участием своей супруги. Она понравилась бизнесмену, и он предложил ей контракт на съемки в Голливуде, который она приняла с нескрываемой радостью и отправилась в США не только в качестве супруги американского кинодеятеля, но и актрисы с гарантированным заработком. Голдвин вспоминал: «Это было что-то особенное, это была звезда! У нее было все, что нужно: красота, стиль, секс, класс. Ее интеллигентность сочетается с интуицией художника, хорошо знающего жизнь. У нее огромный опыт, и она должна была играть, как бестия». Из этих слов видно, насколько был увлечен, пожалуй преувеличенно, Голдвин русской актрисой, игравшей в Германии.

В начале 1933 года, как раз в те дни, когда Гитлер только стал главой правительства Германии — рейхсканцлером, Анна Стэн вместе с Юджином Френке отправилась на пароходе за океан.

Привыкшая интенсивно трудиться, Анна Стэн упорно преодолевала серьезные языковые трудности, связанные с необходимостью избавиться от акцента, который вначале был сильным и с которым ей приходилось вести борьбу в основном самостоятельно, поскольку Френке также говорил по-английски не совсем чисто (ему было легче, так как в актерском качестве он не выступал). И сам Френке, и коллеги по съемкам даже с оттенком удивления отмечали, что Анна чуть ли не день ото дня улучшала свое произношение и вскоре почти избавилась от акцента.

Правда, Голдвин явно сильно поторопился, сразу же поставив Анну Стэн на главную роль в фильме, продюсером которого он выступал. Считая, что своим талантом и внешними данными она не уступает Грете Гарбо или даже ее превосходит, он предоставил ей ведущее место в фильме

«Нана», подготовленном по роману Эмиля Золя и вышедшем на экраны в начале 1934 года.

Фильм, и Анна Стэн в частности, был соответствующим образом разрекламирован. Премьера прошла в огромном и роскошном зале «Радиосити» в центре Манхэттена, переполненном публикой, и фильм получил высокую оценку экспертов, которые лишь скромно отмечали, что произношение актрисы оставляет желать лучшего. Анна Стэн торжествовала. Но ее радость была преждевременной. Массовая аудитория жаловалась, что она почти не понимает, что произносит главная героиня. Билеты переставали покупать, и в прокате фильм киностудии Голдвина понес убытки.

Такому развитию событий способствовало и то, что как раз в это время в одном из бродвейских театров был поставлен мюзикл «Что-то происходит», в значительной степени насмехавшийся над нравами американской художественной элиты. Композитор и певец Коул Портер исполнял в этом спектакле свою песенку под тем же названием, что и сам мюзикл, в которой были такие слова:

If Sam Goldwyn can with great conviction  
Instruct Anna Sten in diction  
Then Anna shows  
Anything goes.

Когда сумеет Голдвин обучить  
Стэн по-английски внятно говорить,  
Тогда и зритель наконец-то уяснит,  
О чем же Анна на экране говорит<sup>[56]</sup>.

Казус с «Наной» энергично стимулировал Анну Стэн к овладению все глубже английским языком, как литературным, так и разговорным.

Уже в 1934 году она сыграла Катюшу Маслову в экранизации романа Льва Толстого «Воскресение» (фильм назывался «Мы снова живы»). Ее акцент был почти незаметен, хотя на этот раз он был в определенной мере оправдан контекстом фильма. Но и этот фильм не оказался прибыльным. Голдвин меланхолически отмечал: «Великолепные отзывы и пустая касса».

В 1935 году Анна Стэн с успехом выступила в фильме видного режиссера Кинга Видора «Брачная ночь». По оценке критики, она была

достойной парой широко известного Гари Купера, выступавшего в главной мужской роли. Этот фильм, продюсером которого был Голдвин, снятый на студии «Юнайтед артистс», получил премию на Венецианском кинофестивале. Однако в прокате он оказался убыточным (возможно, в связи с тем, что в картине не было счастливого конца, к которому привыкла толпа кинозрителей — он завершается гибелью главной героини от несчастного случая).

Сэмюэл Голдвин был раздражен. Он считал (по мнению ряда кинокритиков и историков кино, несправедливо), что Анна Стэн не оправдала его надежд, что она не представила свой персонаж в выгодном для публики свете. В результате контракт с Анной продлен не был.

После этого недолгая успешная карьера Анны Стэн в Голливуде вначале затормозилась, а затем актриса вообще отошла на задний план.

Правда, ее приглашали режиссеры и продюсеры, но обычно на роли второстепенные, от которых она отказывалась, предпочитая вести частную жизнь.

В то же время Анна Стэн оставалась яркой фигурой в Голливуде. Когда в 1935 году Мориса Шевалье попросили назвать десять самых красивых женщин, он первой включил в этот список Анну Стэн, а Марлен Дитрих и Грета Гарбо оказались на втором и третьем местах. Стэн особенно ценили за умение одеваться. Известный продюсер, сценарист и актер Дэррил Занук считал, что она подбирает гардероб лучше всех, кого он когда-либо видел. Об Анне Стэн как одной из самых стильных актрис говорили в Голливуде и многие другие деятели кино.

Естественно, такие отзывы вызывали недобрые чувства у голливудских звезд, которые всячески препятствовали Анне Стэн в ее продвижении.

Это отнюдь не значило, что Анна Стэн не стремилась возвратиться на экран в главных ролях. Но снималась она редко, причем, так сказать, волнами, перерывы между которыми становились все более продолжительными.

В 1936 году она все же сыграла главную роль в фильме своего супруга Юджина Френке «Одинокая женщина». Критика отмечала, что Анна Стэн ярко выразила драму несчастной любви между служанкой и самодовольным офицером высокого ранга.

Прошло три года без новых фильмов. В 1939 году Анна вновь появилась на экране в картине «Экспресс изгнания», поставленном Отисом Гарретом, в котором Юджин Френке выступал продюсером (фильм был произведен от имени американского филиала британской корпорации

«Грэнд нейшнл филмз»<sup>[57]</sup>, который вскоре после выхода картины вышел из бизнеса). Анна Стэн играла драматическую, даже трагическую роль иммигрантки, работавшей в некой американской научной лаборатории. Она была ошибочно обвинена в соучастии в убийстве своего шефа, в связи с недоказанностью вины к суду не привлекалась, но подлежала депортации. Хотя вся история завершалась благополучно, фильм и одна из его актрис, Анна Стэн, убедительно показывали физические муки и душевные терзания молодой женщины, обвиненной в преступлении, к которому она не имела никакого отношения.

Фильм оценивался критикой как одно из лучших произведений года. Видимо, в связи с тем, что его производители не были связаны с какой-либо из мощных кинокомпаний Голливуда, он не был отмечен никакими наградами.

Период Второй мировой войны стал для Анны Стэн несколько более благоприятным. В 1940 и 1941 годах она играла последовательно в двух картинах, а за 1943-й снялась в трех фильмах.

Все эти картины имели определенный политический контекст.

В фильме 1940 года это прослеживалось даже в названии — «Я была замужем за нацистом». В нем шла речь об американке — журналистке, вышедшей замуж за немецкого предпринимателя, который, как оказалось, сочувствовал Гитлеру, хотя официально в Национал-социалистической партии не состоял. Действие происходит в Германии, и личные перипетии героев проходят на фоне удушающей атмосферы нацистского режима, в частности судьбы философа Герхардта, который оказался неугоден властям и был отправлен в концентрационный лагерь, где вскоре погиб.

Анна Стэн играла роль нацистки Фриды, которая постепенно оказывается в центре действия, становится любовницей главного героя и вместе с ним преследует тех, кто был враждебен правящей клике. Вдобавок устанавливаются еврейские корни возлюбленного Фриды, которая цинично расстается с ним, вполне откровенно выражая свою ненависть к низшей расе и оставаясь верной своему идолу — фюреру Гитлеру.

В прессе фильм был оценен высоко как «искреннее и фактически достоверное» произведение, причем выделялась роль Стэн, сумевшей передать публике дух фанатички, опасной для любого общества.

Вскоре Анна сыграла одну из главных, но не первостепенную роль в фильме «Так кончается наша ночь» по роману знаменитого немецкого писателя-антинациста Эриха Марии Ремарка «Возлюби ближнего своего», находившегося в это время в эмиграции в Соединенных Штатах.

США еще пребывали в состоянии нейтралитета и поддерживали

дипломатические отношения с гитлеровской Германией. Правда, был уже принят закон о ленд-лизе — поставках вооружения и других средств ведения войны другим странам, который пока (фильм вышел на экран в феврале 1941 года) распространялся только на Великобританию. Поэтому картина воспринималась критикой и зрителями как не соответствующая политике президента Рузвельта. Но это было на самом деле не так. Рузвельт и его окружение (прежде всего высшие американские военные) понимали, что вступления в мировую войну избежать не удастся и что необходимо готовить к этому страну, в том числе и средствами искусства.

«Так кончается наша ночь» — безусловно, наиболее откровенно антинацистский американский фильм, снятый до нападения Японии в декабре 1941 года на американские колонии на Тихом океане, в результате чего США стали участником всемирной военной бойни.

В фильме рассказывалось о судьбах нескольких антинацистски настроенных немцах разных возрастов (среди них была Лило — ее играла Анна Стэн), которые, будучи не в состоянии сосуществовать с гитлеровским режимом, пытаются укрыться в соседней Австрии, но там их настигает «аншлюс» (воссоединение Австрии с Германией, а фактически ее оккупация в 1938 году). Следуют попытки перебраться в Швейцарию, а затем во Францию. Сцены бытия эмигрантов перемежаются с картинками жизни их близких и друзей в Германии, их преследования нацистами, капитуляцией одних и безуспешными, иллюзорными попытками других сохранить хотя бы внутреннюю, по существу дела фиктивную независимость.

Снятый талантливым режиссером Джоном Кромвеллом на студии «Юнион артистс», фильм «Так кончается наша ночь» встретил противоречивые оценки прессы. С одной стороны, отмечалась блестящая игра уже хорошо известных актеров Фредерика Марча, Маргарет Салливан, начинающего Гленна Форда. В рецензиях указывалось, что, хотя Анна Стэн выступала не в главной роли, эпизоды, в которых она появлялась, демонстрировали ее талант и запоминались зрителями.

В то же время в оценке фильма пресса разделилась по политическому признаку: те печатные органы, которые придерживались курса изоляционизма, невмешательства США в европейские дела, ругали картину последними словами, называя ее провокационной. Та же часть прессы, которая выступала за более активную поддержку Великобритании и отпор агрессору (помимо Германии, имелась в виду и Италия), считала фильм достойным вкладом в общее дело поддержки тех сил, которые становились жертвами нацизма или вели с ним активную борьбу.



Участие Анны Стэн в фильме по роману Ремарка зафиксировало ее позицию вполне определенно.

В самом начале показа фильм продемонстрировали в Белом доме. На показ была приглашена творческая команда. Так Анна Стэн побывала в резиденции президента США и ее представили Франклину Рузвельту и первой леди Элеоноре Рузвельт.

Фильм был выдвинут на «Оскара» за лучшую драматическую историю, представленную в нем. Осторожные киноакадемики, однако, фильм не наградили. А после Второй мировой войны его создателей даже пытались обвинить в коммунистической деятельности. Эти нелепые обвинения, однако, быстро отпали.

Анна Стэн участвовала в трех фильмах 1943 года, в различных аспектах связанных со Второй мировой войной.

В начале этого года компания «XX сенчери — Фокс» выпустила фильм «Четники! Боевые партизаны» (именно так, почему-то с восклицательным знаком, был назван фильм). Он был посвящен четническому движению в оккупированной Германией Югославии, руководимому Драголюбом (Дражей) Михайловичем, которого югославское эмигрантское правительство в Лондоне ввело в свой состав, назначив военным министром. Имена действующих лиц и некоторые факты их борьбы против оккупантов соответствовали действительности. Однако ход действия был вымышленным. Этот прием, ставший уже привычным в кинематографии многих стран, в США использовался редко.

С точки зрения истории Второй мировой войны это была явная фальшивка, которую доверчивый зритель принимал за подлинные факты. В титрах, безусловно, следовало поместить предостерегающую надпись о том, что все имена и события в произведении вымышлены, которая рекомендовалась кинообщественностью, или, соответственно, изменить имена действующих лиц.

Мы не говорим уже о том, что четническая армия Михайловича была лишь второй по своей значимости партизанской силой Югославии, а более мощной являлась Народно-освободительная армия, руководимая Иосипом Броз Тито, носившая коммунистический характер, о которой в фильме даже не упоминается. Коль так, ни слова не говорится о том, что и четники, и коммунистические партизанские части вступали в кровопролитные столкновения друг с другом, что, разумеется, отвлекало их силы от борьбы с оккупантами.

Сам сюжет, помимо подлинных имен главных действующих лиц — самого Дражи Михайловича, его жены Любицы (ее играла Анна Стэн), его

детей и сотрудников, был совершенно вымышленным, носил приключенческо-авантюристический характер, повествуя о Любиче и детях, взятых в заложники, попытках их освобождения, переговорах с немцами по этому поводу, разногласиях между генералами вермахта и эсэсовцами и т. п. Фильм был наполнен всевозможными нелепостями, которые не делали чести его создателям.

Тем не менее это была картина, в которой Анна Стэн исполняла главную женскую роль, играла ее драматично и с накалом, что отмечалось прессой, высоко отозвавшейся о фильме.

Правда, его создатели оказались в весьма затруднительном положении, когда в конце войны Дража Михайлович оказался в руках армии Броз Тито, был объявлен военным преступником и расстрелян. Картина «Четники!» была объявлена пропагандистской и изъята из циркуляции. Она стала вновь демонстрироваться как «историческая» (по существу дела, псевдоисторическая) только в 1960-е годы, причем по-прежнему отмечался ее пропагандистский характер.

В том же году та же компания выпустила еще один фильм, в котором играла Анна Стэн. Он в несравненно большей степени соответствовал реалиям. «Они пришли разрушить Америку» — таково было название этой картины (по каким-то причинам, которые нам не удалось установить, она также демонстрировалась под названиями «Школа саботажа» и «Школа саботажников»).

В фильме в художественной форме отражалась операция «Пасториус» (по имени Фрэнсиса Пасториуса, выходца из Германии, который в конце XVII — начале XVIII века основал городок Германтаун на территории нынешней Пенсильвании и стал известным просветителем в среде германских иммигрантов). Эта операция, задуманная в штабе начальника германской военной разведки абвера адмирала Вильгельма Канариса, ставила своей целью разрушение экономики США путем комплекса акций саботажа и деморализацию населения страны, но была сорвана в результате ошибок его исполнителей, ареста части из них и их предательства — выдачи Федеральному бюро расследований других агентов.

Факты, вокруг которых развивалось действие фильма, были вымышленными, но близкими по своему характеру к тем, которые действительно происходили во время попытки высадить германских агентов с подводной лодки вблизи Нью-Йорка, их захвата ФБР и дальнейших событий, приведших к распаду немецкой шпионско-саботажной сети. Анна Стэн выступала в роли «госпожи Рейтер», супруги главного предполагаемого германского саботажника и активной участницы

заговора.

Фильм не получил наград. Он действительно носил пропагандистский характер, предупреждая граждан США об опасности, угрожавшей им, хотя страна находилась далеко от реальных военных действий на суше и на море.

Еще одна картина 1943 года, в которой участвовала Анна, была посвящена ее родине. Работа называлась «Три русских девушки». Фильм был подготовлен компанией «Юнайтед артистс», а режиссером был бывший муж Анны Федор Оцеп, с которым у актрисы сохранились приятельские отношения.

В значительной мере фильм также выполнял фактическое правительственное задание оправдать в глазах населения США союз с СССР, изобразить «русского медведя», как представляла себе далекую Россию масса американских обывателей, в качестве страны, пусть не очень цивилизованной, но искренним и достойным союзником в войне против блока агрессивных диктаторских режимов.

В фильме рассказывалось о русских девушках, ставших с началом войны Германии против СССР фронтовыми медицинскими сестрами. Одна из них по имени Наташа (именно ее играла Анна Стэн) во время битвы под Сталинградом заботится о раненом американском летчике, который неизвестно какими судьбами оказался на советско-германском фронте. Разумеется, между главными персонажами вспыхивает любовь, и когда германская часть атакует госпиталь и персонал вместе с ранеными вынужден спасаться, Наташа и ее любимый оказывают решающую помощь и исход оказывается благополучным. Удивительно, но в Комитете по расследованию антиамериканской деятельности после войны на этот фильм внимания не обратили — ни Федор Оцеп, ни Анна Стэн преследованиям не подвергались.

Во всех фильмах периода войны Анна Стэн достойно выполняла патриотическую миссию, в меру своих сил содействуя успехам страны, которая по стечению обстоятельств стала для нее близкой.

После 1943 года наступил длительный перерыв в съемках Анны Стэн.

Только в 1948 году она вновь появилась на экране. На этот раз актриса играла в фильме «Давайте немного поживем». Это была романтическая комедия положений, в которой Анна играла внешне солидную предпринимательницу, занимающуюся косметикой, которая то и дело попадала в нелепые и смешные ситуации, как, впрочем, и остальные действующие лица.

Для Анны и ее супруга этот фильм был важен, так как он был первым

продуктом новой компании «Юнайтед Калифорния продакшнз», основанной Юджином Френке вместе с Робертом Каммингсом, известным актером, ставшим предпринимателем (Каммингс играл в фильме главную мужскую роль).

Фильм был встречен сдержанно. В прессе появились рецензии, которые оценивали его как продукцию среднего качества. Точно так же отзывались критики и зрители об игре Стэн. Хотя затраченный на производство один миллион долларов удалось возратить, компания Френке и Каммингса не удержалась на плаву. «Давайте немного поживем» оказался единственным ее фильмом. Оба они возвратились к своим основным занятиям, а Анна Стэн опять надолго прекратила сниматься, предполагая, видимо, вообще навсегда уйти в частную жизнь, тем более что годы шли и прежняя голливудская красавица превращалась в стареющую даму.

И все же ее тянуло в кино. В 1955 году она сыграла роль второго плана в фильме «Солдат удачи» (о спасении американского фотожурналиста, посаженного в коммунистическом Китае в тюрьму за «излишнее любопытство»). В следующем году она вновь появилась на экране в чуть более значительной роли стареющей, но любвеобильной матери семейства, которую ее дети уличают в сексуальном прегрешении. Фильм назывался «Сбежавшие дочери» и был снят успешным режиссером Эдвардом Каном на студии «Америкэн интернэшнл пикчерз». Посвященная вечному конфликту поколений, картина оказалась малоинтересной и быстро сошла с экрана.

Последовал новый долгий перерыв, и в 1962 году на свет появился еще один фильм с Анной Стэн, оказавшийся последней ее работой. Поставленный по заказу компании «Юнайтед артистс» Франклином Адрионом, которого больше знали как актера, нежели режиссера (продюсером был Юджин Френке — муж Анны), фильм «Монахиня и сержант» повествовал об одном из якобы происшедших эпизодов корейской войны 1950–1953 годов. Партнером Стэн, игравшей монахиню, выступал в качестве сержанта Роберт Веббер, только начинавший актерскую карьеру, но уже снявшийся в ставшем знаменитым фильме «12 разгневанных мужчин».

Фильм представлял американских военных, воевавших в Корее, отнюдь не в лучшем свете. Получив задание прорыть тоннель под северокорейской линией обороны, морские пехотинцы США, руководимые сержантом, решают покончить с этим своим начальником, представив его в качестве случайной жертвы войны, и вернуться под вымышленным

предлогом на свой корабль. Более того, встретив христианскую монахиню (ее играла Анна Стэн) с группой юных послушниц, морпехи насмехаются над ними, а кто-то из них даже пытается изнасиловать одну из девушек. Лишь встретив решительное противодействие сержанта, его подчиненные неохотно следуют воле командира и возвращаются к исполнению поставленной перед ними задачи.

Как и предыдущие фильмы с участием Анны Стэн, эта картина была встречена без энтузиазма.

В то же время Анна оставалась яркой фигурой в Голливуде. Ей посвятил свою песню «Актрисе» известный русский эмигрантский поэт-песенник Александр Вертинский. Песня завершалась так:

Мой единственный друг,  
Вы на пленниц совсем не похожи.  
Разве мало Вам сцены  
И славы бенгальских огней?

Вы не знали любви?  
Но ведь в этом же счастье тоже —  
Улыбаться с экрана во тьму  
Никому — никому из людей!

Поняв, что новая слава ей не светит, Анна Стэн полностью возвратилась к частному образу жизни. Она с Юджином Френке проводила дни в своем особняке. Он скончался в 1984 году. Анна прожила еще девять лет. Она умерла 12 ноября 1993 года от сердечного приступа и похоронена рядом со многими другими ветеранами экрана.

Об Анне Стэн вспоминают киноведы, считая ее актрисой европейского масштаба, которая лишь частично реализовала свои творческие возможности в американской кинематографии.

## Савелий Крамаров

Среди советских актеров второго плана, эмигрировавших в США, причем с немалым скандалом, был один человек, который, несмотря на то что он никогда не сыграл главной роли ни в одном фильме, был настолько широко известен, что зрители нередко шли на киносеанс, чтобы посмотреть именно на его игру. Таким же ярким исполнителем небольших, порой эпизодических ролей оказался он в Америке. Это был Савелий Крамаров, парадоксальное своеобразие которого вело как к тому, что ему просто не могли поручить никакой ведущей роли вследствие его внешности, так и к его всенародной известности.

Его отличала неординарная внешность с резкими чертами лица, легкое косоглазие вместе с особой, комической манерой поведения, которая была природной, но со временем превратилась в определенный актерский стиль, легко запоминающийся и удобный для того, чтобы оттенить игру ведущих исполнителей, особенно в комедийных фильмах. Такое своеобразие превратило Савелия Крамарова в одного из популярных актеров советского экрана.

Савелий Викторович Крамаров родился 13 октября 1934 года в Москве. Его отец, окончивший в свое время юридический факультет Киевского университета, работал адвокатом. Он был арестован в конце сталинского Большого террора, в 1938 году, и отправлен в концлагерь. В 1946 году, по отбытии каторжного срока, он был освобожден, но отправлен на принудительное поселение вначале в Барнаул, а затем в Бийск. В 1949 году Виктор Крамаров был повторно арестован (это была обычная практика «малого внутреннего террора») и отправлен в ссылку в Туруханск, где работал дворником. Здесь в марте 1951 года он покончил жизнь самоубийством. Незадолго до этого скончалась мать, и шестнадцатилетний юноша стал жить в семье своего дяди (брата матери).

Никаких симпатий к системе, причинившей ему и его семье столько горя, у молодого человека не было. Тем не менее необходимо было существовать, приспособливаясь к господствующей системе. Савик, как его называли близкие, тяготел к театральному искусству. По окончании школы в 1952 году он пытался поступить в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) на актерский факультет, однако принят не был. Ему объяснили, что с его внешностью он не сможет играть ни в театре, ни в кино. Но дело было далеко не только в этом. Сыну «изменника

родины», да еще и еврею, доступ в престижные советские вузы в позднесталинское время был закрыт наглухо.

Савелий был вынужден поступить в Московский лесотехнический институт и одновременно стал заниматься в театральной студии «Первый шаг» при Центральном доме работников искусств, куда также был принят с трудом, на этот раз, по всей видимости, только в связи с необычной внешностью.

Занятия в студии «Первый шаг» были полезны в смысле не только получения актерского образования, но и установления связей. По окончании института Савелий недолгое время работал по полученной специальности, но одновременно стал искать себе место в кино. Он разослал свои предложения (вместе с фотографиями, чтобы не играть втемную) ряду киностудий.

Положительный ответ пришел только из Одесской киностудии. Крамарову предложили крохотную роль в фильме «Им было девятнадцать», которую он с радостью принял. Так в 1960 году Крамаров впервые появился на экране.

Своеобразная манера игры понравилась режиссеру Владимиру Кочетову и коллегам по съемкам, среди которых были известные мастера Михаил Пуговкин, Сергей Столяров и другие. На молодого актера обратили внимание и зрители. С этого времени Савелия Крамарова стали приглашать сниматься. Зрительское внимание на него было обращено, когда он сыграл небольшую роль в приключенческом боевике Эдмонда Кеосаяна «Неуловимые мстители» (1966). Этот явно пропагандистский легковесный фильм о «подвигах» нескольких подростков в Гражданской войне в России стал для Крамарова важен, так как режиссер получил за него премию Ленинского комсомола, а это означало похвалу всему фильму и, соответственно, участвовавшим в нем актерам.

После этого Крамарову стали поступать многочисленные предложения сниматься в характерных ролях комедийных и приключенческих фильмов. Самой известной его ролью стал Косой в комедии «Джентльмены удачи», появившейся на свет в 1971 году и ставшей на целый год лидером проката. Ряд фраз из этого фильма стали крылатыми выражениями, в том числе реплика Косого «Кто ж его посадит, он же памятник!».

В 1972 году Савелия Крамарова приняли на актерский факультет ГИТИСа, по окончании которого он продолжал сниматься в кино во второстепенных ролях. Он стремился и к театральной работе, но ни в один из коллективов принят не был.

Связано это было, в частности, с тем, что Крамаров постепенно

становился все более нежелательной фигурой для советских властей. Занявшись индийской йогой, он вступил в контакт с другими любителями этого занятия. Оказалось, что в кружке, который они образовали, велись «антисоветские», то есть попросту критические, разговоры, и группой заинтересовались в КГБ. Кроме того, кто-то из родственников подал заявление на выезд в Израиль, ему вначале отказали, затем выпустили, но это еще более усилило подозрения по отношению к Крамарову.

По всей видимости, руководители киностудий получили предупреждение, что Савелий Крамаров нежелателен для киносъемок, его стали приглашать все реже. В результате он, вслед за своим родственником, обратился к властям с просьбой о разрешении ему отправиться в Израиль на постоянное жительство, так как только там находятся его родные. Савелию было отказано, причем в отделе виз и регистрации милиции, куда следовало представлять документы на выезд, ему вполне откровенно заявили, что в случае его отъезда из СССР придется «класть на полку» все фильмы, в которых он снялся хотя бы в самой крохотной роли (к 1978 году он участвовал почти в шестидесяти советских фильмах).

Последний фильм, снятый в СССР, в котором участвовал Савелий Крамаров, назывался «По улицам комод водили». Это был киноальманах Одесской студии, состоявший из девяти новелл, в одной из них Крамаров играл профессора-экзаменатора, которому успешно сдают экзамен ничего не знающие студенты, защищающие «футбольную честь» института.

В течение нескольких лет Крамаров ежегодно подавал документы на выезд, и каждый раз ему отказывали. Ему приходилось нелегко, так как никакой работы в кино он не получал. Более того, находились коллеги по экрану, которые заявляли, что своими ролями он искажает образ советского человека, делает его глупым и что в советском кино вообще не место человеку с такой отвратительной внешностью.

Опасаясь высылки из Москвы за «тунеядство» (за «тунеядство» отправляли «за 101-й километр» от Москвы), Савелий Крамаров, подобно многим другим отказникам, нанимался на разные работы самого низкого характера — истопника, чернорабочего и т. п. Да и необходимо было просто зарабатывать какой-то денежный минимум, чтобы просуществовать. При этом приходилось маскировать свою внешность, чтобы «коллеги по физическому труду» не узнали довольно известного артиста.

В 1981 году Крамаров обратился с открытым письмом к президенту США Рональду Рейгану, которое он озаглавил «Как артист артисту» (напомним, что в начале своей деятельности Рейган выступал в качестве актера кино, игравшего второстепенные роли). В письме, в частности,



говорилося: «Зрители до сих пор смеются над героями моих фильмов, но лично мне самому сейчас не до смеха. Я не умираю с голоду, но не одним хлебом жив человек. И хотя хлеб у нас с вами разный и питаемся мы по-разному, но мы оба любим творчество и не можем жить без него. Поэтому помогите мне обрести в вашей великой стране возможность работать по специальности». Документ завершался словами: «С искренним уважением к вам и вашей супруге — артист Савелий Крамаров, ждущий от вас ответа: быть или не быть ему актером в Соединенных Штатах Америки и любом из штатов, но желательно в Калифорнии, в Лос-Анджелесе — по вполне понятной причине».

Неизвестно, легло ли письмо на стол американского президента, но во всяком случае оно стало документом общественного значения. Его несколько раз передавали по радиостанциям «Голос Америки» и «Свободная Европа», печатали в виде листовки, которая нелегально распространялась в СССР. Не став активным диссидентом, Савелий Крамаров, таким образом, фактически включился в движение за права и свободы на своей родине.

Неизвестно, каковы были причины, побудившие советские власти в конце концов разрешить Крамарову покинуть страну. Рейган пришел к власти в обстановке ухудшения американо-советских отношений и продолжал этот курс, объявив СССР «империей зла». Можно лишь полагать, что власти в конце концов решили избавиться от известного человека, судьбой которого интересовались многие общественные деятели на Западе.

В конце октября 1981 года Савелий Крамаров с женой и дочерью выехал в Вену, откуда при посредстве известного антрепренера Виктора Шульмана отправился в США. Вскоре последовали гастрольные поездки по ряду стран Европы, во время которых Крамаров выступал перед русскоговорящей аудиторией.

Вслед за этим ему, еще плохо говорившему по-английски, стали предлагать небольшие роли в кинофильмах, главным образом на советские (или связанные с советскими реалиями) сюжеты. Приходилось участвовать и в телевизионной рекламе, обычно не очень грамотной и порой не вполне адекватной по существу. За нее, однако, прилично платили, так что в Лос-Анджелесе, где поселился Крамаров, он устроился скромно, но не бедствовал, как это подчас утверждается в прессе. Он вступил в Гильдию киноактеров — профессиональное объединение, представляющее и защищающее интересы своих членов.

Первым фильмом с его участием была картина 1984 года «Москва на

Гудзоне». По воспоминаниям скульптора Михаила Шемякина, с которым Крамаров познакомился в США, сдружился и советовался с ним, он сомневался в качестве того фильма, в котором ему предложили сниматься. Шемякин развеял предубеждение, заявив: «Не „Гамлет“, но и далеко не „Чапаев“. Соглашайся, Савелий». Видимо, в этом разговоре как со стороны Крамарова, так и самого Шемякина было немало преувеличения. Крамаров с радостью принял предложение, а не «согласился» на него.

Фильм «Москва на Гудзоне» был снят режиссером (он также выступал актером во многих фильмах) Полом Мазурски, имевшим отдаленное происхождение из Украины. Действие в нем происходило как в Москве позднесоветского периода, так и в Нью-Йорке, что обозначалось уже в названии. Это была сатирическая комедия с элементами мелодрамы. Дефицит, очереди, индоктринация, цензура — все эти особенности советской жизни 1980-х годов были представлены в картине в заостренной форме. Рассказывалось о «командировке» в США советского музыканта, к которому был приставлен агент КГБ, приехавший, как и артист, в США впервые.

Савелий Крамаров выступил именно в этой небольшой роли агента КГБ, который попал под влияние тех самых эмоций, которые охватывали почти любого эмигранта (и не только эмигранта) из СССР, оказавшегося в Америке. Запоминалась сцена с его вылезшими из орбит глазами при виде невиданного разнообразия продуктов в обычном супермаркете. В другом месте кагэбист увидел на улице лавочника, торгующего хот-догами, его лицо озаряется неподдельной радостью, и он умиленно восклицает: «Как я мог уехать без тебя?!» В конце концов персонаж Крамарова, как и артист, решает остаться в Америке и сам становится продавцом хот-догов.

Критика оценила эти сцены как достижение актера и режиссера, а публика хохотала и аплодировала каждый раз, когда картина доходила до соответствующих мест.

«Москва на Гудзоне» свидетельствовала о таланте Савелия Крамарова, который в значительно меньшей степени удалось реализовать в последовавших фильмах.

Он сыграл в одиннадцати американских картинах, привлекал внимание зрителей США. Но лишь иногда его имя упоминалось критиками. Ни одной актерской награды в Америке Крамаров не получил.

Все же в нескольких фильмах он смог как-то выделиться. В том же году, что и «Москва на Гудзоне», вышел фантастический фильм режиссера Питера Хайамса (он одновременно был продюсером) «Космическая одиссея 2010 года». Савелий Крамаров сыграл в нем совершенно не

свойственную для него роль советского ученого и космонавта, соперничающего и сотрудничающего с американскими астронавтами. В этом образе не было сатирической изощренности, столь свойственной актеру. Его космонавт Владимир Руденко был отважным человеком и опытным ученым, хотя и личностью с определенными странностями. В этом вопросе Крамаров вступил даже в непродолжительное столкновение с режиссером, требовавшим шаржированного образа, но актер от этого отказался, заявив, что в СССР космонавтами могут стать образованные люди, а не дураки.

В рецензиях фильм называли блестящим. Он был номинирован на несколько «Оскаров», получил премию «Хьюго» (в области научной фантастики) за лучшую постановку. Хотя фамилия Крамарова ни в документах на представление к наградам, ни в рецензиях не упоминалась (его космонавт не был в фильме на первом плане), он считал свое участие успешным.

В последующие годы он продолжал сниматься в небольших и второстепенных ролях.

Несмотря на все невзгоды, которые ему пришлось пережить в СССР, Савелий Крамаров внимательно следил за процессами, происходившими на его родине. Он приветствовал начавшуюся в конце 1980-х годов горбачевскую перестройку и с удовольствием принял участие в фильме Уолтера Хилла «Красная жара», вышедшем в 1988 году. Это был детектив с элементами комедии, выдержанный в духе потепления отношений США с СССР. Сюжет картины был связан с помощью американских спецслужбистов советским коллегам в разоблачении и ликвидации криминальной группы, занимающейся транспортировкой и продажей наркотиков. Вышел фильм под рекламным лозунгом: «Самый жесткий детектив в Москве. Самый безумный полицейский в Чикаго. Есть только одна вещь хуже, чем разозлить их: сделать их партнерами».

Главную роль играл знаменитый Арнольд Шварценеггер. Савелий Крамаров выступал в скромной позиции сотрудника советского консульства. Ему было лестно общение со Шварценеггером, которого он считал артистом высокого таланта.

Некоторые аспекты работы над фильмом Крамарова радовали, некоторые раздражали. Он был огорчен, что его не взяли на съемки в Москву, которые проходили при огромном интересе жителей и общественности еще советской столицы, особенно к Шварценеггеру, охотно общавшемуся с прессой. В то же время сам факт сотрудничества и то, что некоторые эпизоды снимались даже на Красной площади, были ему

приятны. Крамаров рассказывал, что он консультировал актеров в правильном произнесении выражений русской матерной лексики, которые впервые (с закадровым переводом) прозвучали в американском фильме.

До распада СССР фильм на родине Савелия Крамарова официально не демонстрировался, но его нередко показывали в частных видеосалонах, широко распространившихся в это время. В 2005 году фильм показали по российскому телевидению, и зрители с удовольствием встретились с любимым артистом.

В американской кинокритике картина была оценена отрицательно. Журнал «Максим» включил ее в перечень двенадцати «самых бредовых фильмов о России».

В 1993 году стареющий Савелий Крамаров сыграл единственную главную роль в фильме, причем российского производства, для чего он приехал на несколько недель в Москву по приглашению кинокомпании «Рубиз»<sup>[58]</sup>. Это был его второй приезд в Россию после эмиграции. Годом раньше он побывал в Москве в качестве гостя кинофестиваля «Кинотавр».

Теперь же в комедии «Русский бизнес» режиссера Михаила Кокшенова (вместе с Савелием Крамаровым и Семеном Фарадой исполнял одну из ведущих ролей) шла речь о горе-бизнесменах, пытающихся вписаться в становление рыночных отношений в новой России. Крамаров был в картине дрессировщиком дядей Васей, который со своим ручным медведем участвовал в авантюре по организации «сафари» для иностранцев в России. «Лесные» съемки проходили в московском парке «Сокольники». Крамаров с удовольствием общался со своими старыми московскими знакомыми, в частности со своими партнерами Кокшеновым и Фарадой, а также с автором сценария известным писателем-сатириком Аркадием Ининым.

Последней ролью Савелия Крамарова был русский матрос-телефонист в фильме 1994 года «Любовная история», который получил негативные отзывы в прессе и оказался убыточным.

К этому времени Крамаров уже тяжело болел. У него была обнаружена злокачественная опухоль кишечника. Прошла операция, был проведен курс химиотерапии. Однако возникли то ли в результате болезни, то ли под влиянием токсинов, применяемых в химиотерапии, серьезные осложнения. Произошел инсульт, Крамаров лишился речи, был прикован к постели. В результате второго инсульта Савелий Викторович Крамаров скончался 6 июня 1995 года в клинике в городе Сан-Франциско. В этом городе он похоронен.

На его могиле установлен памятник, созданный по эскизу Михаила

Шемякина. На надгробии воздвигнуто подобие гримерного столика, а на нем — маски ролей, и сыгранных, и не сыгранных Крамаровым. Виден также то ли занавес, то ли плащ странника, а в центре — раскрытая книга с названиями фильмов и разные вещи, необходимые артисту для подготовки к выступлению, — кремы, ножницы, клочки материи.

Актеру посвящена интересная публицистическая книга Варлена Стронгина «Савелий Крамаров: Сын врага народа», выпущенная в 2008 году.

## Мила Кунис

В современной американской кинематографии почти нет перворазрядных актеров российского происхождения, которые исполняли хотя бы второстепенные роли. Но таковые все же встречаются. Безусловно, среди них прежде всего следует назвать Милу Кунис, сыгравшую во многих фильмах и сериалах, продолжающую деятельность в кино, удостоенную ряда наград и считающуюся одной из наиболее высокооплачиваемых актрис Голливуда, хотя и исполняющую роли второго плана.

Милена Марковна Кунис родилась в городе Черновцы 14 августа 1983 года в семье заводского инженера-механика и школьной учительницы физики. В 1991 года семья эмигрировала в США. Позже и сама Кунис (в США она получила документы на имя Мила и продолжает выступать именно под таким уменьшительным именем), и ее родители говорили, что одной из причин эмиграции был физический дефект внешне очень красивой девочки — большое родимое пятно на веке, которое, как надеялись родные, можно будет убрать за океаном. Именно так и произошло. Уже вскоре за счет какого-то благотворительного фонда Миле сделали операцию, и родимое пятно было полностью удалено.

Семья поселилась в Лос-Анджелесе, где у Кунисов были дальние родственники. Девочку, совершенно не знавшую английского языка, немедленно отправили в публичную школу, где она вначале чувствовала себя крайне несчастной. В 2008 году в интервью газете «Лос-Анджелес таймс» Кунис говорила: «Я плакала каждый день. Я не понимала культуру, не понимала людей, не понимала язык. Мое первое предложение в эссе при поступлении в колледж было: „Представьте себя глухой и слепой в семь лет“. Так примерно я себя и ощущала при переезде в Штаты».

Разумеется, такая ситуация продолжалась недолго. Дети младшего возраста, тем более способные к обучению, а Мила относилась именно к таковым, овладевают новым языком быстро. Из публичной школы, качество обучения в которой было невысоким, Милу Кунис через несколько лет перевели в Лос-Анджелесскую школу углубленных занятий, а затем в еще более привилегированную частную школу Фэрфакс, расположенную в районе Голливуда и уделявшую особое внимание изучению искусств и практическим занятиям в области театра.

Уже в 1994 году, продолжая учиться в школе, Мила Кунис начала

сниматься в кино. Ее первой ролью была девочка ее возраста в «гигантском» сериале «Дни нашей жизни», относящемся к разряду «мыльных опер», то есть таких телепроизведений, которые отличаются огромным количеством серий и демонстрируются подчас в течение ряда лет, соблюдая большую или меньшую последовательность сюжета (термин «мыльная опера» возник еще в 1930-е годы, так как передавались эти творения по радио обычно в дневное время для домохозяек и часто сопровождалась рекламой мыла).

До 1998 года Мила Кунис получала незначительные, а затем второстепенные роли девочек-подростков. Первая более или менее значительная роль Миле досталась в комедийном сериале «Шоу 70-х» о девушках и молодых людях, живущих своей жизнью, стремящихся оторваться от опеки родителей и все время попадающих в забавные ситуации. При отборе актеров предполагалось, что их возраст должен превышать 18 лет, так как сюжет содержал острые с точки зрения морали моменты. Миле еще не исполнилось пятнадцати лет, и в ответ на вопрос о ее возрасте она неопределенно ответила, что у нее скоро день рождения. Комиссия по кастингу, пришедшая к выводу, что она полностью соответствует требованиям, восприняла это, как утверждение, что ей вот-вот исполнится 18 лет, в детали не углублялась, и Кунис была принята на роль. Фактический обман был вскрыт позже, но съемки начались, и отстранять юную актрису режиссер Дэвид Трейнер и руководство телеканала «Фокс», для которого снималась работа, не желали.

Мила Кунис, по мнению критиков, превосходно исполнила роль красивой, но самовлюбленной, явно испорченной девушки из богатой семьи, убежденной, что все ею восхищаются. Уже в 16 лет Кунис получила Награду юной звезды, присуждаемую редакцией газеты «Голливуд репортер» и рассматриваемую как весьма значительную для начинающих актеров. Премия ей была присуждена как лучшей юной актрисе в комедийном телевизионном сериале.

По окончании школы Мила Кунис некоторое время училась в Калифорнийском университете, а затем в католическом университете Лойола Мэримаунт, где посещала занятия в школе фильма и телевидения, считающейся весьма авторитетной в области художественного образования. В обоих университетах занятия были прерваны в связи с занятостью молодой актрисы в фильмах.

После успешного выступления в «Шоу 70-х» Милу Кунис приглашали на роли второго плана. Серьезным уроком актерского мастерства она считала озвучивание роли одной из главных героинь в многосерийном

анимационном фильме «Гриффины» для телеканала «Фокс». Это была черная комедия с многочисленными врезками на актуальные темы, не имевшими никакого отношения к сюжету фильма, но вызывавшие интерес зрителей. Благодаря этому фильму Кунис стала сравнительно хорошо известной в голливудских кругах.

Ее первая крупная роль в кино в качестве сравнительно зрелой актрисы состоялась в 2001 году в успешной в финансовом отношении комедии Томаса О'Хейвера «Вирус любви». В следующем году Кунис исполнила уже одну из основных ролей в фильме ужасов «Американский психопат». Правда, на этот раз произошла неудача. Ни на критиков, ни на публику лента не произвела впечатления. Сама актриса позже признавалась, что она была разочарована своей ролью, что неудача фильма в прокате была естественной.

В течение нескольких лет Мила Кунис оставалась на втором плане. Она появлялась лишь в малозаметных ролях, главным образом в телесериалах. Рывком вперед для нее стала сравнительно небольшая, но по содержанию ключевая роль в комедийной мелодраме Николаса Столлера 2008 года «В полете», снятой на «Юниверсал пикчерз». Рецензенты отмечали, что именно Кунис удалось в этой ленте с элементами порно представить романтический образ, вызывающий доверие зрителей. Актриса была номинирована на несколько премий.

В том же году Мила Кунис приняла участие в создании принципиально нового жанра киноискусства и одновременно технической новинки — компьютерной игры «Макс Пэйн» и затем фильма под тем же названием. И игра, и картина вращались вокруг приключений детектива, участника борьбы против наркомании. И игра, и фильм были выполнены в жанре черной комедии, сплошных провалов героя, которого легко обыгрывают соперники, прежде всего участники компьютерной игры.

Мила Кунис исполняла роль бандитки и наемной убийцы. Она весьма серьезно отнеслась к этой роли. Готовясь к ней, она обучалась стрельбе, боксу, различным видам единоборства и самозащиты. В прессе отмечалось, что подчас именно мастерское поведение Кунис заставляло участников компьютерной игры, потерпев провал, браться за борьбу заново.

Еще во время подготовки фильма «В полете» на Милу Кунис обратил внимание видный режиссер Майкл Джадж, который счел ее игру естественной и подкупающей. Начав работу над комедией «Экстракт» в 1998 году, Джадж предложил ей сыграть главную роль.

В результате работы в следующем году вышел этот фильм, получивший успех, который в значительной мере относили на счет игры



Милы Кунис. В фильме шла речь о невзгодах владельца фабрики по производству пищевых добавок, в которых оказывается виновной красивая, злобная и расчетливая девица, стремившаяся прибрать фабрику к своим рукам. Именно ее играла Кунис. В результате, однако, ее героиня перерождалась благодаря любви и становилась на добрый и честный путь. Кунис удалось естественно представить психологический портрет своей героини, в значительной степени преодолев явный примитивизм сюжета. Сам режиссер говорил: «Мила прекрасна, и вы поверите, что она будет пересекаться с вами в реальном мире».

Мила Кунис все более становилась востребованной актрисой. Она сыграла одну из главных ролей в вышедшем в 2010 году драматическом фильме братьев Аллена и Альберта Хьюз (обычно работающих совместно) «Книга Илая». Этот фильм относят к своеобразному жанру постапокалиптики, то есть в котором действие развивается в мире, пережившем глобальную катастрофу, обычно связываемую с применением ядерного оружия.

Мила Кунис представила в этом фильме, полном кошмаров, предательств и убийств, спутницу главного действующего лица, якобы владеющего книгой, при помощи которой можно управлять остатками человечества, выжившего после всеобщего разрушения. На самом деле эта книга оказывается Библией, благодаря которой возникает возможность постепенного возвращения людей к разумному существованию. Героиня Кунис в результате на этот раз оказывается персоной, способствующей спасению остатков человечества от полного одичания.

«Книга Илая» была награждена премией «Сатурн», присуждаемой Академией научной фантастики и фильмов ужасов (и такая академия существует в США!) по результатам голосования ее членов. Кассовые сборы превысили бюджет картины почти в два раза. Участие в ней было безусловным успехом Милы Кунис.

Актриса выступала не только в характерных ролях остросюжетных фильмов. Ее новой удачей стало участие в психологической драме Даррена Аронофски «Черный лебедь». Это был фильм о балерине, медленно сходящей с ума при подготовке спектакля по балету Петра Чайковского «Лебединое озеро». Главную героиню сыграла прославленная Натали Портман. Привлечение Милы Кунис на роль второй героини фильма — подруги и соперницы основного персонажа — явилось большим достижением, безусловной удачей актрисы. Важно было и то, что во время съемок между Кунис и Портман установились тесные связи, переросшие в личную дружбу. Они вместе овладевали балетной техникой,

соответствующей пластикой. Это было необходимо, хотя у обеих актрис были балетные дублерши, так как по замыслу режиссера отдельные сцены танца главных героинь снимались крупным планом. Обе актрисы готовились к съемкам самоотверженно. У обеих были травмы, сообщалось даже о переломе ребра у Портман и вывихе плеча у Кунис.

Мила Кунис, включившаяся в роль буквально самозабвенно, позже описывала свою героиню так: «Мой персонаж очень свободный. У нее нет такой совершенной техники, как у персонажа Натали, но в ней больше страсти и естественности».

В критике фильм получил весьма позитивные отклики. Кунис хвалили, как и Портман. Рецензент К. Хоникатт отметил в газете «Голливуд репортер», что «Кунис — отличная альтернатива Портман; такая же податливая и мрачная, но с самоуверенной ухмылкой, в то время как Портман — наивная и боязливая».

Премьера фильма состоялась на открытии Венецианского международного кинофестиваля, что само по себе было его высоким признанием. При номинациях на награды судьи разного рода столкнулись с трудностью: Натали Портман и Мила Кунис фактически играли равнозначные роли. Присуждая Портман «Оскара» за лучшую женскую роль, киноакадемики проигнорировали Кунис, а «Золотой глобус» и премия Гильдии киноактеров США были Кунис присуждены за лучшее исполнение женской роли второго плана. Тем не менее это было важное признание ее успешного выступления в фильме.

В последующие годы Мила Кунис успешно снялась в комедиях «Секс по дружбе» и «Третий лишний». Важным этапом ее творческого развития стал появившийся в 2013 году фильм «Оз: Великий и ужасный». Это был захватывающий приключенческий фантастическо-сказочный фильм, ставший продолжением давнего, еще довоенного фильма «Волшебник страны Оз». Кунис играла в этом фильме злую ведьму, которая в первой части представала в фиктивном образе доброй ведьмы и, по оценкам критиков и мнению зрителей, ярко воплотила всевозможные магические пакости, причиняемые героям картины. Актриса жаловалась, что ей нелегко было перевоплощаться по ходу действия из одного образа в другой. Приходилось применять сложный грим, его нанесение и удаление занимало по несколько часов, а для восстановления кожи после съемок понадобилось два месяца.

После нескольких фильмов, прошедших малозамеченными, Мила Кунис в 2015 году снялась в одной из важных ролей в масштабном проекте «Восхождение Юпитер», снятом сестрами Ланой и Лилли Вачовски для

компании «Братья Уорнер».

Этот фильм относился к жанру так называемой космической оперы, в котором фантастическое действие проходит не просто в космическом пространстве, а включает в себя конфликт между могущественными силами, применяющими вымышленные технологические средства, а сам конфликт отличается возвышенной героикой.

В фильме была представлена история девушки по имени Юпитер, которая внезапно обнаруживает вначале, что является древней коронованной особой, а затем — более того — законной собственницей всего земного шара. Следуют всевозможные героические приключения и деяния, с которыми, по всеобщей оценке, Мила Кунис справилась мастерски. Фильм был выдвинут на ряд наград, правда, не получил ни одной. В критике запутанность и вычурность картины были оценены как проявление дурного вкуса ее режиссеров и сценаристов. При этом, однако, выделяли высокий класс игры исполнителей, в частности Кунис. Сама она, впрочем, не была высокого мнения ни о своей роли, ни о фильме в целом, называя его основной тематикой «потребительство».

Демонстрируя разнообразие творческих интересов и способностей, Мила Кунис в 2016 году приняла участие в новом комедийном фильме «Очень плохие мамочки», а затем, после его финансового успеха, — в продолжении «Очень плохие мамочки 2». Фильм, в соответствии с названием, повествовал о группе distinguished семейных дам сравнительно молодого возраста, которые пытаются совмещать домашние заботы с активной социальной деятельностью, но непрерывно получают за это упреки и вынуждены выносить неприятные ситуации по вине своих супругов и других родственников. Героиня Кунис — активный член этой группы, которая в отместку предпринимает всякие авантюры.

Фильм имел немалый коммерческий успех. Согласно данным журнала «Форбс», в результате его успеха Мила Кунис заняла пятую строку в списке наиболее высокооплачиваемых актрис Голливуда (15,5 миллиона долларов в год). Это было большим ее достижением. В 2017 году «Очень плохие мамочки» завоевали Премию народного выбора — награду, присуждаемую по итогам зрительского голосования, за «любимый комедийный фильм».

Последовавшее затем продолжение фильма о мамочках, носившее характер рождественской комедии, собрало столь же высокую аудиторию и дало великолепные кассовые сборы, но в критике было оценено как пустышка, повторяющая, по существу дела, предыдущую картину. При этом игра Кунис по-прежнему оценивалась высоко. В то же время один из критиков, Пит Хэммонд, не без основания писал, что второй фильм о

мамочках — «идеальное лекарство, которое поднимает настроение и поможет забыть о проблемах в наши темные времена».

Еще один комедийный боевик с Милой Кунис в главной роли под названием «Шпион, который меня кинул» появился в 2018 году. В прессе он получил сдержанную оценку. Правда, сама Кунис осталась довольна своей ролью. Более того, в ее интервью появились оттенки самовосхваления. Она говорила, в частности: «Я миниатюрна и могу проникать сквозь ограду из железных прутьев. Я говорю на трех языках и поэтому вполне подхожу для такой роли».

Таковую весьма позитивную самооценку стимулируют некоторые печатные органы. В журнале «Эсквайр» Мила Кунис была даже признана «самой сексуальной женщиной в мире».

В любом случае в настоящее время Милу Кунис можно считать самой успешной практикующей голливудской актрисой, имеющей российское происхождение.

## Актерская чередa

В Голливуде пытались добиться успеха, но так и остались на третьестепенных, лишь иногда пробиваясь на второстепенные роли, и некоторые другие выходцы из Российской империи, а вслед за этим из СССР, которым либо не хватило способностей, либо пробивной силы, либо так сложились условия их существования, чтобы хоть как-нибудь значительно обозначить свое имя в американском кино. Очень кратко расскажем об этих актерах, идя, как нам представляется, сверху вниз по лесенке их не очень большой значимости для киноискусства, хотя в отдельных случаях речь идет о выдающихся художественных творцах.

Американским актером российского происхождения был Миша Ауэр, которого на родине звали Михаилом Семеновичем Унковским.

Он родился 17 ноября 1905 года в Санкт-Петербурге в семье, широко известной по деятельности его дедов и по отцовской, и по материнской линиям. Отец — Семен Иванович — был сыном адмирала русского флота Ивана Семеновича Унковского — кругосветного мореплавателя, а затем сенатора и ярославского губернатора. Мать — Зоя Львовна — дочь выдающегося скрипача, дирижера и композитора Леопольда Ауэра, который был родом из Венгрии, но основную часть своей жизни провел в России.

Вместе с матерью тринадцатилетний Миша выехал в 1918 году в Константинополь, где Зоя Львовна умерла от сыпного тифа. Сын вначале бродяжничал, затем каким-то образом перебрался в Италию. Здесь он случайно встретил одну из учениц своего деда Леопольда Ауэра, который находился в США, где стал известным педагогом по классу скрипки. Ауэра известили о внуке, и вскоре Миша был принят в семью именитого деда и перебрался в США.

Он учился в Нью-Йорке в музыкальной школе, которую окончил по классам скрипки и фортепиано. Но значительных способностей юноша в музыке не проявил, зато заинтересовался кино. Перебравшись в Голливуд, он в 1928 году впервые сыграл роль третьего плана в фильме Фрэнка Татла «Что-нибудь всегда случается».

23-летний начинающий актер показался режиссерам и продюсерам перспективным, ему стали давать разнообразные роли. Он послушно выполнял требования режиссеров, но оказался лишь дисциплинированным и трудолюбивым второстепенным актером, не проявив, как и в музыке,

высокого таланта. Ему предоставляли в основном эпизодические роли, но их было много — иногда до пятнадцати в год.

Чуть более заметным Миша Ауэр (он снимался именно под таким именем) стал в эксцентрической комедии 1936 года «Мой слуга Годфри», поставленной Грегори Ла Кавой. Ауэр даже был представлен на «Оскара» за лучшую мужскую роль второго плана, премию не получил, но несколько закрепил свое положение в Голливуде.

Позиции его стали более прочными, но таланта не прибавилось. Мишу Ауэра продолжали охотно приглашать участвовать в фильмах, предоставляя ему незначительные роли. С ним, исполнительным и добрым человеком, отнюдь не переоценивавшим своих данных, охотно снимались звезды экрана Грета Гарбо, Фредерик Марч, Марлен Дитрих, Дина Дурбин и другие выдающиеся мастера.

Ауэр снялся более чем в 170 фильмах, так и не став сколько-нибудь известным.

Иногда по рекомендации выдающихся кинодеятелей его приглашали в актерский состав зарубежных фильмов. Последней картиной, в которой он снялся в 1966 году, был итальянский детский фильм «Рождество, которого почти не случилось».

Вскоре после того как этот фильм вышел на экраны, 5 марта 1967 года, Миша Ауэр скончался в Риме.

Более чем в ста американских фильмах, так и не выйдя на первые роли, снялся Григорий Григорьевич Ге, ставший в США Грегори Гайе.

Григорий Ге, внучатый племянник выдающегося русского художника Николая Николаевича Ге, был сыном актера Императорского Александринского театра в Петербурге, которого звали в точности так же, как и его сына. Родившийся 20 октября 1900 года, он в детстве и ранней юности не проявлял особого интереса к сценической деятельности. По окончании первых классов гимназии он с согласия отца поступил в военно-морское училище и несколько лет плавал по морям и океанам, получая навыки будущего морского офицера.

Однако примерно в пятнадцатилетнем возрасте, еще не окончив морское училище, Григорий Ге стал все больше интересоваться театром и зарождавшимся кино. Он стал участвовать в самодеятельных коллективах, пытался организовать театральную труппу в училище, пользуясь тем, что в условиях начавшейся мировой войны слушателей, фактически еще подростков, перестали брать на военные корабли, совершавшие плавание за пределы российских морских просторов. Командование смотрело на «театральные попытки» неодобрительно, ни один стабильный коллектив

Григорию создать так и не удалось. Это было связано, в частности, с тем, что он не проявлял достаточной настойчивости и упорства, быстро охладевал к начатому делу. Эта черта позже будет, видимо, одной из главных причин, не позволивших ему сделать достойную карьеру в американском кино.

После Февральской революции 1917 года училище кое-как завершило учебный год, но осенью возобновлять работу не стало. Оно официально прекратило существование, когда в стране накалилась политическая обстановка, а затем, в условиях почти анархического беспредела к власти пришли большевики, начавшие устанавливать свою террористическую диктатуру.

Григорий Ге отправился на юг, где вскоре стала формироваться антибольшевистская армия генерала Антона Деникина, но и в стане белых ему не понравилось, и при первой же возможности он выехал за границу (видимо, в конце 1918 года), а затем перебрался в Соединенные Штаты. Он сразу же направился на западное побережье, рассчитывая устроиться на работу в одну из голливудских компаний в любом качестве, но надеясь в конце концов сделать актерскую карьеру.

Найти низкооплачиваемую работу ему сразу удалось, ибо киноиндустрия развивалась исключительно быстрыми темпами, нуждалась в трудовых ресурсах. Но стать актером Григорию никак не удавалось. Он переходил из одной фирмы в другую, работал осветителем, электриком, помощником продюсеров и режиссеров, иногда даже видных актеров, фактически являясь мальчиком на побегушках.

Только в 1928 году его заметил видный актер Джон Берримор, который обратил внимание на аристократическую внешность Грегори Гайе. Ему была дана крохотная эпизодическая роль в фильме «Буря», поставленном известным режиссером немых фильмов Сэмом Тейлором по сценарию Владимира Немировича-Данченко и других авторов. Фильм повествовал о судьбе крестьянина, который смог подняться в русской царской армии во время мировой войны до офицерского звания, но которого презрительно отвергали и преследовали его коллеги по офицерскому корпусу. Именно одного из таких аристократических коллег сыграл Гайе, который, однако, смог произвести впечатление на режиссера только своей высокомерной манерой поведения.

Коллеги не раз говорили Грегори, что он должен учиться актерскому мастерству, лучше всего, поступив в одно из специальных учебных заведений, но он, сохраняя аристократическое высокомерие и в повседневной жизни, от этого отказывался, надеясь на удачу и свой талант.

Ни того ни другого, однако, не доставало.

Правда, Гайе признали актером и стали предоставлять ему малые роли, но пробиться в верхние слои профессионалов ему так и не удалось до конца жизни. Лишь изредка его фамилия появлялась в титрах фильмов, обычно же он оставался «за кадром».

В конце концов Грегори примирился с тем, что его часто привлекают на второстепенные роли, что он получает гонорары, которые позволяют ему пристойно существовать.

Человек с добродушным и открытым характером, он не просто удовлетворялся тем, что играл в фильмах вместе со знаменитостями, но особенно дружеским общением с видными актерами, которые видели в нем приятного собеседника, а иногда и собутыльника в свободное от работы время.

Чуть более заметным Грегори Гайе стал в фильме Майкла Кёртиса «Британский агент», повествующем о шпионско-авантюрной драме, разворачивавшейся на фоне октябрьского переворота 1917 года. В этой картине, появившейся в 1934 году и созданной по мотивам мемуаров британского дипломата и тайного агента Брюса Локкарта, Гайе представал в роли главы Временного правительства России Александра Керенского (он, правда, был назван Колиновым). Это был первый фильм, в котором фамилия актера была указана в титрах.

В последующие годы Грегори Гайе привлекали на второстепенные роли многие режиссеры, в том числе российского происхождения, видимо, сочувствуя своему в прошлом соотечественнику, человеку добросовестному, но не проявлявшему высокого таланта. Ежегодно он был занят в трех-четырёх фильмах, обычно эпизодически появляясь как какой-нибудь представитель знатного рода, часто в картинах на российские сюжеты. В 1937 году он участвовал даже в комедии под названием «Товарищ» (именно на русском языке, хотя, разумеется, латинскими буквами была названа эта картина режиссера Анатоля Литвака — о нем будет рассказано ниже), повествующей о приключениях в эмиграции представителей высшей российской элиты.

Так продолжалось в годы Второй мировой войны и в послевоенный период. Старел актер, старели и его малозаметные персонажи. Грегори Гайе (без обозначения в титрах) сыграл в нашумевшем приключенческом фильме «Бэтмен» 1966 года. Он участвовал в некоторых эпизодах одного из первых гигантских телесериалов «ФБР». Этот сериал, состоявший из девяти сезонов и 241 эпизода (серии), шел на канале Эй-би-си в 1965–1974 годах.



Актер был чуть более заметен в последнем фильме, в котором он снялся в уже весьма преклонном возрасте. Картина эта под названием «Метеор», снятая Рональдом Нимом, появившаяся в 1979 году, была настолько смешанного жанра, что ее называли и боевиком, и фантастическим фильмом, и фильмом-катастрофой, и политической драмой. Шла речь о гибели космического корабля в результате столкновения с обломками метеора и о политическом кризисе во взаимоотношениях между США и СССР, причем обе страны, как оказывалось, имели в своем распоряжении запрещенные международными соглашениями орбитальные боевые платформы с ядерными боеголовками (фильм как бы предвещал будущую «стратегическую оборонную инициативу» президента Рональда Рейгана, которую в советской пропаганде именовали «Программой звездных войн»). Тем временем один из обломков кометы падает на Нью-Йорк и в основном уничтожает гигантский город. Лишь после этого США и СССР объединяют свои усилия в защите как от природных катастроф, так и в обеспечении мирного сосуществования.

Грегори Гайе играл в фильме роль «советского премьер-министра». Парадокс состоял в том, что одна из главных ролей в кинокартине Гайе впервые была поручена, когда он уже приближался к 80-летию, и на этом его актерская карьера завершилась.

Грегори Гайе умер 23 августа 1993 года в Студио-Сити — части Лос-Анджелеса, считающейся одновременно отдельным городом, где у него был свой дом. Его тело было кремировано. Согласно завещанию прах был передан племяннику Джорджу Гейнсу и другим дальним родственникам, а также друзьям. Захоронения актера не существует. Помнят о нем только в семьях, связанных с художественной и актерской династиями Ге.

Только что упомянутый Джордж Гейнс был также выходцем из российского пространства.

Его имя при рождении было Жорж Йонгеянс. Он появился на свет 3 мая 1917 года в городе Гельсингфорсе (нынешнем Хельсинки), столице Великого княжества Финляндского, входившего в Российскую империю. Его отцом был голландский предприниматель Геррит Йонгеянс, до Февральской революции 1917 года занимавший пост консула Голландии в Петрограде, а матерью — артистка, модельер и прежде всего дама света Ия Григорьевна Ге.

Йонгеянс остался человеком малоизвестным, а Ия Ге, внучка художника Николая Ге, вскоре оставившая своего первого мужа и вышедшая замуж за британского богача баронета Роберта Абди, кочевала

по европейским столицам, считалась одной из красивейших женщин Европы, пользовалась вниманием русского писателя Алексея Николаевича Толстого, когда он некоторое время после 1917 года жил на Западе в качестве эмигранта (в 1923 году Алексей Толстой, признав советскую власть, возвратился в Россию). Ия была известным модельером, имела свою фирму в Париже. Светская хроника европейских стран то и дело рассказывала о случаях из жизни и приключениях «леди Абди» и ее поклонников. Она прожила долгую жизнь и умерла во Франции в 1992 году.

Мать и приемный отец не обращали особого внимания на Жоржа, имя которого изменили на английский манер, а фамилию упростили — так он стал Джорджем Гейнсом.

Джордж учился в частной школе в Швейцарии, близ Лозанны, проявил актерские и музыкальные способности и даже был принят по окончании школы в музыкальную студию при оперном театре «Ла Скала» в Милане.

В конце 1930-х годов он частично перебрался в Соединенные Штаты, жил в Нью-Йорке, играл в бродвейских театрах, но основной страной своего проживания считал Францию и по несколько месяцев в году жил в Париже.

Когда началась Вторая мировая война, он пытался вступить во французскую армию, но дело затянулось, и осуществить намерение ему не удалось. После французской капитуляции он перебрался в Испанию, но был задержан авторитарными властями этой страны, сотрудничавшими с Гитлером. Ему, однако, удалось доказать, что он — частное лицо, не участвующее в политике. Джордж был освобожден. Он смог уехать в Великобританию, где, наконец, был принят в вооруженные силы. В связи с тем, что он владел несколькими языками, он был назначен переводчиком в военно-морской флот и участвовал в ряде операций — в Северной Африке и Италии. Летом 1946 года Джордж был демобилизован и теперь вновь отправился в США, уже на постоянное жительство. В 1948 году он получил американское гражданство.

Возобновив работу в бродвейских театрах, он участвовал во многих мюзиклах, выступал по родившемуся уже телевидению, пользовался популярностью у зрителей.

В 1953 году Джордж Гейнс женился на актрисе Эллин Маклери, которая уже побывала замужем, но с мужем разошлась. У Эллин и Джорджа родились сын Мэтью и дочь Ия. Сын, ставший профессиональным спортсменом, прожил недолгую жизнь. Он погиб в автомобильной катастрофе в 1989 году. Дочь, выйдя замуж, стала

домохозяйкой, живет в штате Вашингтон.

Между тем, ощутив недостатки своего художественного образования, Джордж в 1953–1958 годах учился в Театральной студии в Нью-Йорке. В 1960-х годах он считался первоклассным актером мюзиклов. Несколько музыкальных комедий, в которых он выступал («Моя прекрасная леди», «Чудесный город», «Моя сестра Эйлин» и другие), держались на сцене по несколько лет.

Но только в 1960-е годы, уже в солидном возрасте, Джордж Гейнс попробовал свои силы в кино. Он отнюдь не стал звездой, но ему поручались роли в ряде кинофильмов. На протяжении нескольких десятилетий, до глубокой старости, он почти ежегодно фигурировал в голливудских фильмах. Фильмография Гейнса насчитывает около тридцати картин.

С 1984 года Джордж Гейнс играл в телевизионном сериале «Полицейская академия». Это была единственная роль, которая стала широко известной — настолько, что в течение нескольких лет его даже называли звездой телевидения.

Комедийный сериал «Полицейская академия», содержащий элементы детектива с изрядной долей сарказма, острыми эротическими сценами, порой стоявшими на грани порнографии (особенно в первых сериях), которая в то время еще не была под полным запретом в американском кино (этот запрет наступил позже, со второй половины 1990-х годов), был запущен компанией «Братья Уорнер». Режиссером являлся Алан Меттер. Всего было снято семь сезонов сериала (последний в 1994 году). Гейнс играл одну из ведущих ролей — коменданта Эрика Лассарда, которая от сезона к сезону выходила на все более первый план, став к середине сериала главной.

Сериал завершался фильмом «Миссия в Москве», в котором действие происходило в уже демократизированной России. Американские коллеги в лице «полицейской академии» во главе с Лассардом оказывались по воле сценариста, режиссера и продюсеров в российской столице для оказания помощи в поимке страшного криминального авторитета, который, опираясь на компьютерную технологию, обогащался всевозможными бессовестными и просто глупыми путями, но всегда выходил сухим из воды. Он, в частности, невероятно разбогател, используя мошенническую компьютерную игру, которая была оригинально названа просто «Игра»!

Весь фильм был наполнен ситуациями и ходами самого нелепого характера, вызывающими смех зрителей. Естественно, они перемежались с любовными интригами, в которых были замечены не только молодые

«полицейские академики», но и их весьма солидный начальник, которого играл Гейнс. Если вначале преступник укрепляет свои позиции и даже мнит себя хозяином Красной площади, Кремля, Мавзолея Ленина, то затем, благодаря помощи американцев, бандита удастся обуздать. В конце фильма справедливость торжествует, а на Красной площади проходит парад в честь американцев и прежде всего их босса.

Этот комедийный фильм был свидетельством резкого потепления отношений между США и Россией, ликвидации (как оказалось, временной) холодной войны. Картина снималась в основном в Москве. Это был первый американский фильм, произведенный в России. В нем участвовала балетная труппа Большого театра и играли, наряду с американцами, российские актеры Валерий Яременко, Вячеслав Долгачев, Владимир Долинский, Ольга Анохина и другие.

Не обошлось, впрочем, без инцидентов. Съемки производились осенью 1993 года, как раз тогда, когда российская оппозиция попыталась свергнуть президента Бориса Ельцина, и работу на несколько недель пришлось прервать. Для того чтобы придать картине максимальную достоверность, одна из сцен зафиксировала обгоревший в результате обстрела при подавлении попытки путча московский Белый дом. Кроме того, во время съемок были случайно использованы радиочастоты, на которых работали некие службы российских вооруженных сил. Военные предъявили претензии, которые были улажены через российское Министерство иностранных дел. Это было ельцинское время, когда власти России прилагали силы для налаживания сотрудничества с Соединенными Штатами по всем линиям, включая кино.

Джордж Гейнс с интересом знакомился с Москвой и ее окрестностями. Он не смог обнаружить своих родственников — потомков художника Николая Ге, но ему были приятны встречи с российскими актерами, с которыми он общался в основном через переводчика. Он говорил им о своей жалости по поводу того, что не овладел русским языком, так как был гражданином Российской Федерации всего лишь несколько месяцев после своего рождения.

Что же касается самого сериала, то «Полицейскую академию» с интересом смотрели по всей Америке, отмечая превосходную игру Джорджа Гейнса. Правда, последнюю серию популярный британский журнал «Максим», имеющий и русскую версию, отнес к двенадцати «самых бредовых фильмов о России».

После «Полицейской академии» Джордж Гейнс снялся еще в четырех фильмах, в том числе в компании с такими известными актерами, как

Дастин Хофман и Роберт Де Ниро, но только в одном из них, «Ваня на 42-й улице» (частично по пьесе Антона Чехова «Дядя Ваня»), ему была поручена более-менее значительная роль. Так он и остался в американском кино в качестве актера второго плана.

Джордж Гейнс скончался, чуть не дожив до столетия, в доме своей дочери 15 февраля 2016 года, в городке Норт-Бенд, штат Вашингтон (недалеко от Сиэтла).

В нескольких голливудских фильмах снялась русская эмигрантка Евгения Леонтович, покинувшая Россию вскоре после октябрьского переворота, но окончательно обосновавшаяся в США только после Второй мировой войны.

Евгения Константиновна Леонтович родилась в марте 1900 года недалеко от Москвы, в городе Подольске, в дворянской семье, была дочерью офицера императорской армии. Она посещала занятия в Школе-студии при Художественном театре, являлась ученицей Всеволода Мейерхольда.

После событий 1917 года члены ее семьи участвовали в антибольшевистских организациях. Три ее брата погибли в Гражданской войне. Каким-то образом в 1922 году, когда правительство Ленина взяло курс на изгнание лиц, враждебно относившихся к новому строю, за рубеж, Евгения смогла получить визу на въезд в США и оказалась в Нью-Йорке. Она хорошо знала английский язык, который изучала с детства. Ей удалось устроиться в передвижную театральную труппу, с которой она переезжала из одного города в другой под фамилией Грушинская.

В 1923 году она вышла замуж за Григория Ратова (о нем мы тоже расскажем). Брак оказался непрочным, уже вскоре Евгения Леонтович переехала в Европу, жила сначала в Великобритании, затем во Франции, играла в театральных коллективах различных городов. Во французской провинции она прожила годы германской оккупации, почти нищенствовала.

Воспользовавшись тем, что официального развода с Григорием Ратовым не было, в 1948 году Евгения Леонтович обратилась к нему за помощью и по его вызову вновь приехала в США. Ратов был к этому времени известным режиссером. В 1949 году развод был оформлен, однако Ратов оказал ей помощь в устройстве в Голливуде, где она получала время от времени незначительные роли. Но главное, ей удалось открыть свой небольшой театр в Лос-Анджелесе, где она обычно играла главные роли и нередко имела успех.

В кино Евгения Леонтович добилась меньших успехов. Она снялась в

четырёх американских фильмах. В 1952 году Леонтович получила роли в работах Джорджа Ситона «Все может случиться» и Рауля Уолша «Мир в его руках». Обе картины были посвящены российским эмигрантам в Америке, обе они носили драматическо-комедийный характер. Имя Леонтович упоминалось в титрах, но особого внимания ни зрители, ни пресса на нее не обратили. То же произошло с фильмом 1955 года «Дожди в Раншипуре». Чуть более заметной стала игра в последнем фильме с ее участием.

Это был фильм ужасов, появившийся в 1962 году под названием «Убийца», снятый Уильямом Каслом, уже опытным в такого рода произведениях. Евгения Леонтович играла роль служанки, скорее домашней помощницы и компаньонки весьма пожилой дамы, причем только компаньонка знала страшную тайну, которую скрывала ее хозяйка, — тайну рождения ее ребенка — мальчика, которого выдавали за девочку, так как отец хотел появления на свет только потомка женского пола.

Персонаж Евгении Леонтович по имени Хельга оказывался вовлеченным в серию преступлений и обманов, в том числе со смертельным исходом, включая серию убийств. Помимо этого следует чередой таинственных смертей.

Фильм получил противоречивую оценку в прессе. Его хвалили и ругали, в некоторых рецензиях отмечалась тонкая игра Евгении Леонтович. Это была единственная картина, по поводу которой обсуждалось ее актерское мастерство.

На этом деятельность Евгении Леонтович как в кино, так и в театре прекратилась. Она переехала в Нью-Йорк, где вела замкнутый образ жизни. Новую семью она так и не создала и старела в одиночестве, окруженная иконами и картинами из той части семейного имущества, которое ей удалось вывезти за пределы России и сохранить. До конца жизни она осталась поклонницей русского дворянского быта, православной аристократкой.

Евгения Константиновна Леонтович скончалась 3 апреля 1993 года в своей небольшой квартире на Манхэттене.

Еще один выходец из Российской империи — Морис Маасков, поменявший свою фамилию еще до эмиграции в США на Москович, родился 23 ноября 1871 года в Одессе. Он жил в США с конца 1890-х годов, работал в Еврейском театре в Нью-Йорке и привлекался к участию в бродвейских спектаклях, а также в некоторых голливудских фильмах, в которых представлял типично еврейских персонажей.

Начав сниматься уже в пожилом возрасте, он играл обычно

добродушных и опытных старичков, своего рода «еврейских мудрецов», наставлявших своих потомков или просто людей молодых и неопытных. Первой заметной ролью Мориса Московича 1937 года был лавочник, друг главного героя в фильме Лео Маккери, снятом на студии «Парамаунт пикчерз» под названием «Дорогу завтрашнему дню». Это была драма о пожилой паре, теряющей свой дом и остающейся без какой-либо помощи, так как никто из пятерых детей не желает помочь родителям.

Фильм получил благоприятные отзывы. В рецензиях упоминалось имя Московича как хорошо подобранного актера эпизодического плана.

Затем последовали несколько сходных ролей. Они оказались однообразными. Создать новый оригинальный образ Морису Московичу так и не удалось. Последним его выступлением было участие в знаменитом антинацистском фильме Чарли Чаплина «Великий диктатор». Здесь он сыграл в том же ключе, что и в предыдущих фильмах, дружелюбного соседа главного героя, которого по ошибке принимали за диктатора. Москович, таким образом, оказывался косвенно вовлеченным в сатирические ситуации, высмеивающие Гитлера.

Морис Москович умер в июне 1940 года в Лос-Анджелесе после операции на сердце. Всю взрослую жизнь он прожил со своей женой Роуз, которая пережила его на четыре года. Их сын Ноэль, взявший сценический псевдоним Мэдисон, также стал характерным актером, исполнив в нескольких фильмах роль гангстера. Помимо США, он выступал также в Великобритании и Австралии.

Еще менее заметным был Павел Баратов, родившийся в Риге в 1873 году, эмигрировавший в США в период Гражданской войны в России, когда власть в его городе переходила то к белым, то к красным. Баратов участвовал в нескольких фильмах, но заметным оказался только в картине 1941 года «Мужчины в ее жизни», снятом Григорием Ратовым. Скорее всего, Ратов просто из жалости взял Баратова в свою команду, предоставив ему чуть более ощутимую роль, чем почти массовка, в которой обычно Павел зарабатывал себе на хлеб. Он скончался в Лос-Анджелесе в 1951 году.

Почти ничего не известно об Иосифе Мостовом (в США он почему-то сохранил свою фамилию, но изменил имя, назвав себя Лео). Он родился в 1908 году. Время эмиграции нам установить не удалось; скорее всего, он отправился с родителями за рубеж во время Гражданской войны. Мостовой оказался в Лос-Анджелесе и сыграл несколько третьестепенных ролей в фильмах 1950-х годов. Он умер в 1967 году.

Точно так же почти незамеченной прошла в Голливуде жизнь Дины

Смирновой, родившейся в феврале 1889 года и скончавшейся в Голливуде в январе 1947 года. Смирнова исполнила несколько незначительных ролей в фильмах первой половины 1930-х годов. Ни в одном из зрительских откликов и тем более ни в одной рецензии ее имя не упоминалось. Участие Смирновой в фильмах известно только по полным составам действующих лиц.

Из актеров старшего поколения отнюдь не первенствующую роль в американском кино сыграла Ольга Владимировна Бакланова.

Она родилась 19 августа 1896 года в семье промышленника, владевшего Купавинской ткацкой фабрикой, и бывшей актрисы, отказавшейся от карьеры и посвятившей свою жизнь семье. Окончив гимназию, Ольга приняла участие в конкурсном наборе в Школу-студию при Московском Художественном театре и была зачислена на обучение под непосредственным руководством Константина Станиславского. Одновременно она снялась в нескольких немых короткометражных фильмах.

По окончании студии Ольга Бакланова была зачислена в штат МХТ и играла в нем до 1917 года. Ее карьера в театре была прервана после октябрьского переворота, так как она была отчислена в связи с «эксплуататорским происхождением» (ее отец был расстрелян как контрреволюционер). Правда, ей удалось сняться в нескольких пропагандистских фильмах периода Гражданской войны. Когда в 1919 году была образована Музыкальная студия Владимира Немировича-Данченко, О. Бакланова была туда принята и сыграла несколько ролей в спектаклях классического репертуара. По инициативе руководителя студии, который ценил Бакланову, в 1925 году ей было даже присвоено звание заслуженной артистки.

Тем не менее, когда в 1926 году студия отправилась на гастроли в Европу, а оттуда за океан, Бакланова приняла решение на родину не возвращаться.

Пользуясь тем, что она с детства изучала английский язык и неплохо им владела (хотя сильный акцент так и не смогла преодолеть), Ольга Бакланова сразу же отправилась в Голливуд и, имея в виду свои прошлые театральные спектакли и участие в советских короткометражках, договорилась об участии в американских фильмах. Вначале она получила эпизодическую роль в картине «Голубь» о несчастной любви танцовщицы по прозвищу Голубь с мексиканским кабальеро. Вскоре ее пригласили участвовать в фильме по роману Виктора Гюго «Человек, который смеется», где она была отмечена как прекрасно исполнившая роль



герцогини Джозианы. Казалось, что кинокарьера актрисы начинает развиваться успешно. В 1928 году она снялась в мрачных детективах «Улица греха» и «Пристани Нью-Йорка».

В то же время с появлением звукового кино Ольгу Бакланову не выпускали на ведущие роли из-за акцента. Ее продолжали привлекать к съемкам, но исключительно в качестве второстепенных, в основном русских персонажей. Постепенно приглашения поступали все реже. В 1933 году она снялась в комедийном фильме «Скандал на миллион долларов», после чего ушла из кино.

В 1933 году она переехала в Нью-Йорк, где принимала участие в различных театральных постановках на Бродвее и вне его. В 1941 году она вышла замуж за владельца нью-йоркского театра «Файн арт» Ричарда Дэвиса, после чего по настоянию мужа оставила сцену. В течение нескольких десятилетий Ольга Бакланова вела частную жизнь.

Бакланова пыталась установить связи со своими родными, оставшимися в СССР. Удивительно, но ее родной брат Глеб, несмотря на то что его отец был расстрелян как контрреволюционер, сделал блестящую военную карьеру. Он стал генерал-полковником, Героем Советского Союза, участвовал в Параде Победы 1945 года. Он оставил две книги воспоминаний, но ни в одной не было упоминаний о родной сестре, ставшей американской актрисой. Советские родственники от нее отреклись, что было им необходимо для благополучного существования.

Ольга Бакланова скончалась в 1974 году в Швейцарии.

Своеобразной фигурой среди американских актеров российского происхождения старшего поколения являлся Михаил Иванович Вавич.

Он был сыном черногорца, переселившегося в Россию после Русско-турецкой войны 1877–1878 годов. Чтобы быть поближе к родине, старший Вавич вместе со своей многодетной семьей поселился в Одессе, где занимался мелкой коммерцией.

Михаил Вавич, обладавший актерским дарованием и прекрасным басом, в юношеском возрасте перебрался в Петербург, где был принят в театр оперетты «Буфф». Он получил сравнительно широкую известность участием в оперетте «Веселая вдова» Ференца Легара, причем не столько своей игрой, сколько исполнением вставного номера — песенки немецкого композитора Виктора Холлендера «Тихо и плавно качаясь». Песенка быстро стала популярной и распространилась по всей России.

Позже Михаил Вавич перебрался в Москву и стал солистом театра «Эрмитаж». Он буквально прославился, играя Пушкина в спектакле «Москва ночью», в котором писатель спускался с пьедестала и сатирически

разглядывал современную Москву. Михаил также участвовал в сольных и групповых концертах, на которых в основном исполнял жестокие цыганские романсы — с надрывом и со слезой. Он снялся в нескольких немых фильмах — также в роли цыгана. Широкую популярность приобрел романс «Грусть и тоска безысходная», сочиненный Вавичем (музыка и слова) в цыганском духе. Это, впрочем, было единственное его музыкальное произведение.

В 1914 году Михаил Вавич женился на драматической актрисе Татьяне Павловой, которая также снималась в немом кино. В будущем они не раз выступали вместе как в России, так и за рубежом, хотя супружество было прервано уже через несколько лет.

Революция 1917 года со всеми ее неопределенностями и жизненными тяготами заставила Вавича прекратить выступления. Его положение особенно обострилось после октябрьского переворота, так как большевистские власти рассматривали его творчество как порождение загнивающего мира и вообще относили его к антисоветским элементам. Под угрозой ареста он вместе с женой выехал в Украину, ставшую независимым государством. Некоторое время они совместно выступали с концертами в Киеве и других украинских городах, но и в Украине, значительная часть которой была оккупирована немецкими войсками, положение все более обострялось.

Михаил Вавич стал выступать вначале в соседних странах, а затем переместился в Западную Европу. Его выступления были замечены руководителем эмигрировавшего театра-кабаре «Летучая мышь» Никитой Федоровичем Балиевым, и он был приглашен в труппу этого театра. Театр с успехом гастролировал в ряде западноевропейских стран (его спектакли-концерты с интересом посещали далеко не только эмигранты), а в начале 1922 года отправился в Соединенные Штаты. Вначале труппа более года выступала на сценах Нью-Йорка и других городов восточного побережья, а затем стала гастролировать на западном побережье.

В 1924 году Михаил Вавич решил прекратить разъездные гастрольные выступления без постоянного места жительства и полностью обосновался в Лос-Анджелесе. В связи с тем, что у него к этому времени уже была определенная известность в США, ему удалось договориться о получении ролей второго плана или даже эпизодических появлениях в фильмах различных студий.

Обычно он играл всевозможных отрицательных персонажей и проходимцев: карточных шулеров, воров и грабителей, мошенников и взяточников. Его охотно привлекал в свои работы режиссер российского

происхождения Льюис Майлстоун (о нем мы уже упоминали и еще будем говорить более подробно). Публика и критика обратили внимание на участие Михаила Вавича в комедийном фильме Майлстоуна «Два арабийских рыцаря», в котором он единственный раз сыграл одного из основных персонажей — эмира, придав ему сатирический облик. В 1926 году он сыграл русского эмигранта в фильме «Корона лжи», и критика отмечала своеобразный облик этого аристократа, ставшего на чужбине мошенником, хотя в целом фильм был встречен прохладно.

Большим успехом пользовался фильм «Империял» 1927 года, посвященный русской шпионской сети в Австро-Венгрии во время Первой мировой войны. Вавич играл здесь одного из шпионов, который попутно занимался мошенническими проделками и соблазнял дам полусвета.

Общительный по своему характеру, Михаил Вавич в 1929 году стал инициатором создания Русского клуба в Лос-Анджелесе и одно время являлся его председателем. На его средства был построен иконостас в местной православной церкви. Последнее, между прочим, свидетельствует, что, несмотря на то что он не играл первостепенных ролей, доходы Вавича были достаточными для того, чтобы участвовать в благотворительности.

Неизвестно, как сложилась бы карьера Михаила Вавича, когда на смену немоу пришло звуковое кино. Но до него он не дожил. Он скончался внезапно, от сердечного приступа, когда ехал в своей машине по голливудскому бульвару Сансет, направляясь на съемки, вместе со своим приятелем композитором Дмитрием Тёмкиным. При вскрытии была обнаружена застарелая болезнь сердца, на которую жизнерадостный и обаятельный Михаил не обращал внимания.

Михаил Иванович Вавич был похоронен на небольшом православном кладбище Лос-Анджелеса.

В числе эмигрантов из СССР были и деятели театра и кино, которые в силу пожилого возраста или по другим причинам то ли вообще не выступили на американском экране, то ли сыграли в одном-двух фильмах. Был среди них и известный артист Ленинградского театра комедии Александр Давидович Бениаминов (1903–1991). Он сделал в СССР хорошую сценическую карьеру под руководством художественного руководителя театра Николая Акимова, получил звание народного артиста РСФСР. В США Бениаминов жил с 1978 года. Он смог выступить только в одном фильме — упоминавшемся «Москва на Гудзоне», где сыграл роль второго плана.

В США активно занималась и продолжает заниматься общественной деятельностью, участвует в полупрофессиональных спектаклях, ведет

педагогическую работу, но лишь эпизодически появляется на киноэкране в прошлом известная советская и российская актриса Елена Яковлевна Соловей. Она родилась в феврале 1947 года в семье офицера Советской армии и фронтовой медсестры на территории советской зоны оккупации Германии.

После демобилизации родителей Лена вместе с ними отправилась в Красноярск, где провела ранние детские годы. В 1959 году семья переселилась в Москву, где она окончила среднюю школу. У нее рано проявились сценические способности, благодаря которым ей удалось поступить во Всесоюзный государственный институт кинематографии, где она училась в мастерской известного актера и режиссера Бориса Андреевича Бабочкина.

Окончив институт в 1970 году, Елена Соловей более десяти лет работала актрисой на студии «Ленфильм», а с 1983 года выступала на сцене Театра имени Ленсовета. Переезд в Северную столицу был связан с тем, что вскоре после окончания института Елена познакомилась с художником-постановщиком ленинградцем Юрием Яковлевичем Пугачом, за которого вышла замуж.

В 1970–1980-е годы Елена Соловей снялась во многих кинофильмах, стала популярной актрисой, в 1981 году ей было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР. В числе фильмов с ее участием в главной роли были получившие всесоюзную известность картины «Блондинка за углом», «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино».

В условиях крайней нестабильности ситуации в СССР за несколько месяцев до ликвидации Советского Союза в августе 1991 года Елена Соловей с мужем, дочерью и сыном переселилась на постоянное жительство в США.

Она живет в Нью-Йорке, но занимается театральной деятельностью также в соседнем штате Нью-Джерси и даже в Канаде. В Нью-Йорке она некоторое время принимала участие в полупрофессиональной театральной труппе, созданной иммигранткой радиоведущей Аллой Григорьевной Кигель, а затем играла в русскоязычном музыкальном театре «Блуждающие звезды», организованном композитором Александром Борисовичем Журбиным. Театр существовал до 2001 года и распался после возвращения Журбина в Россию.

В течение нескольких лет Елена Соловей вела авторскую передачу «Кулисы» на русской радиостанции в городе Форт-Ли (штат Нью-Джерси) — фактически в пригороде Нью-Йорка. Для детей иммигрантов из России она организовала театральную учебную студию.

Елена Соловей регулярно выезжает в канадский город Монреаль, где функционирует русскоязычный театр им. Леонида Варпаховского (Леонид Викторович Варпаховский был известным советским режиссером театра и кино), ставящий русскую и мировую классику. С участием актрисы был подготовлен ряд спектаклей.

Елена Соловей пыталась попробовать свои силы в американском кино. Однако существенным успехом эти попытки не увенчались.

Она, правда, сыграла единственную главную роль в совместном российско-американском телефильме «П. М. Ж.» (то есть постоянное место жительства) режиссера Георгия Гаврилова. Планировалось создание телесериала, однако проект, оказавшийся неудачным, был остановлен на второй серии.

Елена Соловей сыграла эпизодические роли в нескольких американских фильмах и телесериалах. Роли эти были почти бессловесными в связи с тем, что актриса так и не овладела должным образом английским языком. В последний раз она выступила в 2016 году в приключенческо-исторической драме «Затерянный город Z», посвященной поискам древнего города.

В телефильме «П. М. Ж.» участвовал и сравнительно известный в прошлом советский актер и мастер разговорного жанра Борис Михайлович Сичкин.

Он родился в августе 1922 года в Киеве в семье сапожника. Отец умер, когда мальчику было четыре года. Семья бедствовала. Кто-то (видимо, старший брат) обучил Борю танцам, и он стал зарабатывать на хлеб, выступая на рынке, причем, по собственным воспоминаниям, особенно нравился уголовникам, которые его подкармливали. От них он научился определенным манерам, словечкам, интонациям, матерному жаргону, которые затемгодились в творческой карьере.

Борис учился в школе, но так и не окончил ее, так как был исключен за хулиганские поступки и побег из дома (куда он вскоре возвратился, пробыв некоторое время в цыганском таборе).

Через много лет, уже в США, Сичкин иронизировал: «От чего ушел, к тому и пришел: первыми моими зрителями в эмиграции стали тоже воры и бандиты, только в Нью-Йорке они называли себя русской мафией. Я выходил на сцену и говорил: „Здрасьте, отщепенцы и предатели родины!“ Все заходились смехом».

Тем не менее в 1937 году Борис Сичкин был принят в Киевское хореографическое училище, которое окончил в 1941 году, за месяц до нападения Германии на СССР. В самом начале войны призванный в армию

Сичкин был зачислен во фронтовой ансамбль Юго-Западного фронта, где познакомился с будущими известными артистами Юрием Тимошенко и Ефимом Березиным (они через годы составили дуэт под псевдонимами Тарапунька и Штепсель, стали народными артистами Украины), которые оказали на юного танцора влияние, способствуя его художественному и общему развитию.

Борис Сичкин участвовал во фронтовом ансамбле до последних дней войны в Европе, получил ряд медалей.

После войны он часто менял места работы: участвовал в Ансамбле песни и пляски Советской армии, был солистом Москонцерта, балетмейстером ряда студий, снимался в кино. Известность ему принесла роль куплетиста Бубы Касторского в фильмах о неуловимых мстителях.

Однако отношения с властями не складывались: в 1973 году в городе Тамбове во время гастролей Борис Сичкин был арестован — безусловно, по команде из Москвы — и обвинен в хищении государственного имущества в особо крупных размерах. Обвинения в проведении незаконных, не оформленных через соответствующие инстанции выступлений были бездоказательными, настолько нелепыми, что через год он был освобожден, хотя следствие еще продолжалось.

В конце концов Сичкин был полностью освобожден от обвинений. О своем пребывании в заключении через много лет он со злобным сарказмом рассказывал: «Нас, заключенных тамбовской тюрьмы, окрыляла тихая, маленькая радость: проходя мрачными коридорами на допросы, мы видели на стене транспарант „Ленин — с нами!“». Эти слова очень уж напоминали анекдот о лозунге над входом в штаб артиллерийской дивизии: «Наша цель — коммунизм!»

В 1979 году Борис Сичкин смог покинуть СССР. Он выехал по визе Государства Израиль, но, согласно сложившимся в то время межгосударственным правилам, «промежуточными пунктами» являлись Австрия и Италия, где можно было попытаться изменить страну эмиграции, поменяв, в частности, Израиль на США (разумеется, в случае согласия на это американских властей). Сичкин получил необходимую визу и оказался в Нью-Йорке.

Жизнь в эмиграции была нелегкой. Правда, позже Борис Сичкин был включен в состав редколлегии газеты «Русский базар», основанной в 1996 году. Но это была лишь своего рода подачка довольно известному танцору и актеру, ибо в журналистике у него никакого опыта и способностей не было. О том, что он жил очень скромно, свидетельствует тот факт, что после долгих хлопот ему удалось обзавестись льготной квартирой для

малоимущих в нью-йоркском районе Квинс.

Борис Сичкин рассчитывал на получение ролей в Голливуде. Прошло, однако, почти десять лет, прежде чем ему стали изредка предоставлять роли второго плана. В 1987 году он сыграл некоего Ивана (фамилия актера даже не значилась в титрах) в фильме «Милая Лоррен». В последующие годы Сичкину, как это ни было парадоксально, несколько раз давали роли руководителей СССР — для американского кинематографа незначительные. В 1989 году в фильме «Последние дни» он сыграл в нелюбимой манере Леонида Брежнева, а в 1995 году повторил эту роль в биографическом фильме Оливье Стоуна о Ричарде Никсоне. Прошло три года, и в фильме «Третья мировая война» Сичкину досталась незначительная роль генерала Сошкина, ставшего «новым лидером СССР».

В 1994 году по приглашению бывших коллег Борис Сичкин приехал в Москву и затем приезжал еще несколько раз, так как получал небольшие роли в кинофильмах и телесериалах. В американском кино выступать он перестал.

В последние годы жизни Борис Сичкин занялся публицистикой. Он написал две книги «Я из Одессы! Здрасьте» и «Мы смеемся, чтобы не сойти с ума». Сам он, а вслед за ним издатели представляли эти книги как мемуары. На самом деле к этому жанру книги никак не принадлежали — достаточно обратить внимание на заголовок первой книги, ибо к Одессе автор не имел никакого отношения (название книги было цитатой из куплетов, которые Сичкин исполнял в фильме «Неуловимые мстители»). Эти своего рода сборники то ли юмористических, то ли трагикомических фрагментов со злобным избытком матерной лексики были изданы — первая в Санкт-Петербурге в 1996-м, а вторая — в Москве в 2001 году.

Борис Михайлович Сичкин умер 21 марта 2002 года в Нью-Йорке от инфаркта. По решению его жены танцовщицы Галины Рыбак и сына Емельяна, ставшего композитором, его кремировали, а урну с прахом перевезли в Москву, где она хранилась у близких. Лишь в 2008 году произошло прощание в Доме кино, а затем захоронение на Ваганьковском кладбище.

Американская часть биографии Бориса Сичкина не сложилась. Он остался, однако, в памяти друзей, зрителей и читателей его книг. Часто вспоминают слова поэта Михаила Светлова:

Друзья, я не умру от горя.  
Со мной везде, повсюду Боря.

Еще одним известным в СССР актером был Олег Видов, который в американском кино смог выступить только в ряде ролей второстепенного плана. По всей видимости, связано это было с проблемами сугубо личного характера.

Олег Борисович Видов родился 11 июня 1943 года в поселке Филимонки под Москвой (ныне поселок входит в городскую черту российской столицы). Его отец был экономистом, мать — переводчицей с немецкого языка и школьной учительницей. В связи с тем, что в раннем детстве Олега отец оставил семью, а мать находила лишь различные временные работы, в основном не по специальности, семья отнюдь не благоденствовала. Олег через годы говорил: «Я был взращен на свекольном молоке».

После войны ситуация улучшилась. Мать Олега получила работу в советской зоне оккупации Германии, став корректором, а затем одним из редакторов газеты, выпускавшейся для советских военнослужащих. Уже в возрасте шести-семи лет Олег фактически свободно овладел немецким языком.

В 1950 году он вместе с матерью возвратился в СССР. Семья поселилась вновь под Москвой, теперь в поселке Барвиха. В первые годы по возвращении на родину Олег много времени проводил со своей тетей, так как мать Варвару Ивановну несколько раз отправляли в длительные командировки за рубеж. Именно тетка, руководившая художественной самодеятельностью, способствовала привлечению интереса мальчика к киноискусству. Постепенно у него зародилась мечта стать актером кино. Любимыми его фильмами были «Дети капитана Гранта», «Пятнадцатилетний капитан», «Овод», что было обычным для советских подростков тех лет.

Возобновившиеся жизненные трудности, связанные с болезнью и инвалидностью матери, получившей нищенскую пенсию в сумме 31 рубль, заставили Олега в возрасте четырнадцати лет оставить среднюю школу и начать зарабатывать на жизнь. Он работал грузчиком и электриком на строительстве Останкинской телебашни, затем — санитаром в одной из московских больниц. Одновременно Олег учился в вечерней школе.

Со второй половины 1950-х годов юноша, заинтересовавшийся театром и регулярно посещавший занятия самодеятельных коллективов, стал задумываться о приобретении специальности актера.

В приемном покое больницы, где он работал, Олега Видова заметил



кто-то из сотрудников Мосфильма и предложил ему попробовать свои силы в кино. В 1960 году он снялся в небольшой роли в фильме «Друг мой, Колька!», хотя эпизод с его участием в окончательный вариант картины не вошел. Тем не менее Видов был замечен как юноша с творческими потенциями. В 1963 году он поступил во Всесоюзный государственный институт кинематографии и уже за годы обучения снялся в ряде фильмов.

По окончании института Олег Видов работал в Театре-студии киноактера и стал сниматься в многочисленных фильмах, обычно исполняя роли благородных рыцарей, мужественных красавцев и т. п. Его охотно привлекали при съемках совместных фильмов, которые начали входить в обиход в 1960-е годы по мере некоторого смягчения международной напряженности. Он принял участие в нескольких югославских фильмах, а также в совместном фильме «Битва на Неретве», созданном режиссером Велько Булайичем от имени югославской, итальянской и американской компаний (об этой работе мы уже упоминали). В 1970 году Видов принял участие в снятой Сергеем Бондарчуком советско-итальянской (при участии американцев) исторической драме «Ватерлоо», получившей благоприятный международный отклик. В прессе отмечалась не только яркая постановка батальных сюжетов, подчеркивалась и глубокая проработка психологических образов Наполеона Бонапарта и его соратников, а также лидеров антифранцузской коалиции. Участие в этой работе сделало Олега Видова, игравшего британского деятеля Томплинсона, знакомым международной зрительской аудитории.

Образы благородного и мужественного воина, честного и принципиального трудяги, которые с успехом создавал Видов в ряде фильмов, благоприятствовали его популярности в среде советских кинозрителей, в том числе самого высокого положения. В наибольшей степени его жизненному успеху способствовало участие в фильме «Я шагаю по Москве», где он выступал вместе с такими знаменитостями, как Ролан Быков, Никита Михалков, Владимир Басов.

Видов понравился столь неоднозначной персоне, каковой была Галина Брежнева, дочь всесильного генсека. Видова стали приглашать в светские компании, которые собирались у Галины. Участие в них считалось важным фактором карьерного роста, залога получения не только важных ролей, но и престижных наград и званий. Галина Брежнева выступила в роли своеобразной свахи, познакомив Видова со своей подругой Натальей Васильевной Федотовой, красивой женщиной, пытавшейся сниматься в кино, но без успеха. Уже женатый к этому времени Видов поддался искушению, оставил жену и через пару недель после знакомства женился

на Наталье, которая также покинула своего прежнего мужа. В браке в 1972 году родился сын Вячеслав, крестной матерью которого стала Галина Брежнева.

Олега Видова просто бесила неверность жены, у которой были многочисленные любовники. Злые языки утверждали, что в их числе был Фидель Кастро, с которым она проводила ночи, когда тот бывал в Москве. Ходили слухи и о связи супруги Видова с Владимиром Высоцким. Сама она интимную связь с великим поэтом позже отрицала, но в одном из интервью сообщила, что по просьбе Высоцкого посетила Брежнева, когда пошли разговоры о предстоящем закрытии Театра на Таганке. Если верить Федотовой, Брежнев «молча встал из-за стола и позвонил Суслову. „Михаил Андреевич, что там происходит с Таганкой?“ — строго поинтересовался он. В итоге за пять минут вопрос был решен в пользу театра».

Впоследствии недоброжелатели утверждали, что именно женитьба на Наталье Федотовой способствовала блестящей карьере киноактера. В действительности это было лишь на первых порах, так как Олег Видов, пользовавшийся успехом у женщин, через несколько лет, в 1976 году, разошелся с Федотовой, женившись в третий раз на югославской актрисе Верице Иованович. В некоторых работах высказывается мнение, что брак был фиктивным, предпринятым для того, чтобы легально покинуть пределы СССР. Но эта точка зрения опровергается фактическим развитием карьеры актера, продолжавшего оставаться советским гражданином и проводившего больше времени вместе с женой в Москве, на съемках, чем в Югославии.

И все же такой поворот в биографии Олега Видова привел к торможению карьеры, так как в высших советских кругах поступок актера оценили как «антипатриотический», да и уход от влиятельной Федотовой для актера был крайне неблагоприятен.

Олега Видова ограничили в получении первостепенных ролей. Бюрократы из Института кинематографии, где Видов приобретал второе высшее образование на режиссерском факультете, даже попытались отказать ему в выдаче диплома. В конце концов диплом он получил, но его дипломная работа — фильм «Переезд» — была «положена на полку» и в прокат не выпущена.

Постепенно нарастал конфликт с советским истеблишментом. В 1985 году во время пребывания в Белграде Олег Видов был вызван в советское посольство. Предполагая, что ему предложат немедленное возвращение в СССР и не исключая даже возможности насильственной экстрадиции, он в

посольство не отправился, а воспользовался тем, что граница между Югославией и Австрией была открытой (для въезда в соседнюю страну на краткий срок требовалось лишь предъявление паспорта), и выехал в Австрию, а через нее перебрался в Италию. Верица Иованович за ним не последовала, брак распался.

В Риме Олег Видов познакомился с американской журналисткой Джоан Борстин, корреспонденткой влиятельной газеты «Лос-Анджелес таймс», с которой сблизился и затем вступил в очередной, четвертый брак. Борстин, обладавшая широкими связями у себя на родине, помогла Видову получить визу на въезд в США.

Имевший определенную известность, Олег Видов не без основания рассчитывал, что получит роли в Голливуде, в том числе роли первого плана.

Вначале дела обстояли именно таким образом. Актеру была предоставлена роль в фильме «Красная жара» — об этом фильме уже говорилось (он играл в нем вместе с Савелием Крамаровым). Роль советского милиционера была небольшой, но Видову обещали получение более значительных ролей.

В 1989 году Олег Видов был приглашен на одну из главных ролей в весьма откровенном в эротическом смысле фильме «Дикая орхидея», которая воспринимались им, человеком опытным в общении с дамами, с полным пониманием и умением. Однако во время съемок в сцене мотоциклетных гонок вместе с известным американским актером и профессиональным боксером Микки Рурком Видов, попав в катастрофу, чуть не погиб. Сам он позже рассказывал: «В один из съемочных дней я еду на мотоцикле за Рурком. Он закладывает крутой вираж, а я ловлю себя на том, что не вижу, куда он поворачивает, просто не вижу дороги. Очнулся я уже где-то в траве, рядом с шоссе. Все подбежали, стали расспрашивать, что случилось, а я и сам понять не могу».

Каким-то чудом падение с мотоцикла на большой скорости привело только к ушибам. Вместе с тем внезапная временная потеря зрения вынудила пройти серьезное медицинское обследование. У Олега Видова обнаружили опухоль головного мозга. Вначале подозревали злокачественное заболевание, но позже врачи определили иной характер болезни, не представлявшей непосредственной опасности для жизни. Тем не менее редкое заболевание могло привести к самым тяжелым последствиям, во всяком случае к тому, что пришлось бы покончить с актерской карьерой.

Съемки «Дикой орхидеи», вышедшей на экраны в 1990 году,

продолжались без Олега Видова. Его роль в фильме была сохранена, но сценарий изменен так, чтобы оправдать исчезновение персонажа посередине фильма.

Видов перенес несколько тяжелых операций, после которых еще в течение длительного времени проходил медицинскую реабилитацию. При сравнительной зажиточности актера, которому удалось переправить в США свои сбережения, он, не имевший еще американской медицинской страховки, не был в состоянии оплатить огромные счета, связанные с лечением. На помощь пришла Джоан Борстин, которая оказалась верной и преданной супругой. Ей, связанной по роду журналистской работы со многими кинодеятелями, удалось убедить голливудские благотворительные фонды выделить необходимые средства для оплаты лечения.

В 1992 году врачи признали, что Олег Видов с их помощью преодолел болезнь. Как позже оказалось, это было не совсем так. Но пока он решил возобновить съемки. Правда, операции и нелегкие последующие процедуры сильно состарили актера. Он не был стар: ему только исполнилось 49 лет. Но выглядел он значительно старше, и о прежнем амплуа героя — храбреца и любовника — не могло быть речи.

С этого времени Олег Видов, которого брали в фильмы в основном благодаря его прежней репутации и настояниям его жены, принял участие в съемках примерно полутора десятков фильмов, исполняя роли второго плана, причем его персонажами являлись люди пожилого возраста.

Он был, однако, удовлетворен, что уже в 1992 году смог принять участие в совместном российско-американском фильме «Три августовских дня» (режиссер Ян Юнг), в котором содержалась попытка художественного осмысления провалившегося государственного переворота, организованного консервативными коммунистическими боссами в августе 1991 года, ставшего одной из непосредственных предпосылок распада СССР. Видов играл роль пожилого советского генерала, осведомленного о подготовке заговора, но активно в событиях не участвовавшего. Хотя съемки происходили в основном в Москве, он на родину не выезжал по состоянию здоровья.

В дальнейшем Олег Видов сыграл роли советского прокурора в триллере «Бегущий по льду», некоего бизнесмена в мелодраме «Любовная история», советского представителя в ООН в исторической драме «Тринадцать дней» (о Кубинском кризисе 1962 года) и другие, еще менее значительные. Последним его участием в кинопроизводстве была небольшая роль в картине 2014 года «6 дней темноты».

В 1988–1994 годах Олег Видов вместе с женой некоторое время

занимался кинобизнесом, создав фирму по прокату советских мультипликационных фильмов в Соединенных Штатах. По всей видимости, сколько-нибудь значительных доходов фирма не приносила, так как через несколько лет права на прокат были возвращены российскому арендному предприятию «Союзмультфильм» (срок проката завершился, и Видов не воспользовался правом его продления). Видову предъявлялись какие-то арбитражные претензии российской стороной, однако американские суды сочли их необоснованными.

В 2010 году Олег Видов впервые после эмиграции приехал в Россию. Он был принят сыном. Но визит вскоре прервался. Видов возвратился в США, так как чувствовал себя крайне плохо. На этот раз у него была диагностирована злокачественная опухоль мозга, уже давшая метастазы. Хотя актер еще несколько раз снимался в кино, его состояние неуклонно ухудшалось. Он скончался 15 мая 2017 года и похоронен на кладбище «Голливуд навсегда» рядом со многими деятелями кино.

Олег Борисович Видов хорошо известен в основном старшему поколению советских (российских) кинозрителей как актер, игравший людей, красивых телом и душой. О его американском периоде знают очень мало. И действительно, его кинематографический опыт в США в силу стечения обстоятельств оказался не очень удачным.

Вполне возможно, что в американском кино заметную роль сыграл бы молодой актер российского происхождения Антон Викторович Ельчин, но прожил он всего 27 лет, успев в 2000–2016 годах принять участие почти в пятидесяти фильмах.

Он родился в Ленинграде 11 марта 1989 года в семье спортсменов. Его родители были профессиональными фигуристами, выступающими в парном катании. Когда сыну было полгода, они эмигрировали в США, где отец смог найти работу тренера по фигурному катанию, а мать — хореографа спектаклей на льду.

Антон рано проявил тягу к кино. Обосновавшиеся в Лос-Анджелесе родители показали ребенка голливудским мастерам, и уже в десятилетнем возрасте ему дали первые роли. Антон играл ребенка своего возраста в заключительных эпизодах сериала «Скорая помощь», в комедийном сериале «Умерь свой энтузиазм» и в ряде других фильмов. Не исключалось предоставление ему роли юного волшебника Гарри Поттера в одном из фильмов по знаменитой серии романов британской писательницы Джоан Роулинг, но по каким-то соображениям роль была отдана другому начинающему актеру.

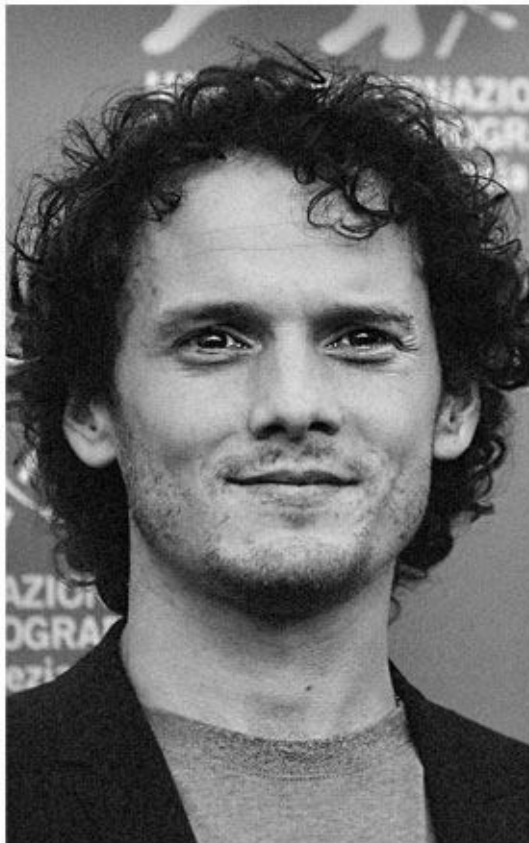
Когда Антон вырос, ему стали давать существенные роли, из которых

сам он отмечал роль молодого русского ученого в научно-фантастическом фильме «Звездный путь» компании «Парамаунт пикчерз».

В 2007 году Антон Ельчин поступил в университет Южной Калифорнии, где изучал киномастерство, не прерывая участия в съемках. Он успешно окончил университет в 2011 году.

Последней ролью Антона был автомеханик, один из главных членов испытываемой группы в фильме режиссера Марка Палански «Вспомнить заново», где рассказывалось об исследованиях по восстановлению человеческой памяти.

Антон Ельчин нелепо погиб 19 июня 2016 года. Его тело было обнаружено зажатым между автомобилем и кирпичной колонной возле его дома в Лос-Анджелесе. Было установлено, что он вышел из машины, не поставив ее на тормоз, машина двинулась и намертво прижала Антона к колонне. Он похоронен на голливудском кладбище. На могиле установлена его скульптура в полный рост.



Актер Антон Ельчин. Около 2010 г.

Ряд характерных ролей второго и третьего плана сыграл в

современном американском кино Илья Залманович Баскин. Он родился 11 августа 1950 года в Риге. В семнадцатилетнем возрасте, по окончании школы, он приехал в Москву, где поступил на отделение разговорного жанра, цирка и эстрады Государственного училища циркового и эстрадного искусства. Училище он окончил в 1971 году, причем в качестве своего рода дипломной работы (не обязательной в училище) представил оригинальный номер — нечто среднее между клоунадой и музыкальной эксцентрикой.

Менее года Илья Баскин работал в оркестре Леонида Утесова, а затем перешел в Московский театр миниатюр.

В СССР Илья Баскин снялся в нескольких фильмах, играя мелкие роли. Единственной работой, в которой он как-то выделился, была «Большая перемена» — четырехсерийный телевизионный фильм 1972–1973 годов (он играл здесь одного из учеников, снимался вместе с Савелием Крамаровым, с которым подружился).

В 1976 году Баскин эмигрировал в США. Поселившись в Лос-Анджелесе, он смог уже в следующем году получить свою первую американскую роль (правда, незначительную) в фильме «Величайший любовник в мире» — он играл бессловесного шейха на коне. На небольшой гонорар жить было невозможно, и первое время Баскин зарабатывал на жизнь рабочим на швейной фабрике.

Первая роль дала возможность вступить в Гильдию киноактеров, в результате чего Илья Баскин стал получать роли в фильмах.

В последующие годы (вплоть до настоящего времени) он снялся более чем в семидесяти картинах, обычно играя роли российских и советских людей, причем большей частью произнося свои реплики на русском языке (с подстрочником или закадровым переводом).

Илья Баскин считается опытным актером, но на первый план ему так и не удалось выдвинуться.



Актер Илья Баскин. 2000-е гг.

В американском кино продолжает выступать Лариса Романовна Олейник, дочь выходца из Украины врача-анестезиолога и медицинской сестры Лорейн Аллен. Она родилась в окрестностях города Санта-Клара в Калифорнии в 1981 году. В школе Лариса занималась спортом, одно время была чемпионкой Калифорнии по большому теннису. Она начала сниматься в 1990-е годы. В прессе отмечалось ее участие в фильме «101 девушка в лифте» и особенно в комедии «Малкольм в центре внимания», где она в сатирическом плане воплотила образ женщины — аналитика ЦРУ.

В нескольких американских фильмах приняла участие Ольга Константиновна Куриленко, родившаяся в Бердянске в 1979 году. После недолгой работы в московском модельном агентстве она уехала во Францию, где проживает по настоящее время. Занимаясь в основном модельным бизнесом, Куриленко в 2005 году начала работу во французском кино, а также сниматься в фильмах других стран. В 2012 году она приняла участие в американских картинах «К чуду» и «Семь психопатов». Мелодрама Терренса Малика «К чуду», содержащая четко выраженные христианско-католические мотивы, в которой Куриленко сыграла главную



роль, была отмечена одной из наград на Венецианском фестивале того же года. В криминальной комедии «Семь психопатов» актриса исполняла роль второго плана — подруги одного из героев.

В последующие годы Ольгу Куриленко можно было встретить в фильмах «Обливион», «Академия вампиров» и некоторых других, где она участвовала в небольших ролях.

В основном же Куриленко продолжает выступать во французской кинематографии.

К числу американских киноактеров второго плана российского происхождения формально можно было бы причислить выдающегося актера балета и балетмейстера Михаила Николаевича Барышникова, так как он действительно принял участие в нескольких фильмах и даже был номинирован на «Оскара» — как раз за исполнение роли такого рода. Но такой подход был бы сугубо формальным.

Михаил Барышников эмигрировал в 1974 году. Он отказался возвратиться в СССР во время гастролей в Канаде и принял приглашение стать солистом Американского театра балета в Нью-Йорке. В 2005 году в Нью-Йорке был основан Центр искусств Барышникова, которым артист руководит по настоящее время.

Отнюдь не являясь киноактером, Михаил Барышников несколько раз появлялся в американских фильмах, почти исключительно в роли танцовщика. Первой его ролью был русский танцор, звезда балета, бежавший от советской власти, в фильме «Поворотный пункт» 1977 года. В картине использовались фрагменты спектаклей из репертуара Американского театра балета с участием Барышникова. Именно за эту роль он выдвигался на «Оскара», но его не получил. Ярким фильмом, в котором Барышников выступил как блестящий бродвейский танцор, исключительный мастер мюзикла — жанра, характерного именно для Америки, Нью-Йорка, Бродвея, явилась картина «Барышников на Бродвее» 1980 года, в котором достойной его партнершей была Лайза Миннелли.

Михаил Барышников попробовал свои силы и в качестве киноактера как такового, приняв участие в ряде фильмов, снятых в Голливуде, — «Белые ночи», «Динозавры», «Танцоры». Он снялся в комедийном сериале «Секс в большом городе», на съемках которого подружился с Сарой Джессикой Паркер, исполнявшей главную роль. Этот фильм демонстрировался несколько лет с 1998 года.

Однако, несмотря на масштабность фигуры балетмейстера, ни зрителями, ни критикой он замечен не был и попытки выступать в качестве киноактера вроде бы прекратил. Правда, в 2014 году была предпринята еще

одна попытка участия в фильме. В шпионском триллере Кеннета Брана Барышников оказался в роли министра внутренних дел России — роли, которую он попытался исполнить в сатирическом ключе. И на этот раз знаменитый балетмейстер в несвойственном для него облике успеха не добился.

В то же время в США и за рубежом пользуются успехом киноверсии спектаклей с участием Барышникова — «Щелкунчик», «Кармен», «Дон Кихот».

Несколько раз в американском кино выступил еще один видный мастер балета — Александр Борисович Годунов.

Он родился 28 ноября 1949 года в Южно-Сахалинске в семье инженеров. Через несколько лет после появления его на свет родители разошлись, а мать с детьми (у Саши был старший брат) переехала к родственникам в Ригу. Там он учился в школе, а затем, проявив способности к классическому танцу, в Рижском хореографическом училище. По окончании училища Годунов самовольно, нарушив государственное распределение на работу, отправился в Москву, где, как это ни удивительно, был принят в прославленный хореографический ансамбль Игоря Александровича Моисеева, в котором работал с 1967 по 1971 год.

Юноша проявил высокий талант и трудолюбие, танцевал сложнейшие партии. В 1971 году он был принят в Большой театр, в балетную труппу которого сразу же был зачислен солистом. В главном балетном коллективе СССР существовали, однако, враждующие группы, и начинающий артист оказался в центре группировок, обвинявших одна другую в смертных грехах. Он примкнул к оппозиции главному балетмейстеру театра — увенчанному славой и лаврами Юрию Николаевичу Григоровичу — действительно выдающемуся художнику, но человеку весьма властному и своенравному.

Александр Годунов продолжал выступать, но на сцену и тем более на гастроли, особенно зарубежные, его выпускали редко. В значительной мере это было связано с тем, что за границей он, по мнению партийного начальства и кураторов из КГБ, «неправильно себя вел»: носил вызывающую одежду, слишком длинные волосы и даже общался с российскими эмигрантами.

Воспользовавшись тем, что он был включен в балетную труппу, выступавшую в 1979 году в США, Александр Годунов в августе того года в Нью-Йорке обратился к американским властям с просьбой о предоставлении ему политического убежища, причем сделал это не только

от своего имени, но и от имени своей жены — солистки балета Людмилы Власовой, которая была старше его на восемь лет. Тем не менее советским представителям удалось отправить Власову на родину (самолет, на котором она возвращалась, был задержан на три дня по требованию американской стороны, подозревавшей, что ее вывозят насильно).

Вся эта история превратилась в международный скандал, о котором сообщала пресса различных стран в соответствии со своими политическими установками. Произошел даже обмен письмами между генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Брежневым и президентом США Джимми Картером. Позже Власова, возвратившаяся в Москву, утверждала, что она покинула США добровольно.

В любом случае история разрыва Александра Годунова с советскими властями обеспечила ему популярность в США с самого момента эмиграции. Он почти немедленно был принят в труппу Американского театра балета, в котором проработал три года и покинул его из-за творческих разногласий с руководителем театра Михаилом Барышниковым.

После этого балетмейстер организовал собственную труппу, названную им «Годунов и друзья», которая гастролировала не только в США, но и в других странах Америки и Западной Европы. В 1985 году он ушел из балета в частную жизнь, но изредка снимался в кино, ведь первые кинопробы им были сделаны еще в СССР. Он снялся, в частности, в 1978 году в сказочном телевизионном фильме «31 июня», который после премьеры лег «на полку» на много лет по причине эмиграции Годунова.

Собираясь сниматься в американских фильмах, Александр Годунов стал брать уроки актерского мастерства в школе Джуиллиард — крупнейшем учебном заведении в области искусств, расположенном в Линкольн-центре на Манхэттене. Он посещал также студию Стеллы Адлер, которая сама училась у Константина Станиславского и обучала многих видных деятелей американского театра и кино.

В 1985 году появился первый американский фильм «Свидетель», в котором Александр Годунов сыграл одну из ролей второго плана. Его участие было, однако, отмечено прессой, а зрители выражали удовлетворение тем, как мастер балета перевоплотился в американского сельского жителя, воплощающего жизнь, вроде бы застывшую век назад.

В дальнейшем Годунов принял участие в съемках комедии «Долговая яма» и боевике «Крепкий орешек». В них он также не был исполнителем первого плана, но его легко узнавали по характерной пластике движений и легкому акценту. Мастер балета, безусловно, проявил определенный драматический талант. Он был удовлетворен тем, что фильм был

номинирован на «Оскара».

Позже он снялся в эпизодической роли в фильме «Музей восковых фигур 2: Затерянные во времени», а в 1995 году начал сниматься в боевике «Зона», на этот раз в одной из главных ролей — экстравагантного химика, превратившегося в террориста и мечтающего стать господином всего мира.

В то же время Александра Годунова, по всей видимости, далеко не полностью удовлетворял ход его американской жизни, и прежде всего оторванность от балета, который он оставил вроде бы по собственной воле, но скорее всего в связи с состоянием здоровья и ухудшением физических возможностей. В связи с этим у него возникали приступы депрессии, которые он глушил спиртными напитками, но все же оказывался способным временами преодолеть тяжкое душевное состояние. В этом помогала ему видная американская актриса Жаклин Биссет, с которой он сблизился во время киносъемок.

Во время съемок фильма «Зона», частично проходивших в Будапеште, Александр Годунов на несколько дней вылетел в Ригу, собираясь встретиться с матерью, которая там жила. Однако мать на встречу не пришла, заявив, что сына давно потеряла. Артист был потрясен. По возвращении в США он отказался продолжать участие в работе над фильмом. У него начался тяжелейший приступ депрессии, сопровождавшийся запоями.

Александр Борисович Годунов скончался на сорок шестом году жизни в своем доме в Лос-Анджелесе 18 мая 1995 года. Его тело было обнаружено лишь на третий день то ли медицинской сестрой, то ли домашней работницей (сведения об этом расходятся). Согласно медицинскому заключению, смерть наступила в результате цирроза печени, обусловленного хроническим алкоголизмом.

Так в основном в результате личных неудач в молодом возрасте оборвалась жизнь одного из талантливых мастеров русского балета, карьера которого не сложилась и в американском балетном искусстве, и в американском кино.

В числе голливудских деятелей, подчас появлявшихся на экране в качестве актеров и так или иначе связанных с Россией, были личности весьма своеобразные.

Таковым, например, являлся голливудский ресторатор Майкл Романов, который «по совместительству» выступал в кино. Но до того как стать ресторатором и отчасти актером, Романов (или Романофф, как звучала его фамилия в американском варианте) прошел через ряд пертурбаций, побывал в разных странах и не раз вступал в конфликты с

законодательством.

О происхождении этого человека и его жизненном пути до того, как он оказался в Лос-Анджелесе, известно очень мало, да и то, что известно, в ряде случаев надо ставить под сомнение, так как сам он постоянно выдумывал истории из своей жизни, лгал и путался.

По всей видимости, он родился 20 февраля 1890 года в городе Вильно в Литве, входившей тогда в состав Российской империи. Звали его Гершель Гегузин, и был он сыном мелкого еврейского ремесленника. В десятилетнем возрасте мальчик оказался в Соединенных Штатах (по всей видимости, иммигрировал вместе с родителями). Став взрослым и изменив свое имя на Гарри Гергузон, чтобы оно звучало по-американски, он сменил множество работ, хотя конкретно известно только то, что пару лет он работал в нью-йоркской прачечной гладильщиком брюк (рассказывали также, что он был рабочим на побегушках, продавцом спиртных напитков и т. п.).

У молодого человека рано пробудились способности фантазера, стремившегося выдать себя за некое весьма знатное лицо, разумеется, для того, чтобы выманить деньги у доверчивых слушателей. Обычно это ему успешно удавалось, и он стал таким образом постепенно накапливать немалые средства.

Несколько раз он побывал в Европе, где продолжал свои мошеннические выходки. Одно время он выдавал себя за сына британского политического деятеля Уильяма Гладстона, занимавшего в 90-х годах XIX века пост премьер-министра Великобритании (подчас молодому авантюристу верили, хотя в год его рождения Гладстону было больше восьмидесяти лет). Но его основной выдумкой о собственном происхождении было родство с императорской династией в России.

Вначале вроде бы «по секрету», который был предназначен всему свету, а затем и открыто Гарри Гергузон стал сообщать, что на самом деле он князь Михаил-Дмитрий Александрович Оболенский-Романов, племянник последнего российского императора Николая II. Он заказал себе визитные карточки, на которых, правда, для ясности вторая фамилия, как и второе имя были упразднены, а осталось только «Майкл Романовф, князь».

Американский еженедельник «Нью-Йоркер», проводивший соответствующее расследование в 1932 году, установил, что незадолго перед этим Гергузон был арестован во Франции за мошенничество и провел некоторое время в заключении. Видимо, он был освобожден за взятку.

Окончательно обосновавшись в Лос-Анджелесе накануне Второй

мировой войны, псевдо-Романов в 1941 году открыл в престижном районе города Беверли-Хиллз, в котором проживали многие актеры, режиссеры и другие ответственные кинодеятели, свой элитный ресторан, а затем и второй свой ресторан в другом богатом районе. Он был верен себе, избрав в качестве эмблемы ресторанов две буквы R (то есть инициал фамилии Романов), опирающиеся спинками одна на другую, с царской короной, виднеющейся на заднем плане. Свое «царственное происхождение» он демонстрировал тем, что обедал почти в одиночестве в главном зале во время дневного перерыва ресторана. «Почти» состояло в том, что его постоянным сотрапезником был любимый пес, восседавший рядом с ним на втором стуле, держа лапы на крахмальной скатерти и вылизывая вкуснейшие блюда, подобные тем, которыми потчевал себя собственник заведения.

«Романофф» всячески рекламировал свое заведение и действительно содержал его в образцовом порядке. «Ресторан украшен картинами мужественных рыцарей, имеет весьма комфортабельные кабинеты, площадка для танцев великолепно отполирована и натерта, девушки с сигаретами (видимо, имелись в виду нанятые партнерши для танцев и, скорее всего, не только для них. — Г. Ч., Л. Д.) выглядят очень хорошенькими, а официанты подготовлены великолепно», — умиленно констатировал в местной газете журналист Хэдди Мирс.

«Романофф» был верен себе. Он рекламировал блюда, которым присваивал свое собственное имя (например, «Суфле по-романовски» или «Романовская клубника»), хотя на самом деле рецепты были заимствованы (точнее украдены) у рестораторов из другого конца страны или даже из-за рубежа. Так, позже было установлено, что «Романовская клубника» была создана знаменитым французским шеф-поваром Огюстом Эскофье и названа им «Клубникой по-американски»!

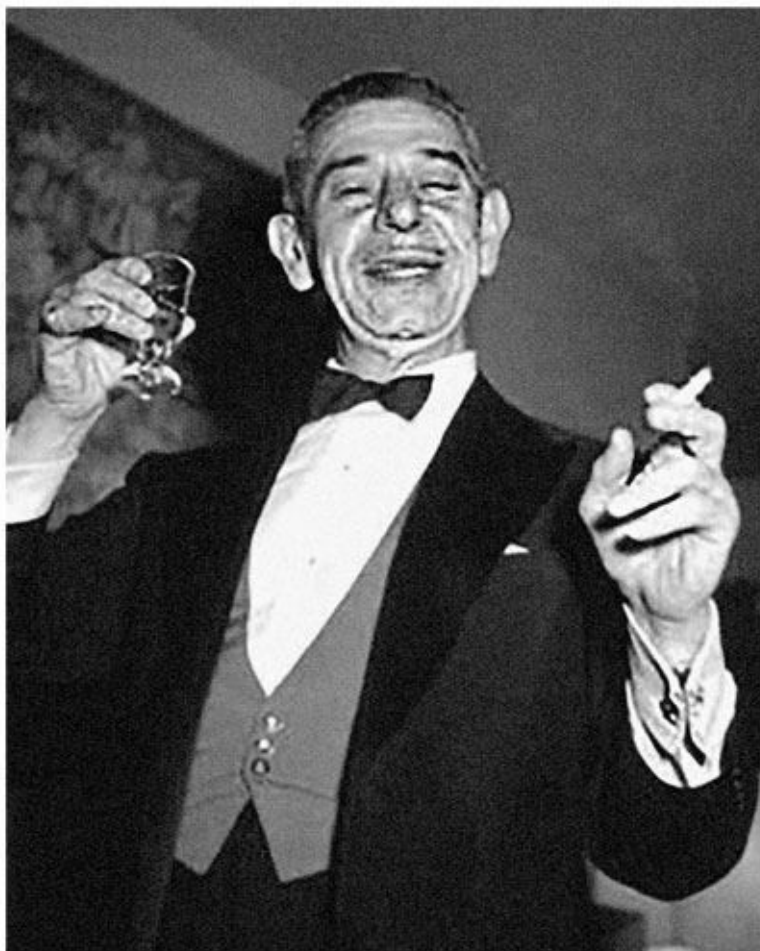
Майклу почти ничего не стоило уговорить своих знакомых предпринимателей киноиндустрии и режиссеров использовать его личность и его ресторан в своих фильмах, причем он сам появлялся в этих картинах, играя то ли самого себя, то ли шеф-повара вообще, то ли какого-нибудь другого второстепенного персонажа.

Уже вскоре после создания ресторан стал излюбленным местом, в котором проводили свободные вечера или обедали днем высокооплачиваемые голливудские деятели. Хозяин приветливо встречал их у входа, стремился вступить с ними в дружеские отношения и, разумеется, использовал их имена в рекламе своих заведений.

Фильмография Майкла Романова насчитывает около двадцати картин.

Разумеется, все роли в них были эпизодическими. Но он научился величественному поведению и, по словам режиссеров, которые снимали фильмы с его участием, было похоже, что со временем он сам поверил в свое происхождение из династии Романовых. Даже в фильме «Каприз» 1967 года, снятом Фрэнком Тэшлином на студии «XX сенчери — Фокс», в котором Романов сыграл всего лишь буфетчика, он вел себя так, как будто принадлежал к царственному роду.

Мошенник, ставший ресторатором и эпизодическим киноактером, дожил до восьмидесяти одного года. Он умер в Лос-Анджелесе 1 сентября 1971 года. В местных газетах появились некрологи, а проводить его в последний путь пришли видные голливудские актеры.



Ресторатор и актер эпизода Майкл Романов (Гершель Гегузин). 1950-е (?) гг.

В американском кино принимали эпизодическое участие и некоторые российские актеры, создавшие единичные образы. При всей

значительности их вклада в российскую кинематографию в Соединенных Штатах они не сыграли сколько-нибудь заметной роли. Упомянем только их имена. Среди них Наталья Андрейченко, Александр Балуев, Игорь Жижикин, Ингеборга Дапкунайте, Юрий Колокольников, Дина Корзун, Владимир Машков, Ксения Раппопорт, Юлия Снигирь, Константин Хабенский, Светлана Ходченкова, Олег Штефанко.

Нельзя не отметить, что в американском кино выступали и некоторые актеры, имена или псевдонимы которых напоминали русские фамилии, и по этой причине их можно было бы принять за российских эмигрантов. Таковым был, например, Уильям Генри Пратт, который выступал под псевдонимом Борис Карлофф. На самом деле они никакого отношения к России не имели, а следовательно, и не имеют отношения к тематике нашей книги.



## **Глава шестая**

### **Режиссеры из россии**

В американской киноиндустрии начали или упрочили свою карьеру не только актеры, но и режиссеры, а также представители других профессий, происходившие из России, которые оказались в состоянии превратить свое ремесло в подлинно высокое творчество.

Правда, ни один из американских режиссеров российского происхождения не занял первенствующего положения в кинематографии, хотя были среди них деятели, пользовавшиеся авторитетом. При этом режиссеры обычно выступали и как продюсеры, и как актеры, так что подчас трудно определить, в какой из этих функций их деятельность оказалась наиболее значительной.

## Творчество Григория Ратова

Одним из таких кинематографистов был Григорий Васильевич Ратов.

Он родился в Самаре 20 апреля 1897 года в семье мелкого торговца, учился в коммерческом училище, но не окончил его. В подростковом возрасте Григорий заинтересовался театром, участвовал в любительских спектаклях, посещал местные курсы актеров, на которых получил первичные навыки сценического поведения и других элементов мастерства.

В 1915 году Григорий Ратов поступил на юридический факультет Петроградского университета. Но в том же году обучение было прервано, так как он был призван в армию, участвовал в военных действиях, а после Февральской революции 1917 года возвратился в родной город. Молодой человек резко отрицательно отнесся к октябрьскому перевороту, поддержал антибольшевистские власти, которые взяли верх в Самаре в 1918 году. Когда же город был занят большевистскими силами, Григорий вместе с родителями отправился на Восток, а затем перебрался во Францию.

Пребывание на Западе оказалось нелегким. Когда в 1921 году в России был введен нэп и многим представлялось, что страна полностью поворачивает на капиталистические рельсы, Григорий Ратов возвратился на родину. Он смог представиться Константину Станиславскому и был принят в труппу Художественного театра. Еще в Париже он познакомился и сблизился с актрисой Евгенией Леонтович, с которой вместе вернулся в Россию. Вскоре Леонтович и Ратов вступили в брак.

Оба они постепенно убеждались, что нэп — это политика временная и что большевики сохраняют и упрочивают свою однопартийную диктатуру.

Каким-то образом в 1925 году Ратов с Леонтович получили разрешение на выезд за границу в условиях, когда власти уже почти прекратили разрешать рядовым частным лицам поездки за рубеж. В июле этого же года они оказались в Нью-Йорке, а затем переехали в Лос-Анджелес, надеясь получить работу в кино.

Предложения от кинопроизводителей Григорий Ратов действительно начал получать, но это были третьестепенные персонажи в фильмах и вспомогательные должности в командах режиссеров. В то же время Ратов тщательнейшим образом изучал режиссерское искусство на практике. Иногда ему предоставляли возможность снимать те или иные эпизоды. Сами режиссеры также присматривались к молодому помощнику, замечая в нем не только постановочный, но и актерский талант.

Зарботки, однако, были крайне низкими, и примерно через полтора года Григорий Ратов, заручившись рекомендациями в Голливуде, возвратился в Нью-Йорк, где устроился в одном из бродвейских театров на должность администратора с правом помогать режиссеру и выступать в спектаклях, в основном в массовке. Самостоятельные роли ему не предоставлялись, так как, вполне прилично овладев английским, он не смог пока избавиться от сильного акцента.

Более или менее благополучное в материальном отношении положение стало резко ухудшаться с началом в 1929 году тяжелейшего экономического кризиса. Некоторое время Григорий Ратов перебивался на Бродвее, пока не лишился работы вообще. В 1931 году он возвратился в Лос-Анджелес, надеясь получить актерскую работу, хотя бы исполняя роли второстепенные.

Ему все же повезло, так как в это время режиссер Грегори ла Кава, работая на студии Дэвида Селзника, подбирал актерский состав для фильма «Симфония шести миллионов» — психологической драмы, посвященной соотношению семейно-традиционных ценностей и профессионального долга, религиозной веры и светской жизни. Ратов с его акцентом и в то же время немалыми артистическими способностями оказался наиболее удачной кандидатурой на роль отца главного героя, врача-хирурга по профессии, живущего и работающего в еврейском районе манхэттенского Нижнего Ист-Сайда. Согласно сюжету, сын берется оперировать своего родителя, страдающего от злокачественной опухоли головного мозга, и тот умирает на операционном столе.

Следуют сложнейшие перипетии разрыва героя фильма со своей семьей и религией, с замкнутым окружением традиционной еврейской общины. Ратов в роли отца хирурга становится в фильме фактическим символом традиционной иммигрантской общины, противостоящей ассимиляции следующего поколения.

Вышедший на экраны в 1932 году фильм был успешным, принес студии доход, несмотря на продолжавшуюся еще экономическую депрессию, и вывел Григория Ратова в число известных в Голливуде фигур.

На протяжении следующих лет, когда США выходили из кризиса, в значительной степени благодаря проведению «нового курса» президента Рузвельта, Ратов был востребован в роли иммигрантов, иностранцев, зачастую злодеев со странным акцентом. В то же время он стремился к режиссерской работе, которую в конце концов получил.

В 1936 году Григорий Ратов совместно с Отто Брауэром, уже известным режиссером, выпустившим в свет ряд фильмов, создал на

студии «ХХ сенчери — Фокс» картину «Грехи человека». В фильме — комедийном произведении с элементами фарса — были заняты известные актеры Дин Хершольт, Аллен Дженкинс, Энн Шоумэйкер. Фильм был встречен публикой и критикой одобрительно и, хотя не получил никаких наград, укрепил положение Ратова в Голливуде.

В следующем году он попробовал свои силы в качестве автора сценария фильма «Кафе „Метрополь“», также снятого на студии «ХХ сенчери — Фокс». Сценарию предшествовал написанный Ратовым рассказ под тем же названием, который, как автор позже говорил, и был создан в качестве «канвы» будущего сюжета фильма. Речь шла о бездельниках — посетителях модного парижского кафе, которые ведут праздную жизнь игроков и должников, ловеласов, стремящихся выдать себя за представителей знатных семейств, в том числе иммигрантов, в прошлом приближенных к российскому императору. Следуют любовные коллизии, при которых выходят наружу истинные «незнатные» обличья героев. Аферы, о которых идет речь в рассказе и сценарии, сопровождаются комическими эпизодами, за которыми подчас скрываются жизненные трагедии.

Сценарий Григория Ратова был полностью одобрен руководством студии и режиссером Эдвардом Гриффитом. Фильм был снят при участии самого Ратова, который выступил в роли одного из пройдох кафе «Метрополь» (он играл фиктивного русского бывшего вельможу).

Оценка картины была противоречивой. Отмечались великолепный сценарий Ратова, высококачественная игра актеров и в то же время недостатки постановки.

В 1937 году Григорий Ратов поставил на той же студии свой фильм «Шпион с моноклем», отчасти детектив, отчасти любовную историю (впрочем, в таком совмещении он не был оригинален — детективные фильмы почти никогда не обходились без элементов мелодрамы).

Ратову удалось превратить довольно банальную историю английского разведчика, проникшего в Германию под видом заслуженного офицера вермахта, и его взаимоотношений с нацистскими контрразведывательными службами (в качестве представителя таковых представала дама, с которой у шпиона установились интимные отношения) в откровенно антинацистское произведение. Офицеры гестапо, абвера (разведывательной службы вермахта) предстают в картине как живые люди с их эмоциями. Режиссер вместе с актерами пытался объяснить причины, по которым основная часть немцев поддержала установление нацистского режима, причем это делалось не в навязчивой и тем более не в карикатурной форме.

Большой удачей Ратова было привлечение для главной женской роли выдающейся мексиканской актрисы Долорес дель Рио, которая именно в середине 1930-х годов выдвинулась в Голливуде как сочетавшая качества серьезной актрисы с очаровательным внешним обликом. Столь же удачен был и подбор на роль самого «шпиона с моноклем» Джорджа Сандерса, известного не только по игре в кино, но и в качестве композитора и певца. О Сандерсе критики писали, что он был одним из немногих американских артистов, который говорил как подлинный английский джентльмен из высшего класса. В третьестепенной роли в фильме выступил и сам Ратов, что положило начало его традиции — в каждой картине, которую он снимал, Григорий появлялся на экране.

Так шпионская история была превращена в первоклассный фильм, о котором писали все ведущие американские газеты. В то же время в кругах киноакадемиков детективные истории, тем более с таким вызывающим названием, как «Шпион с моноклем», почти с ходу отвергались при выдвижении на премии, и никаких наград фильм не получил.

Тем не менее зрительский успех и поддержка прессы способствовали дальнейшему упрочению позиции Ратова как режиссера. Студия «ХХ сенчери — Фокс» заключила с ним контракт, предоставив право и на сотрудничество с другими компаниями. Производительность Григория Ратова была исключительно высокой. Только на протяжении 1939 года он снял пять фильмов.

Из них наиболее значительной была картина «Интермеццо: Любовная история», в которой главную роль играла Ингрид Бергман (это был дебют шведской актрисы в американском кинематографе). С согласия «ХХ сенчери — Фокс» Ратов снимал этот фильм на студии Дэвида Селзника, что свидетельствовало, в свою очередь, о том, что режиссера в Голливуде оценивали в это время весьма высоко.

Это была действительно любовная история, но с богатым музыкальным контекстом, так как речь шла о соперничестве музыкантов, стремившихся добиться симпатии и ответных романтических чувств у женщин при помощи своего искусства. Естественно, наряду с музыкой Макса Стайнера и Хайнца Провоста в фильме звучали фрагменты музыкальной классики.

С музыкой у Ратова возникли наиболее серьезные трудности. Ингрид Бергман играла на фортепиано, хотя не была концертной исполнительницей. Во всяком случае, после ряда репетиций она смогла «изобразить» исполнение фортепианного концерта Эдварда Грига, когда фактически играл профессиональный музыкант.

Сложнее оказалось с главным героем — виолончелистом. В этой роли выступал британский актер Лесли Говард, который как раз в это время становился знаменитым благодаря фильму «Унесенные ветром», в котором он исполнял одну из главных ролей. К виолончели Говард не имел никакого отношения, показать его на экране со смычком, да еще крупным планом, было невозможно. По заданию Ратова его ассистенты занялись делом невероятно трудным — найти виолончелиста, внешне похожего на Говарда. Как это ни удивительно, задание было выполнено, причем таковой музыкант был найден в самом Лос-Анджелесе — это был Эл Сакс, которого при соответствующем гриме можно было «выдать» за Говарда и его героя.

Видимо, избыток классической музыки, к которой прохладно относилась подавляющая часть массовой американской киноаудитории, привел к тому, что этот фильм прошел не очень замеченным и зрителями, и критикой, и Киноакадемией, присуждавшей награды. Если предыдущий фильм Григория Ратова не был отмечен, так как он показался академикам тривиальным, то этот они обошли стороной в силу его «музыкальной серьезности». В то же время брошенная одним из героев фраза «Это было время, когда Вена еще была счастливым городом», воспринималась зрителями не просто как случайная ремарка, а как осуждение аннексии Австрии гитлеровской Германией в 1938 году. Ратов все более приобретал репутацию антинацистски настроенного киномастера.

В 1941 году, когда истек срок контракта с компанией «ХХ сенчеры — Фокс», Григорий Ратов новых контрактов со студиями не подписывал, но сотрудничал с компанией «Коламбия пикчерз». Именно он снял в 1944 году большую часть фильма «Песнь о России». Правда, под конец съемок он по его инициативе был заменен другим режиссером. По всей видимости, это было связано с тем, что Ратова все более раздражали откровенно просоветская направленность сценария и его фактические нелепости, которые он в меру своих сил пытался смягчить, но преодолеть полностью не был в состоянии.

Он взялся за создание этой картины в силу того, что она соответствовала политике президента Рузвельта, направленной на укрепление связей с СССР в условиях совместной войны против нацистской Германии, к которой режиссер испытывал подлинную ненависть, очевидную по его предыдущим фильмам. Но он относился к сталинской диктатуре со столь же глубокой враждебностью, что в конце концов и привело к отказу от завершения фильма, работа над окончательным доведением которого до экрана была поручена другому

режиссеру — венгру Ласло Бенедеку.

Тем не менее после Второй мировой войны, когда развернулась новая война, теперь холодная, Григорию Ратову вспомнили участие в создании пропагандистского просоветского фильма. Он был вызван на заседания Комитета по расследованию антиамериканской деятельности и вынужден был отвечать на вопросы конгрессменов и их помощников, порой провокационные и нелепые. Держался он достойно, отвечал на вопросы спокойно, но внутренне не мог не испытывать крайнего напряжения и раздражения. В конце концов от обвинений в «коммунистической деятельности», которые выдвигались первоначально, комитет неохотно отказался, но политическое пятно, связанное с этими обвинениями, ему так и не удалось смыть полностью. «Коламбия пикчерз» стала воздерживаться от поручения ему режиссерской работы. Ратов был вынужден довольствоваться второстепенными ролями на экране.

Единственным исключением стало его участие в фильме Джозефа Манкевича «Всё о Еве», появившемся в 1950 году и высоко оцененном критикой и зрителями, получившем шесть «Оскаров».

Это было мелодраматическое произведение о стареющей актрисе бродвейского театра, ее душевных переживаниях, ее контактах, ее запоздалых связях и с молодыми, и с пожилыми мужчинами разного социального положения. Ратов исполнял роль театрального продюсера, столь знакомую ему по практическим контактам, когда он выступал в качестве режиссера.

Более того, в середине 1950-х годов он фактически покинул Соединенные Штаты, хотя оставался американским гражданином. Он переселился в Европу и поставил во Франции и Великобритании несколько фильмов, которые прошли без особого успеха. Иногда он возвращался в США, но только по своим личным, главным образом финансовым делам. Режиссерскую работу в Америке ему не поручали, да он и сам под старость от нее отвык, утомился и не предпринимал усилий ее возобновить.

Григорий Ратов жил в основном в Швейцарии, в городке Золотурне, в северо-западной части страны. Его здоровье ухудшалось. В Голливуде о нем помнили, но лишь как о бывшем актере и режиссере. В феврале 1960 года, за несколько месяцев до смерти, на Аллее Звезд появилась посвященная ему звезда.

Григорий Васильевич Ратов умер в Золотурне 14 декабря 1960 года от злокачественной опухоли. Его останки были перевезены в США и похоронены в Нью-Йорке, где жили его родные и близкие. Хотя Ратов развелся с Евгенией Леонтович еще в 1949 году, на памятнике можно

увидеть надпись «Любимому мужу».

В истории американской кинематографии Григорий Ратов остался как оригинальный и находчивый режиссер и актер, создавший несколько выдающихся художественных произведений различных жанров.



## Режиссура Анатоля Литвака

В американское кино внес определенный режиссерский вклад Анатолий Михайлович Литвак.

Он родился в Киеве 5 мая 1902 года в еврейской семье, которая, судя по имени и отчеству Литвака, месту жительства его родителей, от иудаизма отказалась. Уже подростком он без ведома родителей покинул свой город, фактически бежал из семьи, рассчитывая пробиваться своим трудом. После нескольких мест, где ему не удалось устроиться, он оказался в Петрограде. Шла мировая война. Тем не менее театральная жизнь в столице империи продолжалась, и Анатолий смог устроиться рабочим сцены.

В последующие годы он посещал какую-то малоизвестную актерскую студию, играл в массовке, был ассистентом режиссера в различных театрах. Анатолий попытался получить высшее образование, поступив на философский факультет Петроградского университета. С этим у него ничего не получилось. Философия показалась ему скучным занятием, и через пару лет он покинул университет. Правда, в отношении высшего образования в биографии Литвака были неясные места. Сам он несколько раз утверждал, что окончил философский факультет, тогда как никакой документации на этот счет так и не было обнаружено. Впрочем, отсутствие философского образования или его наличие вряд ли отразилось на судьбе кинодеятеля.

В то же время в начале 1920-х годов он заинтересовался зарождавшимся советским кино, стал посещать съемки петроградских режиссеров. В связи с тем, что у Анатолия Литвака уже был некоторый театральный опыт и проявлялось творческое воображение, молодого человека стали привлекать во время съемок к различным вспомогательным работам, а затем и давать ему более ответственные поручения. Он довольно быстро продвигался по кинематографической лестнице от ассистента режиссера до постановщика и сценариста.

В 1923–1925 годах Анатолий Литвак, совсем еще молодой человек, снял свои первые короткометражные фильмы «Самый юный пионер», «Татьяна», «Сердца и доллары». По всей видимости, эти фильмы не сохранились (во всяком случае, обнаружить их нам не удалось). Судя по названиям, юный режиссер попытался приспособиться к советским реалиям, создал картины «революционной направленности». Однако, судя по дальнейшему развитию его творчества, он не был удовлетворен этими

работами, которые явно свидетельствовали об отсутствии свободы творческого самовыражения. Но определенные навыки режиссерской работы они Анатолию все же дали.

Неизвестно, каким образом в 1925 году, когда уже стали возникать серьезные трудности в пересечении границ СССР, ловкий молодой человек смог оказаться за рубежом. Но ему это удалось сделать.

Он приехал в Берлин, являвшийся в то время центром русской эмиграции, неоднократно выезжал в Париж и другие города Франции. После прихода нацистов к власти в Германии в 1933 году Анатолий полностью обосновался во Франции.

Происходило постепенное совершенствование. Анатолий сотрудничал с различными германскими и французскими кинокомпаниями: писал сценарии, все более овладевая немецким и французским языками, ассистировал западноевропейским режиссерам. В 1930 году Литвак был принят на постоянную работу на центральную киностудию Германии УФА (Универсум филм АГ<sup>[59]</sup>), расположенную в городке Бабельсберге в окрестностях Берлина.

Ответственных фильмов ему не поручали, но германская критика отметила две его картины: «Долли делает карьеру» (о том, как хористка пробивается на музыкальную вершину) и «Песня одной ночи», причем «Песня...» демонстрировалась в 1932 году на Венецианском кинофестивале. На этом фестивале премии тогда не присуждались, и само представление картины было для режиссера немалым успехом. Эта музыкальная комедия ситуаций, в которой главную роль играл польский певец-тенор Ян Кепура, демонстрировалась в ряде стран, в том числе в СССР, под названием «Под чужим именем».

С одной стороны, Анатолия Литвака явно ожидала успешная бабельсбергская карьера. С другой же стороны, в Германии к власти рвались нацисты. Их влияние явно ощущалось и на студии УФА, тем более что туда зачастил один из лидеров гитлеровской партии Йозеф Геббельс, стремившийся представить себя интеллектуалом, но более всего интересовавшийся молодыми актрисами, причем некоторые из них охотно пускали его в свои постели. На студии Геббельса прозвали «бабельсбергским бычком», и эта кличка стала широко известной в стране.

Литвак, который в течение нескольких лет наблюдал становление тоталитарной системы в СССР, понимал, что в Германии также возникает опасность прихода к власти экстремистской партии, хотя и выступающей под противоположными коммунистическим лозунгами национализма, а не интернационализма. Учитывая, что его еврейское происхождение в случае

прихода к власти нацистов окажется непреодолимым препятствием для карьеры в кино (о том, что последует, хотя не сразу, геноцид еврейского населения в большинстве европейских стран, не только в Германии, он, как и почти все, даже самые сведущие люди, не подозревал), Литвак полностью перебазировался во Францию. Правда, одну картину он снял в Великобритании, но большинство его работ было создано на французских студиях, с которыми он подписывал разовые контракты, не идя на постоянное сотрудничество.

Наиболее весомым стал историко-биографический фильм «Майерлинг» 1936 года, снятый на студии «Конкордия»<sup>[60]</sup> (правда, в каком-то сохранившемся еще сотрудничестве с германской компанией Неро-филм<sup>[61]</sup>, которую гитлеровцы еще не успели прикрыть). Работа была основана на романе незадолго перед этим скончавшегося французского писателя Клода Анэ. Она была посвящена политическим и личностным перипетиям семейства австро-венгерского императора Франца Иосифа, в частности своеволию его сына кронпринца Рудольфа, отличавшегося либеральными взглядами. В центре фильма была трагедия в имении Майерлинг, где были найдены трупы Рудольфа и его юной возлюбленной. В реальной истории причины трагедии до конца не раскрыты, существует ряд версий — от самоубийства до несчастного случая (есть и версии убийства анархистствующими революционерами, на сторону которых либерально мысливший Рудольф не перешел). В романе же, а затем в фильме трактуется версия самоубийства двух несчастных любовников, которым реальная ситуация в империи не дает возможности вступить в открытый союз.

«Майерлинг» демонстрировался на Венецианском фестивале 1936 года, на котором даже был выдвинут на кубок Муссолини — фашистского диктатора Италии. С 1923 года это была главная награда фестиваля в Венеции. Кубок за лучший иностранный фильм (существовали два кубка — второй был за лучший итальянский фильм) Литвак не получил. Неизвестно, огорчился он по этому поводу или радовался, ибо в 1936 году уже наметился союз Италии с гитлеровской Германией взамен соперничеству двух тоталитарных систем, и обладание кубком Муссолини было сомнительной честью. Но в любом случае признание в Венеции считалось в Западной Европе почетным.

Разумеется, в связи с представлением на итальянскую награду о режиссере узнали за океаном, тем более что кубок Муссолини за лучший иностранный фильм в 1936 году получила американская картина

«Император Калифорнии». В 1937 году фильм «Майерлинг» получил награду Сообщества кинокритиков Нью-Йорка как лучший иностранный фильм предыдущего года.

Все это привело к тому, что на Литвака обратили внимание в Голливуде как на перспективного режиссера. Он получил предложение компании «Братья Уорнер» о контракте и в том же 1937 году отправился в США. Правда, перед этим, в 1936 году, он уже выезжал на пробы в Америку, но вскоре возвратился во Францию.

Так началась карьера Анатоля Литвака (так его стали называть в США) в качестве американского кинорежиссера.

Во время океанского путешествия Литвак познакомился на корабле с известной актрисой Голливуда Мириам Хопкинс. Они были почти одногодками — Анатолю 35 лет, Мириам приближалась к этому возрасту. Возникло неподдельное чувство, которое через два года увенчалось браком, для Мириам — третьим по счету. Как это часто бывало и бывает в актерской и режиссерской среде, супружество оказалось недолговечным. Через несколько лет Мириам и Анатолий разошлись. Однако в творческом отношении женитьба была для Литвака очень полезной. Не говоря уже о том, что она способствовала овладению английским языком — и литературным, и разговорным. Мириам познакомила супруга со многими актерами и другими деятелями Голливуда, что затем многократно помогало ему в подборе исполнителей и в решении массы других практических вопросов.

Уже в 1937 году Анатолий Литвак снял свои первые голливудские фильмы.

Так оказалось, что первой его работой в США был фильм «Женщина, которую я люблю», в котором главную роль играла Мириам Хопкинс. Литвак полагал, что это облегчит его работу. Но Хопкинс, карьера которой уже начинала близиться к закату, оказалась крайне требовательной и капризной. Ее не устраивал характер съемки, ей казалось, что ее представляют под невыгодным ракурсом, она произносила свои реплики не так, как этого требовал режиссер — ее супруг, а как хотелось ей самой. Это создавало крайние трудности для Литвака, чувства которого к Мириам пока еще сохранялись, но в то же время он стремился сделать свою работу как можно более профессионально. Да и поддаваться капризам актрисы-супруги означало дать повод для сплетен в Голливуде и потери творческого лица.

Кое-как Анатолий выбрался из запутанной ситуации. Супружеские отношения пока сохранялись, но начали давать трещину, с тем чтобы

вскоре завершиться вообще.

Сам же фильм был посвящен романтическому треугольнику двух французских военных пилотов периода Первой мировой войны и жены одного из них. И зрителями, и критикой картина была принята в целом положительно, но сдержанно. Отмечался успех нового режиссера и в то же время недостатки сценария, которые ни ему, ни актерам не удалось преодолеть.

В том же году Анатолий Литвак снял еще один фильм, сюжетом связанный в некоторой мере с его родиной. К тому же фильм получил название «Товарищ» (слово «товарищ» было передано в английском оригинальном наименовании неким подобием русского слова, но латиницей — «Tovarich» — что-то вроде «Товарич»). Фильм был снят по пьесе Роберта Шервуда. Он оценивался как комедия, но в действительности комедийными были лишь нелепые, нелогичные действия главных героев — русских эмигрантов-аристократов, вывезших за рубеж огромные суммы на поддержку Белого движения, за которыми охотились советские агенты. Нелепым, в полном смысле комедийным, хотя представленным в пьесе и в фильме как вполне серьезные, обдуманые действия, было возвращение вывезенных средств «комиссару Городченко», так как страна этого комиссара находилась в нищете, крайне нуждалась в помощи, и деньги должны были помочь родине, а не причинять новое горе.

Невозможно сказать, какие чувства владели Анатоном Литваком, снимавшим картину обо всех этих нелепостях, но работал он исправно, и актеры у него были превосходные. В главных ролях демонстрировали свое мастерство Клодетт Кольбер и Шарль Буайе. Оба они считались признанными мастерами и под руководством Литвака смогли поднять посредственное литературное произведение на уровень высококачественного фильма.

В целом успешная режиссерская деятельность Анатолия Литвака продолжалась в последующие годы. В 1938 году он снял получившую признание комедию «Удивительный доктор Клиттерхаус». Сценарий написал Джон Хьюстон, выходец из театральной семьи, отлично знавший возможности кино и сам выступавший не раз как режиссер. Возник лихой сюжет, в котором уважаемый врач — психиатр и психоаналитик — с центральной манхэттенской улицы Парк-авеню решает, что лучший способ изучить психологию преступника состоит в том, чтобы самому предпринять преступные действия. Отсюда следуют криминально-авантюрные поступки «удивительного доктора»: вначале он обворовывает своих знакомых, затем примыкает к банде, подвергается различным

опасностям, включая пребывание в холодильнике, где его заперли сообщники, в конце концов попадает, но на суде освобождается от наказания, так как признается присяжными сумасшедшим.

Как и в предыдущем фильме, здесь играли превосходные актеры. В главной роли выступал Эдвард Робинсон, позже занявший почетное место в списке пятидесяти величайших звезд кино, составленном Американским институтом киноискусства (1999). Его партнершу по банде играла Клер Тревор, которую называли в Голливуде «королевой черных фильмов» за блестящее воплощение «плохих девушек» в криминальных кинокартинах 1930-х годов.

Через год Анатолий Литвак снял получивший широкое одобрение либеральной общественности фильм «Признания нацистского шпиона» (о нем мы уже писали), который закрепил его антигитлеровский настрой и соответствующую репутацию в Голливуде и в интеллектуальной среде вообще.

В годы Второй мировой войны Литвак активно участвовал в организованном по инициативе правительства президента Рузвельта документальном кинопроекте «За что мы сражаемся?», руководителем которого был режиссер Фрэнк Капра. Весь цикл состоял из семи выпусков. Литвак снял фильм «Битва за Россию», оказавшийся самым продолжительным во всей серии.

Этот почти полуторачасовой фильм начинался с показа прошлых попыток немцев (и французов) покорить Россию, начиная с атак со стороны Тевтонского ордена в XIV веке (были продемонстрированы отрывки из фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский»). Далее Литвак попытался показать причины нападения Германии на СССР (разумеется, о союзе Сталина и Гитлера на первом этапе Второй мировой войны в фильме не было сказано ни слова, да и нелепо было бы требовать этого от сценаристов и режиссера в условиях советско-американского союза). Однако были правдиво показаны германские военные успехи первых месяцев войны. Обращалось внимание на развертывание партизанского движения на советской территории. Картину завершал рассказ о Сталинградской битве.

Фильм вышел на американские экраны в ноябре 1943 года, а уже в начале 1944-го демонстрировался в СССР.

Анатолий Литвак являлся ближайшим помощником Капры при подготовке всех остальных выпусков серии, которые назывались «Прелюдия к войне», «Нападение нацистов», «Разделяй и властвуй», «Битва за Британию», «Битва за Китай» и «Война пришла в Америку».

Первая картина получила в 1943 году «Оскара» как лучший полнометражный документальный фильм того года.

Фрэнк Капра и Анатоль Литвак были награждены за это многосерийное документальное произведение медалями «За выдающиеся заслуги», которые вручил им начальник штаба армии США Джордж Маршалл. Сам факт вручения медалей этим высшим военным деятелем (фактическим главнокомандующим — согласно конституции главнокомандующим вооруженными силами США является президент, который передавал основную часть военных полномочий именно начальнику штаба армии) в прессе рассматривался как особое уважение к деятелям кино, создавшим важное для воюющей страны произведение. В 1944 году на «Оскара» в той же номинации был выдвинут и фильм «Битва за Россию», но предпочтение было отдано другой картине.

Анатоль Литвак рассказывал, что во время пребывания в США американский посол в Москве Аверелл Гарриман передал ему просьбу присутствовать на просмотре фильма — разумеется, с участием самого Гарримана, а также сотрудников посольства СССР. После демонстрации возник ряд вопросов, в том числе советских деятелей. Им Литвак отвечал на русском языке. На вопрос, каким образом он в таком совершенстве овладел русским, режиссер ответил, что он вырос в России, но теперь является американским гражданином. На некоторое время возникло довольно неловкое молчание...

Надо сказать, что после войны Литвака пытались обвинить в «антиамериканской деятельности» за фильм «Битва за Россию», но попытка вызвать его на заседание соответствующего комитета палаты представителей Конгресса США для предъявления обвинений была отменена: в Конгрессе благоразумно признали, что в этом случае пришлось бы вызывать и Фрэнка Капру, и других участников проекта.

В том же 1943 году Анатоль Литвак добровольно вступил в вооруженные силы США. Ему было присвоено офицерское звание майора (он был уволен из армии по окончании военных действий в Европе в звании полковника и получил несколько воинских наград). В числе других кинодокументалистов он снимал размещение американских войск в Великобритании для подготовки к высадке на французской территории в 1944 году, а затем и саму высадку. Были случаи, когда он со своими сотрудниками оказывался под вражеским огнем, но мужественно продолжал свою работу.

Режиссер позже вспоминал, что его документальные съемки с частичным участием актеров просматривало командование американских

войск, которые высаживались и начинали боевые действия на французской территории. Однажды во время просмотра один генерал нахмурился и стал мрачным, а в конце выбежал в ярости из демонстрационного помещения. Режиссер думал, что военный авторитет был недоволен качеством съемки или его режиссурой. Но дело оказалось в совершенно другом: он увидел в кадрах фиксацию того, что подчиненные ему офицеры принимали неверные тактические решения, ставшие причинами лишних потерь.

По окончании войны Анатолий Литвак возобновил работу над художественными фильмами.

Можно полагать, что настроение его в условиях развертывавшейся холодной войны и возникавшей опасности новой подлинной войны с применением атомного оружия, да и подозрительного отношения к кинодеятелям в самих США было не из лучших. Сам он избежал унижительного расследования, но его коллеги подвергались таковому, и некоторые из них лишились творческой работы.

Видимо, с этим было связано то, что после фильма 1947 года «Долгая ночь», который остался почти незамеченным, в 1948-м последовала сугубо пессимистическая картина «Извините, ошиблись номером».

В ней повествовалось о богатой женщине-инвалиде, прикованной к постели, которая случайно, в результате ошибки соединения, услышала по телефону разговор о планировании убийства и поняла, что речь шла именно о ней как о намечаемой жертве. Неутешительные интонации фильма умело подчеркивались игрой теней, затемнениями и другими творческими приемами, длительными уходами в прошлое (их ныне называют флэшбэками) и даже «уходами внутри уходов». В результате оказывается, что убийство заказал ее муж, и в фильме проводится психологический анализ мотивов, побудивших его к преступлению. Завершается картина, вопреки голливудской традиции, без какого-либо «хеппи-энда» — убийством героини, тогда как муж, осознав пагубность своих действий, безуспешно пытается ее спасти. К тому же в фильме затрагивалась проблема наркоторговли и участия в ней влиятельных особ. Правда, по требованию руководства «Парамаунт пикчерз», на которой снимался фильм, соответствующие эпизоды были значительно сокращены.

В фильме снимались видные актеры Барбара Стэнвик, Берт Ланкастер, Уэнделл Кори, что способствовало его успеху. Стэнвик была номинирована на «Оскара» как лучшая актриса года.

В том же году на студии «XX сенчерс — Фокс» Анатолий Литвак поставил еще один фильм отнюдь не оптимистического содержания под названием «Змеиная яма». Его внимание привлекла ситуация в



психиатрических больницах. На основе частично автобиографического романа Мэри Уорд в фильме весьма откровенно, порой натуралистически, рассказывалось о страданиях пациентов психушек, об обстоятельствах, при которых они попадали в такого рода клиники, о невероятно мучительных методах, применявшихся по отношению к тем, кто вел себя неподобающим образом. Перед потрясенными зрителями проходили смиренные рубашки, электрошок и, наконец, «змеиная яма», в которой оказывались признанные неизлечимыми пациенты и где они просто погибали без какой-либо помощи или даже сочувствия. Сам термин «змеиная яма», который стал названием картины, согласно сюжету означал именно ситуацию людей, обреченных на гибель в скором времени в особом отделении больницы, которым перестали оказывать какую-либо поддержку.

К тому же в фильме вновь затрагивалась проблема наркомании и наркоторговли, на которую в США в те годы закрывали глаза. Разумеется, запретной темой она не была, но упоминали о ней неохотно, влияние наркотиков на психику и в целом здоровье людей крайне недооценивалось. Руководство компании потребовало даже от Литвака сократить эпизоды, связанные с наркотиками, что он сделал формально, исключив несколько мелких эпизодов и сохранив другие, более впечатляющие и значительные.

Весьма интересными были сцены и направления фильма, которые показывали, насколько глубоко в американское здравоохранение проникли бюрократическая волокита, семейственность, клановость, коммерческий дух. Не всё, однако, рисовалось черной краской. Среди персонажей можно было встретить людей гуманных, сочувствующих чужой беде, стремившихся максимально помочь пациентам, высокопрофессиональных и умных докторов.

В главной роли выступала выдающаяся актриса Оливия де Хэвилленд, представлявшая молодую женщину, начинавшую писательницу, которая оказалась в такой больнице с расстроенной психикой, но сознававшую, что именно происходит с ней и людьми, окружающими ее.

Режиссер, выступавший также в качестве одного из продюсеров, прилагал максимум усилий, чтобы создать подлинную картину того, что происходило в американской психиатрии, встречая, но преодолевая препятствия со стороны администраций и нередко самих психиатров. Все же ему удалось снять ряд эпизодов в государственной психоневрологической больнице в городе Камарилло недалеко от Лос-Анджелеса. Более того, сам он неоднократно посещал эту больницу, встречался с персоналом и больными, требовал того же от актеров. Когда журналистка Флорабел Муир в одной из статей поставила под сомнение

сведения, что в психиатрических больницах иногда устраиваются танцы, в которых участвуют даже больные, склонные к буйству, Оливия де Хэвилленд позвонила журналистке и сообщила ей, что сама участвовала в одном из таких вечеров.

В прокате фильм окупился, но особого зрительского энтузиазма не вызвал. Публика, тем более после войны, предпочитала комедии и приключения. Реалистический фильм о нерадостных буднях психиатрической больницы не мог похвастаться наплывом зрителей.

Но критика и особенно конкурсная среда оценили «Змеиную яму» высоко. Правда, отзывы психиатров были почти исключительно ругательными, что было явно связано с врачебной солидарностью. Более того, чтобы избежать судебных неприятностей, в титрах было указано (по требованию британской цензуры в связи с тем, что страной, в которой разворачивалось действие, могла быть признана Великобритания), что в фильме играют только платные актеры и что положение в психиатрических больницах не таково, каким оно представлено на экране. Эти оговорки, которые Литвак был вынужден принять после долгих препирательств, лишь вызвали саркастические ремарки в прессе.

«Змеиная яма» была представлена на шесть «Оскаров» (за лучший фильм, лучшую женскую роль, лучший сценарий, лучшую музыку и лучшую запись звука). «Оскара» академики присудили лишь за звук, но само представление на такое число премий было показательным. Последовали многочисленные другие награды. Было мало фильмов, удостоенных, как этот, награждения самыми разнообразными организациями. Национальный совет критиков признал Оливию де Хэвилленд актрисой, исполнившей в этом фильме лучшую женскую роль. Картина была удостоена международной премии Венецианского кинофестиваля. Гильдия сценаристов США признала ее лучшей американской драмой, в которой «наиболее талантливо рассматриваются проблемы жизни народа США». Гильдия режиссеров США наградила Анатоля Литвака своей премией за лучшую постановку. Датская ассоциация кинокритиков признала произведение Литвака лучшим американским фильмом года и вручила ему соответствующую награду. Оливия де Хэвилленд за свою роль была признана лучшей зарубежной актрисой и получила премию «Серебряная лента» Итальянского национального синдиката киножурналистов.

«Змеиная яма» вошла таким образом в драгоценный фонд американской кинематографии.

Это был не последний успех Анатоля Литвака.

Правда, в течение нескольких лет его фильмам не везло в прокате, хотя в них играли видные актеры Вивьен Ли, Кеннет Мур, Эрик Портман (однофамилец Натали Портман, не имевший к ней никакого отношения) и другие. Однако в середине 1950-х годов к нему возвратился успех, когда он создал фильм «Анастасия» с Ингрид Бергман и Юлом Бриннером в главных ролях, а также другими артистами российского происхождения (об этом фильме уже говорилось). Фильм удостоился ряда наград, хотя сам Анатолий Литвак премиями отмечен не был.

Последовал ряд новых картин. Успехом режиссера был фильм «Путешествие» 1959 года. Эта работа была косвенно посвящена недавним событиям — венгерскому восстанию 1956 года против авторитарных властей и его подавлению советскими войсками. Сюжет фильма был связан с подлинным событием — попытками группы лиц из стран Запада выбраться из Будапешта после фактической оккупации Венгрии. На этот счет после титров фильма на экране появлялась соответствующая надпись с указанием на подлинность событий, происходивших в ноябре 1956 года. Одним из главных героев был советский майор Суров (его играл Юл Бриннер), который сомневается в правильности действий его правительства и командования в Венгрии, пытается помочь иностранцам выбраться из страны и в конце концов погибает.

Совершенно иной характер носил фильм «Любите ли вы Брамса?», снятый по заказу компании «Юнайтед артистс» (совместно с одной из кинофирм Франции) в 1961 году по роману французской писательницы Франсуазы Саган. Роман считался сенсационным, так как в яркой художественной форме отражал разворачивавшуюся сексуальную революцию, причем сами сексуальные сцены представляли в нем довольно откровенно. Анатолий Литвак решился в основном сохранить эти сцены, хотя затушевывал их при помощи современной кинотехники, давая возможность зрителю домысливать сцены любви героев.

Это была лирическая музыкальная драма, в которой действительно звучали симфонии Иоганнеса Брамса наряду с музыкой французского композитора Жоржа Орика. Герои картины воплощали жизненные, возрастные, частнохозяйственные противоречия современного западного общества. Героиня фильма, сорокалетняя предпринимательница, вступает в связь с юношей, на поколение младше ее, но в конце концов вынуждена, как и ее партнер, примириться с окружением, не одобряющим их отношений. Все в картине возвращается на круги своя...

Как и в предыдущих фильмах, Анатолий Литвак подобрал превосходных актеров. Главные роли исполняли Ингрид Бергман и

начинающий перспективный киномастер Энтони Перкинс. Фильм украшала игра французского певца Ива Монтана, который как раз в это время находился в США, где снимался в фильме Джорджа Кьюкора «Займемся любовью» вместе с Мэрилин Монро. В связи с тем, что Монтан действительно занялся любовью с Монро чуть ли не на глазах у публики и собственной супруги Симоны Синьоре и это смаковала «желтая пресса», интерес к картине, в которой он одновременно играл у Литвака, еще более повысился, хотя Монтан не был в фильме «Любите ли вы Брамса?» в числе главных исполнителей.

Этот фильм фигурировал на Каннском кинофестивале 1961 года, где был номинирован на Золотую пальмовую ветвь, а Энтони Перкинс получил Серебряную премию за лучшую мужскую роль.

С начала 1960-х годов Анатолий Литвак жил в основном в Европе, снимался в британских и французских фильмах. Он считал, что в США недооценивают его творчество. По всей видимости, он, человек, не очень умевший налаживать нужные карьерные связи, не смог установить приватный контакт с киноакадемиками, в результате чего ряд его фильмов, заслуживавших высшей оценки, вообще не выдвигался на «Оскара», другие номинировались, но не получали премий, а в некоторых работах премий удостаивались актеры и другие участники группы, но не сам режиссер.

В Париже и в курортном городке Сен-Тропе, где теперь жил Анатолий Литвак, он, по его словам, чувствовал себя более комфортно, чем в Голливуде. Тем не менее он несколько раз на длительный срок выезжал в Соединенные Штаты, где под его руководством снимались новые произведения.

В 1962 году под его началом был снят фильм «Пять миль до полуночи», созданный по заказу «Юнайтед артистс», а также французской и итальянской компаний, что в это время начинало входить в широкую практику.

Соответственно действующие лица фильма и связанные с ними места действия были интернациональными: героиня — итальянка, герой — американец, действие происходило во Франции. В главных ролях выступали знаменитая Софи Лорен и становившийся все более известным Энтони Перкинс. В создании сценария участвовал крупнейший французский писатель Морис Дрюон, музыку написал не менее известный грек Микис Теодоракис. Фильм, таким образом, создавался на высшем уровне. Правда, со стороны Литвака было смелым шагом привлечение в качестве композитора Теодоракиса, который был связан с греческой

компартией и даже стал лауреатом советской Международной Ленинской премии мира (правда, позже, в 1983 году). Литвак, впрочем, оправдывался тем, что Теодоракис — прежде всего выдающийся композитор, что в политике он не участвует. Отметим, что позже Микис Теодоракис от компартии отошел, стал политическим центристом и осуждал тоталитарную систему в СССР.

Речь в фильме шла о запутанной истории мошенничества со страховым полисом путем имитации гибели застрахованного героя фильма, который пытается вовлечь в эту схему свою жену. В развитии сюжета возникали всевозможные криминальные и психологические сложные истории — согласие героини на обман, ее покаяние, ее преследование страховой фирмой, действительная гибель героя.

В 1967 году Анатолий Литвак вновь занялся Второй мировой войной, на этот раз поставив по заказу компании «Коламбия пикчерз» (совместно с одной из британских кинофирм) фильм «Ночь генералов» — запутанную историю, в которой речь идет и об оккупации Польши гитлеровцами, и о расследовании убийства варшавской проститутки, являвшейся тайным германским агентом, и о генералах, которые ведут следствие по поводу этого убийства, одновременно участвуя в заговоре с целью расправы с Гитлером.

Фильм раскрывал двуличие генералов вермахта, участвовавших в заговоре и в то же время пытавшихся зафиксировать свою лояльность фюреру, стремление их изобрести различные предлоги, чтобы откреститься от возможных обвинений и тем более преследования со стороны гестапо.

Действие происходило попеременно в период войны, и в середине 1960-х годов, когда тайные действия генералов оказывались предметом расследования и становились явными их подлинные преступления.

Как и в других фильмах Анатолия Литвака, в этой работе были заняты видные актеры, в том числе британец Питер О'Тул, француз Филипп Нуаре и египтянин Омар Шариф.

В одном из последних интервью Анатолий Литвак говорил, что этот фильм был им задуман как своего рода реквием, повествующий о том, какое тяжелое наследие в сердцах людей оставила Вторая мировая война. Соответственно, картина вышла под рекламным лозунгом «Уникальная охота в столицах Европы... 20 лет назад и сегодня».

Хотя «Ночь генералов» не получила никаких наград, ныне историки кино относят эту работу к классике.

Последним фильмом уже больного режиссера была работа «Драма в автомобиле в очках и с ружьем». Это была экранизация детективной

повести французского писателя Себастьяна Жапризо, написанной в 1970 году. Литвак создал своего рода психологический триллер с внезапными исчезновениями людей, внутренними превращениями одного человека в другого, похищениями, убийствами, странными встречами и связями, любовными историями, ревностью, местью и т. п.

Созданный на студии компании «Коламбия пикчерз», фильм снимался во Франции, где и проходило его действие.

Критика признавала высококачественную режиссерскую и операторскую работу, но отнеслась к произведению как свидетельствующему о застое жанра. Журнал «Тайм» назвал его «одним из тщательно подготовленных загадочных зигзагов, но проходящих полностью в торопливом темпе, без достаточного объяснения происшедшего».

В последние годы жизни Анатолий Литвак не работал. У него был диагностирован рак желудка. С конца 1975 года он постоянно находился в частной привилегированной клинике в пригороде Парижа, где скончался 15 декабря 1976 года. Согласно завещанию тело было кремировано, а урна с пеплом помещена в колумбарий на парижском кладбище Пер-Лашез. Мириам Хопкинс, с которой Анатолий после расставания сохранил приятельские отношения, как-то упомянула, что урна на кладбище была пустой, что по поручению Анатолия его прах был развеян по ветру.

Так завершилась жизнь одного из наиболее успешных эмигрантов из России, работавшего в киноиндустрии. Его помнят в США. Несколько его фильмов в начале XXI века были восстановлены и вновь представлены зрителю. На родине же об Анатоле Литваке почти позабыли.

## Путь в кино Рубена Мамуляна

В создании американских художественных фильмов и в целом в культурной жизни США активно участвовал выходец из Российской империи Рубен Захарьевич Мамулян.

Он родился 8 октября 1897 года в армянском городе Степанаване, где в это время, ожидая рождения ребенка, находилась у родственников его мать. Семья же постоянно жила в Тифлисе, где Рубена крестили. Учитывая это, он считал Тифлис местом своего рождения, и это вошло во многие биографические справки. Его отец Захария Мамулян был офицером русской армии в отставке, ставший теперь предпринимателем и финансистом, совладельцем небольшого банка и заведующим тифлисским городским банком. Мать Вержине (Вирджиния) Калантарян, получившая актерское образование в Москве, выступала на сцене Тифлисского драматического армянского театра.

Стремясь дать сыну европейское образование, родители отправили шестилетнего ребенка (правда, с бонной) в Париж, где он учился в известном лицее Монтень.

Рубен через много лет вспоминал, что его товарищем по классу был Рене Шометт — будущий выдающийся французский режиссер Рене Клер, один из создателей жанра музыкального фильма. У обоих мальчиков уже тогда проявлялся интерес к драматическому искусству, как и к зарождавшемуся кино. По всей видимости, общение повлияло на развитие их обоих.

Через четыре года Рубена вернули в родной город, где он окончил то ли русскую гимназию, то ли торговое училище с преподаванием на русском языке. Сам он, став взрослым, говорил то одно, то другое. Впрочем, и торговое училище давало полное среднее образование. За отличные успехи в обучении он получил золотую медаль.

Затем по совету и требованию отца юноша поступил на юридический факультет Московского университета. Одновременно Рубен посещал Студенческую драматическую студию Евгения Вахтангова (позже Театр им. Е. Б. Вахтангова), правда недолго.

Не завершив образования в университете (он окончил всего два курса), оставив студию, Рубен Мамулян в начале 1918 года возвратился в Тифлис, где открыл студию сценического мастерства — скорее самодеятельное, чем профессиональное учебное заведение. В Тифлисе шла острая политическая

борьба. Властью овладели грузинские меньшевики, образовавшие демократическое правительство. Но к власти упорно рвались большевики. С севера Грузии угрожали войска Советской России. В конце концов в начале 1921 года произошел государственный переворот с одновременным вторжением Красной армии. В стране начался большевистский террор.

Однако еще до этого, примерно на рубеже 1919–1920 годов, воспользовавшись суматохой Гражданской войны, в которой как раз в это время возникла передышка, Рубен выехал за границу. Предлогом послужило посещение сестры, вышедшей замуж за англичанина. Но возвращаться на родину Рубен не собирался, по крайней мере в условиях большевистской власти. Недолгое время проведя в Германии, а затем во Франции, он остановился в Лондоне, но и там прожил, занимаясь вначале разными подсобными работами, всего около двух лет. Правда, в это время он попытался организовать оперную студию русских эмигрантов, в которой поставил несколько небольших спектаклей. Особого успеха эти постановки не имели, эмигранты были озабочены собственным выживанием.

Но творчеством Рубена Мамуляна заинтересовались британские театральные деятели, с которыми ему удалось установить связи. Его согласились принять на временную работу в старейший лондонский театр «Сент-Джеймс» в качестве помощника режиссера. Ближе познакомившись с молодым человеком, осознав его способности, администрация театра поручила ему поставить малоизвестную пьесу «Стук в дверь» некоего автора по фамилии Пейдж. Эта работа привлекла внимание специалистов в области театрального искусства. Французский театрал Жак Эберто предложил ему даже попробовать свои силы в Театре на Елисейских Полях. Эта поездка, однако, не состоялась.

Но однажды, то ли случайно, то ли по чьему-то совету, русскую студию посетил американец Джордж Истмен, изобретатель, предприниматель и благотворитель, основатель компании по изготовлению фотографической аппаратуры «Кодак». Истмен был известным меценатом, жертвовал средства на здравоохранение. Но главное, он был основателем в городе Рочестере, штат Нью-Йорк, где была его резиденция, высшего музыкального учебного заведения, открытого в 1921 году как подразделение Рочестерского университета и получившего название Истменской школы музыки. Истмену понравилась оперная режиссура Мамуляна. Побеседовав с ним, филантроп заверил, что, если Рубен окажется в Америке, он найдет работу в Рочестере.

В 1923 году, накопив небольшую денежную сумму (видимо, были у него и какие-то средства, полученные от отца), Рубен Мамулян отправился



в США. В Рочестере его действительно приняли на работу в музыкальную школу университета. При этом Джордж Истмен поручил ему организовать в школе оперную студию с учебным театром, что и было сделано. Мамулян позже рассказывал: «В театре Истмена я ставил оперы в течение двух с половиной лет. Именно там у меня сформировались взгляды на театральное искусство, именно там я нашел себя». Первая постановка Мамуляна «Симфония шумов», посвященная быту и нравам американских негров, была выдержана в чисто реалистической манере. Но режиссер все более стремился найти собственный язык, дополняя реалистический метод Станиславского своими находками романтического свойства, почему он и стал называть свою манеру постановки созданием образного строя.

К числу наиболее важных режиссерских работ Рубена Мамуляна на оперной сцене относилась первая постановка (правда, значительно позже, в 1930-е годы) оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс». Не ограничиваясь оперным искусством, он попробовал свои силы и в постановке мюзиклов, что произошло еще позже. Мамулян был постановщиком первого американского мюзикла как единого музыкального произведения своеобразного жанра, а не просто комедии с вставленными в нее песенками. Этим мюзиклом была «Оклахома!» Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна (восклицательный знак в оригинале). Впервые спектакль появился на сцене театра Шуберта в городе Нью-Хейвене, а затем с успехом шел на Бродвее.

Но произойдет это, повторяем, значительно позже, когда Рубен Мамулян займется кино и будет отвлекаться на постановки музыкальных спектаклей только изредка.

С 1929 года Мамулян работал в Голливуде, вначале эпизодически, выезжая туда для участия в постановке фильмов, а в 1931 году переехал в Лос-Анджелес, и режиссерская работа в кино стала его основным занятием.

В октябре 1929 года на экраны вышел первый фильм Рубена Мамуляна «Аплодисменты», снятый по заказу фирмы «Парамаунт пикчерз». Эта картина создавалась, правда, не в самом Голливуде, а в филиале фирмы в Нью-Йорке, где, на Манхэттене, и проходило действие. Это была история актрисы бурлеска, состарившейся, ушедшей на покой и ставшей алкоголичкой, которой продолжают чудиться ее блестящие выходы на сцену — отсюда и название фильма. Второй важной темой картины являлись сложные отношения бывшей актрисы с ее дочерью.

Этот музыкальный и вместе с тем психологический фильм был удачным началом режиссерской карьеры Рубена Мамуляна и даже был

включен критиками в десятку лучших фильмов 1929 года.

Правда, некоторые места картины показались подозрительными и даже неприемлемыми для фактической цензуры, которая продолжала существовать в некоторых штатах, несмотря на конституционную свободу слова. Особые нарекания вызвало употребление слова «католики» как обозначения религии. Чтобы не возникли новые неприятности, режиссер вынужден был согласиться на замену этого слова более общим понятием «христиане». Таковы были причуды туповатых чиновников в Америке, показывавшие, что никакие общественные категории не являются абсолютными, что любая свобода имеет ограничения, в том числе и самые нелепые.

Окрыленный успехом, Рубен Мамулян, перебравшись на западное побережье, стал строить свою режиссерскую карьеру.

Он, правда, не оставлял театра. По многочисленным разовым контрактам Мамулян режиссировал спектакли, главным образом оперы, в различных театрах США, включая нью-йоркскую Метрополитен-опера. Им были поставлены такие классические произведения, как «Фауст», «Риголетто», «Борис Годунов» и многие другие — всего около трех десятков спектаклей. Критика почти единодушно отмечала постоянный поиск, экспериментаторство, отказ от ранее найденных решений во имя все новых, часто рискованных приемов.

Но все же основной областью его творческой деятельности стало кино.

Уже в фильме «Аплодисменты» начинающий кинорежиссер использовал нетрадиционные приемы, в частности глубокие планы. Он впервые применил так называемую двойную экспозицию, то есть разделение экрана на две части, в каждой из которых происходило свое действие.

В этом фильме очень осторожно, а в следующих более смело Рубен Мамулян проводил эксперименты в области звукозаписи, фиксируя музыку с пением и речевой материал на двух звуковых дорожках, которые потом соединял, добиваясь единства драматического и музыкального контекста.

В следующих фильмах режиссера появилась такая новинка, как закадровый голос, который был им впервые использован в фильме 1931 года «Городские улицы».

Эта вторая кинематографическая работа Рубена Мамуляна породила новую для американского кино тенденцию смешения жанров, когда становилось трудно определить, что именно снималось — мелодрама, детектив, гангстерский фильм, вестерн и т. п. Сам Мамулян иронически называл себя эклектиком, хотя на самом деле речь шла скорее об

органическом слиянии жанров и, соответственно, выборе единой комплексной стилистики.

В фильме «Городские улицы», снятом на «Парамаунт пикчерз», который сам режиссер назвал гангстерской мелодрамой, речь шла о преступниках, лидерах криминальных сообществ, но в центре внимания находились любовные отношения дочери гангстерского лидера с бедным шоуменом из парка развлечений. Волей сюжета и режиссерских находок героиня оказывалась в тюрьме, а ее возлюбленный вступал в банду, вначале чтобы ее спасти, а затем превращался в одного из лидеров преступной группировки. Когда же цель оказывается достигнутой, бандит — шоумен — любовник скрывается со своей возлюбленной в неизвестном направлении. Романтика в этом вроде бы гангстерском фильме оказывалась преобладающей.

Осуществлению замысла режиссера способствовала игра великолепных актеров Гари Купера и Сильвии Сидни, выступавших в главных ролях (для Сидни это был весьма успешный кинодебют).

Небезынтересно отметить, что фильм был результатом очень редкой формы сотрудничества режиссера и писателя. Обычно фильмы ставились по уже готовым литературным произведениям (нередко классическим, созданным давно уже умершими авторами), причем сценаристы, отталкиваясь от текста, подчас писали нечто, довольно далеко отстоявшее от первоначального литературного замысла — другой вопрос, успешно они это делали или нет. В данном же случае Дэшил Хемметт, популярный автор детективных произведений, написал рассказ именно в качестве основы для будущего кинофильма — в соответствии с замыслом Рубена Мамуляна и в результате бесед с ним.

Весьма любопытно было то, что всего лишь второй фильм режиссера привлек внимание большой прессы, причем в ней, как правило, обращалось внимание именно на режиссуру. В газете «Нью-Йорк таймс», например, отмечалось, что Рубен Мамулян демонстрирует «некоторые умные кинематографические идеи, но слишком часто теряет интерес к истории и тексту из-за тяги к необычным операторским трюкам и ракурсам». В рецензии обращается внимание на то, что фильм содержал редкие для того времени моменты молчаливого общения между актерами, которые Мамулян ставит со «свойственным ему кинематографическим мастерством». Высокая оценка режиссерского мастерства в этом фильме сохраняется и в наше время. Историк кино Хэл Эриксон пишет, что «хотя в фильме десять убийств, публика не видит ни одного из них».

Наград картина не получила, и это не было удивительно, имея в виду,

что снята она была начинающим кинорежиссером, да и главную героиню играла дебютировавшая актриса. Но фильм был включен Национальным советом кинокритиков в список десяти лучших художественных кинокартин года, и это было высокой оценкой специалистов.

1932 год оказался для Рубена Мамуляна еще более плодотворным.

Все в той же компании «Парамаунт пикчерз» он снял две успешные картины.

Одна из них, под названием «Люби меня сегодня вечером», представляла собой остроумную музыкальную комедию, в которой Рубен Мамулян выступал также в качестве продюсера, а музыка была написана известным композитором — автором многочисленных бродвейских мюзиклов и песен Ричардом Роджерсом. Музыка была неотрывной частью действия, тем более что в главной роли выступал такой знаменитый шансонье, как Морис Шевалье. Его партнершей была Джанет Макдональд, оперная и опереточная певица и актриса, уже считавшаяся звездой музыкальных фильмов. Ее сопрано многократно записывалось на граммофонные пластинки и было известно так же, как и песни Шевалье, всей Америке.

В этом веселом, юмористическом фильме, в котором главный герой — портной по профессии — выдает себя за знатного джентльмена, также было немало режиссерских находок, в частности переход исполнения музыкального произведения от одной группы актеров к другой, находящейся в совершенно ином месте.

В том же году Рубен Мамулян занялся экранизацией знаменитого романа Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история д-ра Джекиля и м-ра Хайда».

Снимая «Доктора Джекиля и мистера Хайда», Мамулян погрузился в мистическую среду фильма ужасов, что вновь давало возможность режиссерского экспериментаторства, отказа от шаблонов, что было, видимо, главной стороной его творчества, хотя часто вызывало настороженность и даже протесты со стороны руководства «Парамаунт пикчерз», на которую продолжал работать мастер.

В фильме оригинально и остроумно, в духе произведения Стивенсона, но с новыми подходами, которые давало кино, были показаны превращения доктора Джекиля в совершенно другое, обезьяноподобное существо, но с теми же чертами, что и у доктора (это было результатом его «научных» экспериментов), и обратные превращения в благообразного доктора. Обоих героев играл один и тот же актер Фредерик Марч, ставший широко известным именно благодаря этому фильму. Главный женский образ

проститутки Айвы, которая побудила доктора превратиться в другое существо, был создан Мириам Хопкинс, женой другого выходца из России, Анатоля Литвака.

Атмосфера мистического ужаса, предельной таинственности пронизывала весь фильм. Сцена превращения доктора в чудовище, которую Рубен Мамулян реализовал, не прибегая к комбинированным съемкам, была осуществлена настолько виртуозно, что кинокритики и историки кино до настоящего времени приводят ее в качестве классического примера совместного мастерства режиссера, операторской группы и актеров.

Как и в других работах, режиссер особое внимание уделял звуку. Подобающий эффект создала придуманная им комбинация звуков низких и высоких частот, записанных на одной пленке, да еще и прокрученной в обратную сторону. При этом для такой чудовищной комбинации были использованы произведения Иоганна Себастьяна Баха. Мамуляну с огромным трудом удалось уговорить руководство студии пойти на такое «растерзание» величайшей классики, которое некоторые считали просто какофонией.

Новаторство проявилось и в работе с цветом. Впервые была использована сложная система цветowych фильтров, позволявшая освещать отдельные элементы грима, а это, в свою очередь, давало возможность создать иллюзию пластичного движения лица и перемен, происходивших с внешним обликом человека.

По некоторым вопросам Рубен Мамулян вместе со всем составом творческого коллектива пошел дальше романа Стивенсона, который обрисовал превращение Джекиля в Хайда в самых общих чертах. Видимо, режиссер изучал труды итальянского психиатра Чезаре Ломброзо, породившего антропологическое направление в криминологии, основой которого являлась идея о прирожденном преступнике, имеющем определенный внешний вид. Во всяком случае, в позднейшем издании труда Ломброзо «Типы преступников» был в качестве иллюстрации использован кадр из рассматриваемого фильма.

И критика, и зрители отнеслись к работе Мамуляна весьма благосклонно. Почти во всех центральных американских газетах появились благоприятные рецензии, а о реакции публики свидетельствовали кассовые сборы: при сравнительно скромном бюджете в 540 тысяч долларов прокат принес 1,25 миллиона. Фредерик Марч был награжден «Оскаром» за исполнение основной роли в этом фильме.

При этом многие критики отмечали, что Рубен Мамулян не был удостоен высшей кинонаграды не только потому, что считался режиссером

начинающим, но и в результате подозрительно консервативного отношения киноакадемиков к его новаторским приемам.

Несколько забегаая вперед, отметим, что в 1935 году, во время путешествия по США для сбора информации к будущей книге, которая получила название «Одноэтажная Америка», советские писатели Илья Ильф и Евгений Петров осмелились встретиться с эмигрантом Мамуляном, а также с другим выходцем из России, работавшим в Голливуде, — Льюисом Майлстоуном (Мильштейном). Любопытно отметить серьезное расхождение между тем, что писали Илья Ильф и Евгений Петров в своей книге, и мнением, высказанным в частном порядке. В книге мнение о Голливуде было весьма негативным, хотя и отмечался дар российских выходцев: «Разговоры с Майлстоуном, Мамуляном и другими режиссерами из первого десятка убедили нас в том, что эти прекрасные мастера изнывают от пустяковых пьес, которые им приходится ставить. Как все большие люди в искусстве, они хотят ставить значительные вещи. Но голливудская система не позволяет им этого». Иные интонации звучали в письме Ильфа жене: «Сегодня нам показал две своих картины Мамулян: „Доктор Джекиль“ по Стивенсону и толстовское „Воскресение“. „Джекиль“ сделан превосходно».

Попутно отметим общее впечатление Ильфа и Петрова от Голливуда, в котором они побывали несколько дней в декабре 1935 года. По их словам, Голливуд «скучен, чертовски скучен». Правильно распланированный, отлично асфальтированный и прекрасно освещенный город. И весь город занят одним делом — киносъемкой, отмечали авторы «Одноэтажной Америки». А вот их мнение о голливудской киноиндустрии: «Конечно, мы не вдавались в техническую сторону дела, но техника здесь видна сама, она заставляет на себя смотреть. Так же, как и на всех американских предприятиях, которые мы видели (кроме фордовских конвейеров, где властвует лихорадка), в голливудских студиях работают не слишком торопливо, но уверенно и ловко. Нет ажиотажа, вздыбленных волос, мук творчества, потного вдохновения. Нет воплей и истерик».

В своем письме жене Илья Ильф не случайно не высказал своего мнения о фильме «Воскресение». Эта картина была снята Рубеном Мамуляном по заказу Сэмюэла Голдвина, который являлся также продюсером фильма. Собственно говоря, картины под названием «Воскресение» Мамулян не создал — ей было дано название «Мы снова живы». Вышла она на экраны в 1934 году на студии Эм-джи-эм.

В главной роли князя Дмитрия Нехлюдова выступал Фредерик Марч, который стал известным именно по фильму Мамуляна о превращениях

доктора Джекиля. На другие роли были приглашены актеры, менее знакомые зрителям. Среди них была Анна Стэн — актриса российского происхождения, о которой мы уже писали. Во вступлении к фильму фигурировал Илья Львович Толстой — сын писателя, который сыграл своего отца. Художником был Сергей Судейкин, который в киноиндустрии не участвовал и которого уговорили заняться этой работой Мамулян и Голдвин.

Рубен Мамулян позже писал, что стремился создать «симфонию на русскую тему», и именно поэтому в работе участвовала целая группа эмигрантов из России. Однако попытка совместить верность литературному оригиналу, русскую специфику с голливудскими приемами работы над фильмами на этот раз подвела Мамуляна. С точки зрения прессы и зрителей, фильм получился скучным, тягучим, хотя продолжался он менее полутора часов. Свойственной режиссеру тяги к новаторству в нем не прослеживалось. Мнение Судейкина, что фильм имел у зрителей большой успех, было явно ошибочным.

Рубен Мамулян продолжал работу в кино, но постепенно его основное внимание переходило на другие направления деятельности. Правда, в некоторых фильмах он вновь возвращался к экспериментам с цветом и звуком. Интересным в этом отношении был фильм 1935 года «Бекки Шарп» по роману Уильяма Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Фильм был создан на независимой, сравнительно небольшой студии «Ар-кей-оу пикчерз», но получил широкий отклик не только в США, но и в других странах, так как это был первый полнометражный цветной фильм в полном смысле слова.

Дело в том, что и ранее появлялись «разноцветные» фильмы, но все они были двухцветными, так как существовавшая технология не позволяла обеспечить широкую цветовую гамму. Мамулян со своей командой использовал новейшую версию технологии «Техниколор», позволявшую создать многоцветную палитру. Более того, он нашел в этой новинке возможности для подлинно драматических решений. В зависимости от характера действия, цветовые тона на экране становились то теплее, то холоднее. В исследованиях по истории кино и даже в соответствующих учебниках по настоящее время отмечается особо эффективное использование цвета в сцене бала перед битвой при Ватерлоо. Цвет изменялся от одного кадра к другому, с тем чтобы в самый напряженный момент возникло преобладание красного, в наибольшей степени соответствовавшего остроте ситуации.

Фильм повествовал о том, как девушка из небогатой семьи Бекки

Шарп (ее играла Мириам Хопкинс) постепенно втиралась в доверие к богатой подруге, сближалась с ее влиятельными родственниками и знакомыми, что привело в конце концов к изгнанию амбициозной девицы из высшего круга. Действие фильма протекало на фоне исторических событий — так называемых 100 дней Наполеона Бонапарта, когда французский император смог вернуться к власти, но потерпел поражение в битве с войсками антифранцузской коалиции при Ватерлоо и был сослан на отдаленный остров.

Триумф этого фильма был связан прежде всего с мастерским использованием цвета. В рецензиях отмечалось, что попытки создания многоцветных фильмов предпринимались и ранее, но ни один из них не был удачным, тогда как у Мамуляна возник органичный, естественный фильм. Позже писали, что именно эта картина положила начало цветной кинематографии.

Фильм получил премию на фестивале в Венеции, а Мириам Хопкинс была номинирована на «Оскара».

Постепенно Рубен Мамулян отходил от кино. Он в основном жил в Голливуде, сотрудничал с кинофирмами. Но его работы стали появляться реже и не пользовались столь громким успехом, как предыдущие произведения.

Отчасти его переход в Голливуде на второй план был связан с требовательностью режиссера, который не желал идти на компромиссы с руководителями фирм относительно бюджетных расходов, актерского состава и по другим, не менее острым вопросам. Он начал снимать, например, детектив «Лора» на студии «XX сенчери — Фокс» в 1944 году. Но вскоре на студии началась неразбериха в связи со сценарием, работа над которым передавалась то одному, то другому автору. Возникли интриги, в которые пытались втянуть Рубена Мамуляна. В результате он буквально хлопнул дверью, отказавшись работать над фильмом, режиссура которого была передана Отто Премингеру.

Во второй половине 1930-х — начале 1940-х годов Рубен Мамулян обычно выпускал по одному фильму в год, затем интервалы стали значительно большими. После фильма «Кольца на пальцах» 1942 года в 1948-м появились «Летние каникулы», в 1952-м — «Дикое сердце», в 1957-м — «Шелковые чулки», а последний фильм Мамуляна «Клеопатра» вышел в 1963 году. Этот фильм режиссер так и не завершил, отказавшись от работы над ним в ходе съемок, в результате чего режиссура была передана другому видному мастеру — Джозефу Манкевичу. По всей видимости, Мамулян рассчитывал, что его будут уговаривать продолжать



работу и он сможет выдвигать свои дополнительные условия перед руководством компании «XX сенчери — Фокс», но этого не произошло. Так почти скандально завершилась работа Мамуляна в кино.

Возвращаясь к последним фильмам Рубена Мамуляна, следует подчеркнуть, что режиссер продолжал поиск, сохранял новаторскую струю почти в каждом своем новом творении. Он одним из первых ввел в кинематографию творческий ремейк, то есть новую версию уже существовавшего произведения с добавлением в него новых ходов, характеристик или даже перенесением действия в новую эпоху.

Именно ремейком являлась его картина «Шелковые чулки», основой которой был фильм «Ниночка» 1939 года, о котором уже говорилось.

Хотя теперь Рубен Мамулян в основном занимался другими делами, он внимательно следил за творческими и техническими достижениями в области кино. Его «Шелковые чулки» стали одним из первых широкоэкранных кинофильмов. Он был удостоен премии «Золотой глобус».

В течение длительного времени ряд голливудских студий готовился к созданию фильма о легендарной египетской царице I века до нашей эры, любовнице древнеримских деятелей Юлия Цезаря и Марка Антония. В конце концов за создание фильма взялась компания «XX сенчери — Фокс», а Рубен Мамулян после длительного творческого перерыва согласился режиссировать фильм и включился в работу, которая была начата силами продюсера Уолтера Вагнера и его помощников, причем уже был подписан контракт на исполнение главной роли со знаменитой актрисой Элизабет Тейлор. Актриса должна была получить огромный гонорар, который в конце концов составил более семи миллионов долларов, причем оговорила право диктовать свои условия относительно изменений в сценарии, характера режиссуры и т. п.

Хотя, повторяем, работа над фильмом была начата до прихода режиссера и Рубен Мамулян включился в создание картины в ее ходе, он рассчитывал преодолеть трудности и обеспечить свое творческое единоначалие, в частности в связи с поведением столь своенравной знаменитости, каковой являлась Тейлор.

Однако работа сразу же оказалась крайне затрудненной объективными и субъективными обстоятельствами. Началось с того, что продюсер Уолтер Вагнер и президент компании Спирос Скурос оказались в крайне затруднительном положении. Сначала на некоторое время от работы отказалась Элизабет Тейлор, занятая личными делами в связи с тем, что в марте 1958 года погиб в авиакатастрофе ее очередной муж продюсер

Майкл Тодд, а вскоре она вновь вышла замуж. Затем пришлось искать место съемок. Вначале предполагалось, что они будут проходить в Голливуде и других подходящих местах США. Но в результате начавшейся забастовки рабочих и служащих Голливуда, а также по требованию Тейлор стали искать съемочные площадки за границей (Тейлор требовала ведения работ за рубежом, чтобы не платить налоги). В результате решились снимать картину в Великобритании, хотя это вызвало законное недоумение — трудно было найти более неподходящее место для съемок фильма, действие которого проходило в Египте. Требования Тейлор не ограничились местом съемок: прочитав сценарий, она заявила, что не желает играть проститутку, каковой вроде бы представлена Клеопатра, и потребовала существенной переработки сценария.

Такова была ситуация с «Клеопатрой», когда был подписан контракт с Рубеном Мамуляном, и в мае 1960 года он прибыл в Британию для ознакомления с местом съемок и начала работы. Свои впечатления он охарактеризовал в дневнике как «полную катастрофу». Правда, отчасти его настроение было связано с раздражением по поводу личных моментов: его вещи были потеряны в аэропорту, а по прибытии в отель выяснилось, что ему не был забронирован номер.

Но главное, разумеется, заключалось в том, что условия для производства оказались крайне неблагоприятными, финансовые возможности были ограничены, в частности, тем, что в руководстве студии происходили перемены и возник чуть ли не вакуум власти.

Когда Рубен Мамулян познакомился с уже возведенными постройками «Александрии» и ее дворцов, ему, по его словам, стало плохо: декорации были примитивными, ничего царственного в них не было, потолки были низкими, и поместить Клеопатру в такие условия означало просто обеспечить фильму провал. К тому же Элизабет Тейлор отказалась от услуг британского стилиста и потребовала вызова собственного парикмахера, на что ушло несколько дней. Затем начались неприятности с погодой: зарядили дожди, и съемки вновь пришлось прервать.

Но главное — у режиссера возникли напряженные отношения с актрисой, которая вначале капризничала, а затем действительно серьезно заболела, причем ей пришлось делать операцию. В бульварной прессе даже появились слухи о смерти Элизабет Тейлор.

Рубен Мамулян требовал расторжения контракта с актрисой, но компания решительно отказалась от этого. Некоторое время режиссер снимал второстепенные сцены, но они его не удовлетворяли, и приходилось делать многочисленные дубли, что вызывало недовольство

продюсера Вагнера и чиновников компании, не говоря уже об актерах и других работниках. В результате Мамулян заявил о своей отставке, безусловно рассчитывая, что его будут уговаривать. Но, как и в давнем эпизоде с режиссурой «Лоры», компания его отставку приняла, заменив, как уже говорилось, Джозефом Манкевичем.

В конце концов «Клеопатра» вышла на экраны в 1963 году без участия Рубена Мамуляна и без обозначения его имени в титрах. Съемки были перенесены в Италию и Испанию. Фильм оказался, по оценке экспертов, самым дорогостоящим и одним из самых провальных в истории кино (на него было затрачено 44 миллиона долларов, а выручка составила 38 миллионов). Компания оказалась на грани банкротства.

В то же время вкусы киноакадемиков были непредсказуемы: «Клеопатра» была выдвинута на девять «Оскаров» и получила четыре таковых: за лучшего художника-постановщика, лучшего оператора, лучшего дизайнера костюмов и лучшие визуальные эффекты. Картине были присуждены и другие премии.

Режиссерская работа Рубена Мамуляна в кино на «Клеопатре» завершилась. Но он был еще в расцвете творческих сил и продолжал работу в других сферах. У него проявился талант переводчика. Более того, он осмелился вновь заняться переводом пьесы Уильяма Шекспира «Гамлет» со староанглийского языка на современный и, по всеобщей оценке специалистов, успешно справился с этой работой. В 1965 году вышла книга «„Гамлет“ Шекспира: Новый вариант», который ставился в некоторых театрах США. Сам Мамулян поставил «Гамлета» в соответствии со своим переводом в студенческом театре университета штата Кентукки.

О самом же переводе следует кратко рассказать. Хотя к кинематографической деятельности Рубена Мамуляна он не относился, это был важный момент его творческой биографии, неразрывно связанный со всей жизнью художника.

С творчеством Шекспира Рубен Мамулян начал знакомиться еще в школьные годы. Позже он прочитал трагедию «Гамлет» на армянском, русском и французском языках, а вслед за этим попытался познакомиться с английским оригиналом. Он вспоминал: «Читая переводы, я понимал каждое слово. Начав изучать английский язык, я испытывал трепет при одной мысли о том, что прочитаю пьесы Шекспира в оригинале. Когда же, наконец, я прочитал „Гамлета“, то был обескуражен. Мне была понятна только половина текста пьесы. Я приписал свою неудачу незнанию английского. Но позже, когда я усовершенствовал свой английский настолько, что мог читать книги других великих писателей, большинство

шекспировских слов были все же мне непонятны. Моя любовь к Шекспиру была слишком большой, чтобы сдаться».

Теперь, после того как он отошел от столь изнурительной работы, как режиссирование кинофильмов, Рубен Мамулян решил заняться «Гамлетом». В предисловии к своей редакции пьесы он отмечал, что поставил своей задачей избавить великую пьесу от обилия архаизмов, просто непонятных современному читателю и зрителю слов и выражений. Эта задача была им выполнена. Мамулян перевел на современный язык свыше двух тысяч слов, то ли вообще исчезнувших из английского языка за прошедшие века, то ли приобретших совершенно другой смысл, переписал на понятном читателю и зрителю языке несколько сотен предложений. При этом он всячески стремился оставить нетронутыми мощь шекспировского текста, его ритм, его логику и философский смысл.

Он писал: «Редактировать Шекспира — пугающее занятие. Однако убеждение, что это необходимо, придавало мне силы. Кроме того, я считал, что отдаю должное великому мастеру, без которого человечество многое потеряло бы».

Перевод Рубена Мамуляна был встречен по-разному. Консервативно настроенные специалисты считали кощунством само вторжение в текст великого мастера слова. Прогрессисты приветствовали усилия режиссера, ставшего лингвистом, в его стремлении донести глубину великого творения Шекспира до современного читателя и зрителя при уважении к оригиналу и стремлении максимально адекватно донести его текст до аудитории второй половины XX века. В любом случае работа, проходившая под знаком будущего исполнения «Гамлета» на сцене, свидетельствовала о глубине познаний Мамуляна, его творческом подходе к работе, его добросовестности и трудолюбию.

Писательская деятельность Мамуляна не ограничилась новым переводом «Гамлета». Он создал несколько книг. В 1970-е годы он дважды участвовал в московских кинофестивалях в качестве гостя. В 1971 году он побывал в Тбилиси и посетил тот родительский дом, в котором провел детские годы. На этом доме по улице Санкт-Петербургской, 13, ныне установлена мемориальная доска в честь Рубена Мамуляна. В Армении же была выпущена почтовая марка с его портретом.

Личная жизнь Рубена Мамуляна сложилась не очень удачно. Он женился в 1945 году на Азалии Ньюмен, но отношения между супругами вскоре стали отчужденными, хотя брак сохранялся. Симпатии Рубена оказались обращенными на кошек. Их всегда было несколько в его доме. А в 1964 году он даже выпустил небольшую книгу — то ли очерк, то ли

повесть — под названием «Абигейл: История кота», в котором повествование ведется от кошачьего имени: кот наблюдает за поведением своих хозяев и их знакомых, по поводу которых почти постоянно делает критические и иронические ремарки. В различных специальных журналах Мамулян в разные годы опубликовал несколько статей, посвященных главным образом проблемам цвета в кинопроизводстве.

Рубен Мамулян скончался в Лос-Анджелесе 4 декабря 1987 года. Он похоронен на мемориальном кладбище деятелей Голливуда.

Режиссерская работа Рубена Мамуляна отмечена звездой на голливудской Аллее Звезд. В 2013 году издательство университета штата Кентукки (город Лексингтон) выпустило книгу искусствоведа и историка Дэвида Лурссена «Мамулян: Жизнь на сцене и на экране», проследившую все этапы творчества этого яркого деятеля американского искусства. В основном эта работа основана на личном архивном фонде Рубена Мамуляна, который хранится в рукописном отделе Библиотеки Конгресса США.

Рубен Мамулян вошел в историю американского кино как яркий творческий профессионал, заслуженно высоко оцененный общественностью.

## Льюис Майлстоун в американском кино

Чрезвычайно удачлив в начале своей карьеры и несколько менее успешен и, соответственно, менее известен был еще один выходец из Российской империи — Лев Мильштейн, который в США стал именоваться Льюисом Майлстоуном.

Лейб (Лев) Мильштейн родился 30 сентября 1895 года в Кишиневе в сравнительно состоятельной еврейской семье, вскоре после его появления на свет переехавшей в Одессу, где были более благоприятные условия для хозяйственных дел родителя. Его отец Мендель был предпринимателем в области текстильной промышленности, не очень богатым, но имевшим достаточно средств, чтобы воспитать своих шестерых детей и дать им хорошее образование. Лев был третьим ребенком.

Он учился вначале в хедере (еврейской начальной школе), а затем в реальном училище, по уровню образования приближавшемуся к гимназии, но не дававшему права поступления затем в университет.

Отец, однако, считал, что сын должен получить европейское высшее образование, и отправил его за рубеж, когда ему исполнилось 17 лет. Он поступил в университет города Гент в Бельгии, но общее образование там его не удовлетворяло, и он перешел в Инженерную школу в городе Митвайда, в германской земле Саксония. И там, однако, юноше, не понравилось. Его манили дальние земли, и через год, в 1913 году, он отправился за океан.

Не выбрав вначале свою будущую профессию, Лев стал работать помощником фотографа. Хотя получал он нищенскую зарплату, эта работа его увлекла. Он решил не учиться далее, а специализироваться в съемках. Лев стремился как можно быстрее ассимилироваться в американской среде. Поэтому он почти сразу по прибытии изменил фамилию и имя и был известен с тех пор как Льюис Майлстоун.

Когда в 1917 году США вступили в Первую мировую войну, Льюис записался в армию и отправился во Францию в составе одного из первых контингентов экспедиционного корпуса генерала Джона Першинга. Льюис собирался действительно участвовать в боях в качестве рядового солдата, но начальство узнало о его занятиях фотографией в течение нескольких лет, и он был зачислен в фотографическое отделение Сигнальной службы вооруженных сил США. Перед отделением были поставлены две задачи — снимать документальную хронику боевых действий и создавать учебные

ленты — фильмы, которые могли быть использованы для подготовки солдат к боям. Иначе говоря, несмотря на название, фотографическое отделение занималось не только фотографией как таковой — по существу дела это было кинематографическое подразделение, правда, примитивное. В течение неполного года пребывания на французской территории Майлстоун получил профессиональные навыки в области зарождавшегося кино — выбора места для съемок, элементарной режиссуры, работы с аппаратурой и т. п.

За время пребывания в вооруженных силах Льюис Майлстоун снял четыре короткометражных фильма — три учебных и один пропагандистский. Впрочем, и учебные фильмы имели пропагандистский характер. В одном из них под названием «Осанка» разъяснялось, как важно солдату сохранять бодрый внешний вид, быть и выглядеть здоровым и выражать свою готовность сражаться и четко исполнять приказы начальства своим внешним видом и поведением. Другой фильм — «Зубная щетка» учил аккуратно пользоваться зубным порошком и зубной щеткой, доказывая, что это способствует общему здоровью и готовности к ведению военных действий. В фильме «Положительный» речь шла о солдатском настроении, необходимости всегда быть бодрым и готовым выносить трудности. Наконец, короткометражка «Готов к победе» внешне носила характер игрового фильма, так как в ней действовало несколько героев, происходили события, свидетельствовавшие о патриотических настроениях солдатской массы. По существу же эта картина носила теперь чисто пропагандистский характер.

Все фильмы, снятые на фронте, были, разумеется, немыми. Действие в них сопровождалось текстами, которые появлялись на экране. При всей примитивности этих работ они были неплохим подготовительным материалом для будущей деятельности Майлстоуна.

В 1919 году Льюис Майлстоун демобилизовался. Возвратившись в Соединенные Штаты, он почти сразу получил американское гражданство как бывший солдат, сражавшийся на фронте, причем во все документы были вписаны новые, американизированные фамилия и имя.

Увлечшись кино и получив определенные навыки в этой области в армии, Льюис Майлстоун отправился в Голливуд, который нуждался в работниках вспомогательных служб и профессий, обладающих определенными навыками. В течение нескольких лет он работал на различных студиях в разных должностях, причем часто менял студии, переходя из менее влиятельных в более богатые, авторитетные и хорошо оснащенные.

Он начал работать в компании «Трайэнгл филм»<sup>[62]</sup> у режиссера Томаса Инса, являвшегося совладельцем этой небольшой фирмы. Затем он с чуть большей заработной платой перешел к совладельцу «Трайэнгла» Маку Сеннету. Последовала работа на студиях «Фокс» и «Братья Уорнер», которые, как мы уже знаем, являлись основными производителями фильмов в Голливуде.

Льюис Майлстоун был помощником режиссеров, по существу, вначале мальчиком на побегушках, но затем ему стали поручать более ответственные задания, в частности монтаж фильмов. Он участвовал также в редактировании нескольких картин.

Вспомогательная работа, а затем монтаж фильмов знакомили жадного к овладению профессиями киноиндустрии молодого человека с приемами творческой работы, с ответственными сотрудниками фирм, а последние все более ценили этого юношу, исполнительного и изобретательного, понимая, что он обладает способностями и трудолюбием.

Большую роль в творческом развитии Льюиса Майлстоуна сыграло знакомство с финансовым магнатом Говардом Хьюзом, вкладывавшим деньги в различные бизнесы, но в середине 1920-х годов особенно интересовавшимся кино и даже попробовавшим выступить (не очень успешно) в качестве режиссера и продюсера фильмов. Как произошло это знакомство, неизвестно. Ни тот ни другой на этот счет ничего не рассказывали. Во всяком случае, Хьюз обратил пристальное внимание на Майлстоуна и порекомендовал дать ему возможность попробовать свои силы в самостоятельной работе.

В 1925 году небольшая фирма «Каддо» совместно с компанией «Юнайтед артистс» (она выступала в качестве распространителя) заключила контракт с Льюисом Майлстоуном на режиссуру фильма «Два арабских рыцаря» по рассказу Дональда Макгибни — не очень известного писателя. Этот рассказ понравился Говарду Хьюзу, согласившемуся выступить в качестве продюсера и, главное, — профинансировать производство.

Это было еще время немых фильмов, хотя уже начинали предприниматься робкие попытки ввести в кино звук. «Два арабских рыцаря» создавались, по решению компании, особенно не рассчитывавшей на успех, традиционно, без звука.

Льюис Майлстоун взялся за работу с присущей ему энергией, рассматривая ее лишь как стартовую площадку для дальнейшей карьеры режиссера. Но он приложил усилия, чтобы привлечь к созданию картины ведущих актеров, среди которых были Уильям Бойд, ставший уже идиолом



для публики разного возраста своим мужественным «ковбойским» видом и в то же время мягкостью и харизмой, начинающую девятнадцатилетнюю Мэри Астор, которая покоряла своим очарованием сердца зрителей, играя трогательных девочек-подростков, Луи Уолхейма, известного зрителям в качестве исполнителя ролей гангстеров, убийц и всяких прочих злодеев.

Льюис Майлстоун работал длительное время, почти два года. В 1927 году фильм вышел на экраны и неожиданно для всех, кто участвовал в его создании, сразу же был встречен с восторгом зрителями и высоко оценен критикой.

Получилась своего рода трагикомедия, посвященная фантасмагорической истории из времен недавней мировой войны. Один за другим следовали опасные и вместе с тем смешные эпизоды, происходившие с двумя американскими военными — солдатом и сержантом, которые были злейшими врагами по отношению друг к другу, но, попав в германский плен, оказались «в одной лодке» и вместе прилагали всевозможные хитроумные приемы, чтобы вырваться на свободу. Укрывшись белыми «арабскими» халатами в качестве маскировки на снежной местности, они встречаются с подлинными арабами, бежавшими из плена (на этот раз противоположной стороны), и в компании с ними отправляются в Константинополь.

Следуют всевозможные нелепые и вместе с тем романтические и смешные происшествия с обоими американцами. В них вмешивается еще одно лицо — моряк, также араб, которому они признаются, кем являются на самом деле, и который соглашается за плату им помогать. Его, между прочим, играл почти неизвестный актер русского происхождения Майкл Визарофф (Михаил Визаров). Разумеется, на сцене появляется женщина, также арабка, в которую влюбляется вся троица, и дальнейшие эпизоды приобретают характер комического любовного «четырехугольника». В конце концов действие доходит до дворца некоего эмира, который собирается казнить несчастных американцев — вначале за несоблюдение арабских обычаев, а затем как самозванцев, выдающих себя за арабов. Все завершается, однако, счастливым концом — бегством из очередного плена, причем также с комическими эпизодами.

В 1929 году, когда впервые присуждалась премия «Оскар», ею неожиданно для создателей фильма «Два арабских рыцаря» Льюис Майлстоун был награжден за лучшую комедийную режиссуру. Первый фильм сразу сделал его известным всей Америке. Узнали о нем и за рубежом.

Неожиданный успех укрепил положение Майлстоуна как

профессионального режиссера, работавшего под покровительством миллионера Говарда Хьюза. Правда, он участвовал в съемках нескольких картин совместно с другими работниками Голливуда, которые прошли почти незамеченными.

Вместе с ними на той же студии «Каддо» (на этот раз в сотрудничестве с «Парамаунт пикчерз») в 1928 году, уже значительно быстрее, чем работа об «арабских рыцарях», был снят один из первых гангстерских фильмов «Рэкет». Слово *racket* в то время только входило в английский язык для обозначения преступного вымогательства чужих доходов (позже это слово и его производные были приняты и другими языками, включая русский).

Картина, в которой главные роли играли Томас Миган и Мари Прево, рассказывала о преступных финансовых схемах, используемых гангстерскими шайками, связанными с ними предпринимателями и полицейскими чинами, о столкновениях внутри полицейской иерархии, о честном капитане полиции, который стремится и которому лишь частично удастся разрушить мощную систему контрабанды, энергично защищаемую коррумпированными и отчасти запуганными политиками и судьями.

Зрители видели в сюжетах фильма подлинную американскую действительность, тщательно скрываемую официальными органами, далеко отстоявшую от декларируемой самостоятельности судебных органов от других отраслей власти. Не случайно администрация Чикаго, который считался самым коррумпированным городом страны (таковым он остается по наши дни), запретила этот фильм к показу, сославшись на присутствовавшие в нем «аморальные сцены». Фактическая цензура была в действии!

«Рэкет» выдвинули на «Оскара». Премии он не получил, но, в свою очередь, закрепил положение Майлстоуна как одного из видных американских режиссеров.

После двух работ, сдержанно оцененных и критикой, и зрителями, которые не вполне удовлетворяли и самого режиссера («Нью-Йоркские ночи» и «Предательство»), во второй половине 1929 года Льюис Майлстоун вновь взялся за подготовку фильма, связанного с недавней мировой войной.

Эта работа основывалась на романе Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» — книге ярко антивоенного характера, которая вышла в 1929 году и поныне рассматривается как «большая тройка» романов «потерянного послевоенного поколения» (наряду со «Смертью героя» Ричарда Олдингтона и «Прощай, оружие!» Эрнеста Хемингуэя).

Роман Ремарка вызвал бурю прежде всего в Германии, но не только

там. Прогрессивная общественность горячо приветствовала правдивый рассказ о войне с точки зрения 20-летнего солдата. Роман использовали коммунисты в своей пропаганде, хотя никакого отношения к коммунистическому движению писатель не имел. Ремарка проклинали рвавшиеся к власти нацисты и германское офицерство, через свои организации заявлявшее, что его роман оскорбляет немецкую армию. Гитлер назвал Ремарка «французским евреем Крамером» (фамилия Ремарка, прочитанная в обратном порядке). Сам же писатель отвечал: «Я не был ни евреем, ни левым. Я был воинствующим пацифистом».

Ремарк был выдвинут на Нобелевскую премию, однако до постыдного осторожный Нобелевский комитет в присуждении премии отказал, продемонстрировав, как и во многих других случаях, свое стремление не реагировать на действительно крупные литературные события, «как бы чего не вышло».

Для Льюиса Майлстоуна, компании, на которую он работал, и всего Голливуда было исключительно интересно и важно взяться за фильм по такому сенсационному произведению. Режиссер и его команда полностью сохранили название, ставшее уже широко известным. Фильм «На Западном фронте без перемен» был подготовлен быстро и вышел на экраны США в апреле 1930 года, а затем стал демонстрироваться и в других странах, в том числе в Германии, причем во время показов происходили ожесточенные столкновения между нацистскими штурмовиками и боевыми отрядами коммунистов из Союза красных фронтовиков, нередко со смертельным исходом. И тем и другим были глубоко безразличны художественные произведения Ремарка и Майлстоуна, но они были поводом для схваток, которые должны были продемонстрировать преобладание либо одних, либо других.

Фильм снимался на студии «Юниверсал пикчерз», причем продюсером выступал основной владелец студии Карл Леммле, стремившийся отказаться от примитивных развлекательных картин и сосредоточиться на серьезной кинематографии. Так что создание фильма на базе романа Ремарка вполне соответствовало его творческим и коммерческим замыслам.

Полностью соответствуя замыслу, идеям, основному содержанию романа Ремарка, фильм Майлстоуна создавал специфические, присущие кино линии и сюжетные ходы, позволявшие зрителям образно воспринять все ужасы и бессмысленность массовой военной бойни. Фильм разоблачал шовинистические, антигуманные разглагольствования о величии воинского подвига и героической гибели во имя отечества. Особенно драматически

была представлена побывка главного героя в родном немецком городе, где он пытается рассказать людям жестокую правду о войне, но в ответ его обзывают трусом и предателем. В финале герой погибает от пули вражеского снайпера, а вслед за этим на фоне бесконечного воинского кладбища проходят лица тех, кого унесла безжалостная война, в которой нет ни правых, ни виновных, а есть ужас, смерть и бесчестие тех, кто ее развязал.

Главного героя играл начинающий 22-летний актер Лью Эйрс, до этого выступавший в кино только один раз во второстепенной роли в одном из не очень удачных фильмов. Выбор этого молодого человека на столь ответственную роль свидетельствовал об умении Майлстоуна обнаружить талант и дать ему возможность полностью себя проявить. Успех фильма сразу же превратил Эйрса в кинозвезду и обеспечил его долгосрочными и материально удачными контрактами.

По требованиям Льюиса Майлстоуна компания шла на немалые расходы в ходе съемок. Для крупных военных сцен была арендована соответствующая территория «Ирвинг ранчо» в Калифорнии, а солдат изображали более двух тысяч статистов. Батальные сцены впервые снимались передвижными камерами, закрепленными на транспортных средствах. А для того чтобы запечатлеть крупномасштабные эпизоды, был также использован огромный передвижной кран с камерой.

Иногда у Льюиса Майлстоуна возникали разногласия с Карлом Леммле, который настаивал вначале на том, чтобы в соответствии с голливудской традицией у фильма, вопреки роману, был счастливый финал. Хотя режиссер находился в зависимости от руководителя студии, выступавшего, напомним, одновременно как продюсер, он, уже завоевавший определенную репутацию, решительно отказался от этого. Сам Майлстоун позже рассказывал, что в краткой стычке по этому поводу он заявил продюсеру, что в том случае, если это требование будет выполнено, войну должны будут выиграть не французы, а немцы. Леммле прекратил дискуссию, и фильм вышел с трагическим завершением.

«На Западном фронте...» был выдвинут на четыре «Оскара» и получил две награды — за лучший фильм и за лучшую режиссуру. Так Льюис Майлстоун, еще молодой режиссер, во второй раз стал лауреатом самой престижной американской кинопремии.

Через много лет, в 1979 году, в США был снят телевизионный мини-сериал по роману Ремарка. Он был положительно оценен, но критика признавала, что по своим художественным режиссерско-операторским и другим качествам он явно отставал от произведения, снятого почти за 50

лет до этого.

«На Западном фронте без перемен» был вершиной творчества Льюиса Майлстоуна. Он продолжал активно работать, почти ежегодно появлялись его новые произведения (иногда за год выходили два фильма), но такого общепризнанного успеха его творения больше не имели.

Все же некоторые фильмы, получавшие широкое общественное звучание, выдвигались на престижные награды, в том числе на «Оскара». Но более ни одного «Оскара» ни сам Майлстоун, ни его фильмы не получили.

И все же некоторые его работы высоко оценивались и критикой, и публикой. Таковой была, в частности, эксцентрическая комедия 1931 года «Первая полоса», которую почему-то некоторые авторы считают военным фильмом. На самом деле это — юмористическое повествование о работе журналистов, освещающих криминальные дела, их конкуренцию, их столкновения как с редакторами и издателями, так и с полицией.

В ряде фильмов Льюиса Майлстоуна выступали видные американские актеры, включая Джоан Кроуфорд, Эла Джонсона, Барбару Стэнвик, Кирка Дугласа, Марлона Брандо. В нескольких фильмах участвовал Аким Тамиров, с которым у Майлстоуна установились дружеские отношения.

Во время Второй мировой войны Майлстоун снял два фильма, посвященных участию СССР в отражении германской агрессии. Он создал документальную ленту «Наш русский фронт» (1942), а затем художественный фильм «Северная звезда» о жизни советских людей, в основном крестьян, в условиях войны, о зверствах оккупантов на Украине и о партизанском движении.

Документальный фильм состоял в основном из кадров советской хроники и комментариев к ним. Он знакомил американцев с положением на отдельных фронтах восточного союзника. Льюис Майлстоун подбирал такой материал, который должен был убедить зрителей в том, что СССР обладает огромными силами, что гигантские российские территории станут ловушкой для агрессора, что Красная армия укрепляется. Основное внимание было сосредоточено на битве под Москвой и переходе советских войск в наступление зимой 1941/42 года. Режиссер и его сотрудники прилагали все силы, чтобы показать правильность политики президента Рузвельта, распространившего на СССР ленд-лиз (программу безвозмездных поставок займы или в аренду боевой техники, всевозможного оборудования, а также медикаментов, продовольствия и другой продукции). По существу, режиссер выполнял правительственное задание.

Иначе обстояло дело с «Северной звездой». Льюис Майлстоун явно увлекся, поддавшись советской пропаганде. Вместо того чтобы полностью сосредоточиться на оккупации Украины и антинацистском сопротивлении, он ввел в фильм своего рода вводную часть, посвященную «счастливой жизни» советского крестьянства до войны. Следуют эпизоды жизни процветающего колхоза, молодежных увеселений и детских радостей под присмотром трудолюбивых родителей, заслуженно отдыхающих после трудового дня на колхозном поле.

Находящихся на каникулярной экскурсии в Киеве старшеклассников застает гитлеровское нападение. Они возвращаются в родную деревню, которую вскоре захватывают немцы.

Далее следует несколько более правдоподобное развитие сюжета — жестокость оккупантов приводит к уходу группы крестьян в лес, формированию партизанской группы, которая мстит немцам за причиненные ими беды. В конце картины провозглашается стремление партизан «создать свободный мир для всех людей».

Не случайно в первые послевоенные годы, когда началась холодная война, этот фильм стал поводом для обвинений Льюиса Майлстоуна в коммунистических симпатиях.

Комитет по расследованию антиамериканской деятельности палаты представителей даже занялся проверкой, не состоял ли он в Коммунистической партии. Последнее было опровергнуто, но Майлстоуна несколько раз вызывали на заседания комитета, а в Голливуде стали ограничивать привлечение его к съемкам новых фильмов. В результате он был вынужден уехать в Европу, где снял несколько картин.

О попытке Льюиса Майлстоуна не просто реабилитировать, а восхвалять советские колхозы позже нередко писали в исторической литературе, а известный историк-исследователь Роберт Конквест в своей монографии «Жатва скорби» (1986) привел фильм в качестве яркого примера того, как западные деятели культуры способствовали советским властям скрыть действительные условия, существовавшие в колхозах.

По всей видимости, антинацистские и антигерманские чувства, свойственные Льюису Майлстоуну и проявлявшиеся в его предыдущих работах, как и тот факт, что происходил он из России и оставил родину до прихода к власти большевиков, проявились в этой его неудачной попытке внести вклад в общую победу.

Майлстоун явно сожалел о своей ошибке. Он решил принести своего рода «творческие извинения» и в 1957 году выпустил исправленную версию фильма под названием «Бронированная атака», убрав кадры о

довоенной жизни в колхозе и завершив картину материалами о советском подавлении венгерского восстания 1956 года, которое оценивалось им как подвиг народа.

Над новой версией этого фильма Льюис Майлстоун работал после возвращения в США в 1954 году. Он создал несколько картин различных жанров. Это были добротные произведения, но они не выделялись среди сотен других голливудских работ, не отличались высокой оригинальностью, свойственной ранним работам режиссера. Все же в 1960–1962 годах Майлстоун снял два фильма, которые как бы возвышались на фоне общей массы, о которых писали газеты и которые встретили благожелательный отклик зрителей.

В 1960 году на студии «Братья Уорнер» Льюис Майлстоун создал фильм под названием «Одиннадцать друзей Оушена». Из этого перевода названия фильма на русский язык, который весьма распространен, следует, что всего было 12 героев картины, что неточно, так как речь идет о группе из одиннадцати человек, включая Оушена. Так что русское название было бы оправданным, если бы мы считали Оушена своим собственным другом. В оригинале фильм назывался «Ocean's Eleven», то есть «Одиннадцатка Оушена», что, разумеется, звучит коряво. Этот фильм был, можно сказать, обречен на зрительский успех и своим жанром, и подбором актеров — своего рода бенефисом так называемой «Крысиной стаи».



Афиша фильма «Одиннадцать друзей Оушена» (1960)

Этот последний термин для обозначения группы, придуманный ее участниками, распространившийся в художественной среде, а затем ставший известным широкой публике, для которой члены группы были кумирами, относился к компании популярнейших актеров, музыкантов и других деятелей искусства, которые дружили и собирались на творческие вечера и просто пьянки в доме киноактера Хемфри Богарта (его подчас называли лучшим актером во всей истории американского кино) и его жены Лорен Бэколл, одной из звезд Голливуда. Лорен называли «хозяйкой логова».

В «стаю» входили Фрэнк Синатра (по кличке «мэтр»), актер и певец Дин Мартин, эстрадный актер Сэмми Дэвис и ряд других общеизвестных деятелей. С группой через Синатру был связан видный политик Джон Кеннеди, избранный в 1960 году президентом (он не называл себя «крысой», но нередко посещал «крысиную нору»). Юные актрисы Энджи Дикинсон и Ширли Маклейн создавали в группе сексуальное напряжение и именовались «талисманами крысиной стаи». Сплетники рассказывали, что



в «норе» занимались коллективным блудом, и сведения об этом проникали в печать. Было ли это действительно так, неизвестно, но слухи усиливали интерес к «Крысиной стае», и эти сплетни ее члены сами тайком стимулировали во имя собственной популярности.



Члены «Крысиной стаи» — Фрэнк Синатра, Дин Мартин, Сэмми Дэвис (сидит), Питер Лоуфорд, Джои Бишоп. 1960-е гг.

Льюис Майлстоун был хорошо знаком с членами группы, хотя в нее не входил. Когда же он предложил создать фильм с преобладающим участием «крыс» (хотя были привлечены и другие актеры), члены «стаи» охотно согласились. Так и появилась картина о друзьях Оушена.

Фильм оказался удачным не только потому, что в нем участвовали весьма популярные в то время «крысы». Это была гангстерская картина со значительными элементами музыкальной комедии или, точнее, трагикомедии.

В картине рассказывалось, как 11 отставных десантников (главный герой Оушен и его друзья-однополчане) задумывают за одну ночь ограбить пять казино Лас-Вегаса, разрабатывают детальный план своего рода военной операции, в основном удачно его реализуют. Но в ход действия вторгается роковое событие — у одного из грабителей отказывает сердце, и он умирает посреди Лас-Вегаса. Дальнейший сюжет связан с попытками остальных участников банды то ли возвратить деньги ограбленным владельцам за достойные похороны, то ли спрятать добычу. В результате огромная денежная сумма оказывается в гробу покойного и сгорает вместе с трупом во время кремации.

Главную роль Дэнни Оушена исполнял Фрэнк Синатра, который, разумеется, много пел, в других ролях были заняты «крысы», включая Дина Мартина, Сэмми Дэвиса, Энджи Дикинсон, Ширли Маклейн и других. Одного из грабителей играл не входивший в «Крысиную стаю» друг Майлстоуна Аким Тамиров. В съемочную группу входил и художник Николай Ремизов, о котором будет кратко рассказано ниже.

Хотя картина не получила каких-либо наград (видимо, в какой-то мере это было связано с тем, что репутация Льюиса Майлстоуна была испорчена его фильмом о советских партизанах, который продолжали считать прокоммунистическим), «Одиннадцать друзей Оушена» пользовались неизменным зрительским успехом. В 2001 году режиссер Стивен Содерберг создал ремейк этого фильма, за которым последовали продолжения «Двенадцать друзей Оушена» и «Тринадцать друзей Оушена», более скучные и не встретившие одобрения ни публики, ни критики. Между прочим, в ремейке играл известный боксер Владимир Кличко, известный не только своими успехами на ринге, но и тем, что он родной брат Виталия Кличко — другого боксера, ставшего мэром столицы Украины Киева.

В любом случае «друзья Оушена», а вместе с ними и имя создателя первого фильма о них Льюиса Майлстоуна продолжают жить в современной кинематографии.

Через два года, в 1962 году, появился еще один фильм, которому Льюис Майлстоун и компания Эм-джи-эм придавали значение, рассчитывая на немалый успех. Это был «Мятеж на „Баунти“», посвященный подлинному давнему историческому событию — матросскому бунту на британском корабле в конце XVIII века. В литературе по истории кинематографии этот фильм подчас называют ремейком картины 1935 года, посвященной тому же событию. Но это не соответствует действительности. Автор сценария Чарлз Ледерер, а за ним Майлстоун и вся его группа создали совершенно новое произведение.

В фильме шла речь о рейсе в 1789 году британского торгового корабля на остров Таити под руководством свирепого капитана, жестоко обращавшегося с матросами, которые, встретив сочувствие помощника капитана, восстают, высаживаются на необитаемом острове, где создают свою колонию.

Главную роль руководителя бунта исполнял Марлон Брандо, находившийся уже на пике своей популярности. Заняты были и другие видные актеры.

Фильм был номинирован на семь «Оскаров», но не получил ни одного. Критика позитивно оценивала картину, но сетовала на ее затянутость и нединамичное развитие сюжета. В прокате «Мятеж на „Баунти“» не окупился.

Эта неожиданная для режиссера неудача (она была не столь уж значительной, так как в рейтинге фильмов 1962 года «Мятеж...» занял шестое место) вызвала у Майлстоуна чуть ли не депрессию. Он прекратил работу над фильмами и в последующие годы участвовал в подготовке двух телевизионных сериалов, снимая в них отдельные эпизоды.

С 1964 года Льюис Майлстоун не работал. Иногда он давал интервью, подчеркивая в них, что пребывает на пенсии и не стремится возвратиться в кинематографию. Он, однако, присутствовал на различных кинофестивалях. Несколько раз он приезжал в Москву, участвовал в жюри международных конкурсов. В СССР в условиях некоторой разрядки международной напряженности его встречали благожелательно, учитывая, что он покинул Россию до 1917 года, то есть не относился к «белоэмигрантам», снял во время войны два фильма, благоприятных для СССР, подвергался за них преследованиям в послевоенные годы. Он встречался с советскими кинорежиссерами Григорием Козинцевым, Леонидом Траубергом, Сергеем Юткевичем.

Льюис Майлстоун общался с писателем Ильей Эренбургом, который в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь» оставил теплые строки об этом американском режиссере. С Эренбургом обсуждался вопрос о подготовке американского фильма по его роману «Жизнь и гибель Николая Курбова», посвященному России первой половины 1920-х годов. Совместными усилиями был даже подготовлен сценарий фильма, но ни одна компания в США не взялась за его создание. Как рассказывал Майлстоун, ему заявляли нечто вроде: «Слишком много политики и слишком мало любви». Совместный проект так и не был реализован.

Льюис Майлстоун скончался в Лос-Анджелесе в возрасте восьмидесяти пяти лет 25 сентября 1980 года и был похоронен на

мемориальном кладбище, где покоились многие деятели американского кино. Он вошел в историю кинематографии как один из ее видных режиссеров, талант которого проявился особенно ярко в его раннем творчестве.

Портрет Льюиса Майлстоуна (Льва Мильштейна) запечатлен на марке Республики Молдова 2003 года.

## Успехи и неудачи Федора Оцепа

Некоторый вклад в американскую кинематографию внес уроженец Москвы Федор Александрович Оцеп.

Он родился 9 февраля 1895 года. Правда, на его могиле указан другой год — 1893-й. Но, судя по его отрывочным воспоминаниям, — он писал, что начал работу в кино, когда ему исполнилось 20 лет (а это было в 1915 году), — кладбищенская дата ошибочна. Отец Федора был предпринимателем средней руки и владел небольшой фабрикой по производству зонтиков.

По окончании лицея в 1913 году юноша поступил на историко-филологический факультет Московского университета, специализировался в области литературной и театральной критики, причем декан факультета того времени Аполлон Аполлонович Грушка называл его в числе лучших студентов факультета.

Одновременно с обучением в университете он стал сотрудничать в журнале «Кинотеатр и жизнь» (публиковал рецензии под псевдонимом Федор Машков). Публиковаться Оцеп стал с начала 1916 года, причем быстро зарекомендовал себя как способный критик, квалифицированный ценитель зарождавшегося кинематографического творчества.

По всей видимости, юноша стал контактировать с художественной интеллигенцией еще до этого, так как уже во второй половине 1915 года деятели тогдашнего кинематографа привлекли его к сценарной работе. Интересы Федора Оцепа обратили на себя внимание мужа его сестры инженера Моисея Никифоровича Алейникова, который в 1915 году вместе с купцом Михаилом Семеновичем Трофимовым создал компанию «Русь», занимавшуюся производством и распространением художественных фильмов.

Алейников порекомендовал использовать способности юноши своим знакомым, снимавшим фильмы для его компании.

Так Федор Оцеп стал работать с режиссером Яковом Протазановым и продюсером Иосифом Ермольевым. Первый сценарий Оцепа для фильма «Николай Ставрогин» по роману Федора Достоевского «Бесы», разоблачавшему социалистические утопии, беспринципность и аморальность социалистических «разрушителей общества», был с ходу одобрен создателями фильма.

Федор Оцеп полагал, что сценарная работа будет служить ему только

источником небольшого заработка, который позволил бы вести независимый образ жизни. Но оказалось, что у него проявился талант сценариста, и за первой работой последовал ряд новых. Оцеп написал сценарии нескольких немых фильмов, которые создавались в 1916–1917 годах («Пиковая дама», «Проклятые миллионы» и др.).

После прихода к власти большевиков Федор Оцеп стремился приспособиться к новой власти. Он вошел в коллектив кинокомпании «Русь», став там заведующим художественной частью. Эта должность, правда, не вполне отражала характер работы Оцепа — он занимался подбором литературных художественных произведений для подготовки по ним фильмов.

У компании «Русь», которая некоторое время продолжала еще существовать в Москве при новой власти, став «товариществом» (затем она была перенесена на территорию юга России, занятую армией генерала Антона Деникина, воевавшего с большевиками за восстановление дооктябрьских порядков), были широкие планы. Ее руководство выступило со своеобразным манифестом (видимо, Оцеп участвовал в его составлении), где объявляло о своем намерении «создать своеобразный мост, который соединил бы экран с Художественным театром и перенес бы на киностудию метод Станиславского».

Осуществить это «Русь» оказалась не в состоянии, так как ее активы в Москве были национализированы, а южные предприятия прекращали существование по мере того, как белые армии терпели поражения. Сам Михаил Трофимов эмигрировал, но в 1924 году возвратился в СССР и принял участие в создании кинематографического кооперативного объединения «Межрабпом-Русь».

Между тем Федор Оцеп продолжал создавать сценарии новых фильмов, иногда сотрудничая с другими художественными деятелями. Совместно с Николаем Эфросом он в 1918 году написал сценарий фильма «Поликушка» (по одноименному рассказу Льва Толстого), который рассматривается историками кино как первый советский фильм, получивший международное признание (фильм был снят Александром Саниным, в нем играли Иван Москвин, Вера Пашенная и Варвара Массалитинова). Фильм был готов в 1919 году, но условия Гражданской войны помешали выпустить его на экраны, и он увидел свет только в 1922 году. В критике отмечалась удачная работа Оцепа и Эфроса над сценарием.

Окончание Гражданской войны и частичное восстановление капиталистических отношений с 1921 года в форме новой экономической политики позволили сравнительно широко развернуть кинопроизводство.

Пользуясь своим старым знакомством с Михаилом Трофимовым, Федор Оцеп вошел в руководство предприятия «Межрабпом-Русь», которое стремилось, как говорил Трофимов, «осуществить прорыв на Запад». Попыткой такого рода стало создание фильма «Аэлита» по фантастическому роману Алексея Толстого, также возвратившегося из эмиграции в СССР и ставшего не просто «попутчиком» советской власти (выражение Льва Троцкого), а верным и плодотворным литературным пропагандистом большевиков, поставив им на службу свой немалый талант. Фантастическо-авантюрный и в то же время откровенно пропагандистский роман Алексея Толстого «Аэлита» стал первым проектом, при помощи которого советские кинематографисты попытались завоевать Запад.

Федор Оцеп, которому было поручено написать сценарий, проявил завидное мастерство, смягчив коммунистическо-пропагандистские интонации романа, используя в качестве музыкального сопровождения произведения Скрябина, Стравинского, Глазунова, включив в сценарий сцены московского быта, фактически критикующие, хотя и осторожно, советскую бюрократию. Режиссер Яков Протазанов полностью одобрил сценарий Оцепа. Мастерство Протазанова вместе с блестящим сценарием и великолепным актерским составом (Вера Орлова, Михаил Жаров, Юрий Завадский и др.) обеспечили фильму самый благоприятный прием советскими зрителями. В Германии и Франции, однако, куда была экспортирована «Аэлита», она особенно замечена не была, так как на западном кинорынке уже привыкли к авантюрно-детективным, да и фантастическим фильмам. К тому же коммунистический настрой картины раздражал западного зрителя.

В том же 1924 году Федор Оцеп попробовал свои силы в качестве режиссера. Он начал подготовку фильма «Мисс Менд» по повести Мариэтты Шагинян «Месс-менд». Сам он (в соавторстве с Василием Сахновским) написал сценарий фильма. Используя собственный опыт работы над сценарием «Аэлиты», он в значительной мере устранил примитивно-агитационные моменты повести Шагинян, слегка поменял ее название, несколько изменил сюжет, фигурировавший в повести. В результате было создано по тому времени довольно яркое произведение, ставшее одним из наиболее популярных советских фильмов 1920-х годов.

Правда, Оцеп был не единственным режиссером фильма. Вместе с ним работал и над сценарием, и в качестве режиссера Борис Васильевич Барнет. Но сам Барнет, как и снимавшиеся в фильме актеры, отмечал ведущую режиссерскую роль Федора Оцепа.

На съемках Федор Оцеп познакомился с Анной Стэн, игравшей роль второго плана, но производившей яркое впечатление своей юностью и красотой. Оцеп влюбился в начинающую актрису, сблизился с ней. Вскоре они вступили в брак, продолжавшийся, однако, недолго (о творческом пути Анны Стэн мы уже писали выше).

В 1928 году Федор Оцеп снял фильм «Земля в плену», посвященный крестьянскому быту в дореволюционной России, в котором главную роль играла Анна Стэн. Этой работой он закрепил свое положение профессионального кинорежиссера.

В том же году по линии коминтерновской организации Межрабпом (Международная рабочая помощь), которая финансировала компанию «Межрабпом-Русь», Федору Оцепу удалось получить командировку в Германию. Это была очередная попытка вывести советскую кинематографию на международные рубежи, и на этот раз она была доверена Оцепу. Действительно, он отчасти оправдал ожидания, сняв совместно с немецкой кинокомпанией «Прометеус филм»<sup>[63]</sup> картину «Живой труп» по пьесе Льва Толстого (с участием ставших уже видными советских кинодеятелей, включая Всеволода Пудовкина, Веру Марецкую и др.). Немецкая пресса оценила картину, вышедшую в Германии под названием «Законный брак», высоко. В СССР же она была встречена холодно, прежде всего властями.

Сам Федор Оцеп полагал, что на родине считали, будто он создал произведение не чисто драматического, а мелодраматического характера, попытался представить зрителю драму мелкого человека, раздавленного толпой обывателей. Для коммунистических вкусов это было не вполне приемлемо. Фильм резко критиковали в центральной советской прессе.

По всей видимости, такое отношение к его работе стало последней каплей, приведшей к тому, что Федор Оцеп решил в СССР не возвращаться. Все же главным было, пожалуй, то, что советская тоталитарная система явно шла к своему расцвету, антисталинская оппозиция в компартии была в основном разгромлена, сам Сталин превращался в самодержавного диктатора.

Так Федор Оцеп оказался эмигрантом. Он жил в основном в Берлине, но вел режиссерскую работу и во Франции. Прежде всего он занялся экранизацией романа Достоевского «Братья Карамазовы». Фильмы на темы этого романа появлялись и раньше, но Оцеп создал первую его звуковую киноверсию. Фильм, названный «Убийца Дмитрий Карамазов», был снят в двух вариантах — на немецком и французском языках, причем в каждом из них играли актеры из соответствующих стран. Так что по существу это



были два различных, хотя и очень сходных фильма. Единственным исключением являлась эмигрировавшая вместе с Оцепом Анна Стэн. Правда, Анна, как уже говорилось, скоро оставила Федора и перебралась с новым мужем в США.

Оцеп же некоторое время еще оставался в Германии, но в 1931 году переехал во Францию, где продолжал режиссерскую работу.

У него была репутация серьезного режиссера. Французские кинофирмы не оставляли его без работы, причем он снимал как коммерческие мелодрамы, так и серьезные произведения. В 1934 году появился его фильм «Амок» (по повести Стефана Цвейга), который считался критиками одной из лучших картин того года. Вслед за этим на экраны вышли «Пиковая дама» и «Княжна Тараканова», в которых выступали тогдашние звезды французского экрана Мадлен Озере и Анна Маньяни.

Неразбериха, связанная с началом Второй мировой войны, подозрительное отношение ко всем иностранцам (Федор Оцеп даже не задумывался над тем, что ему следовало бы принять французское гражданство) привели к тому, что Оцеп оказался в лагере для перемещенных лиц. Правда, после фактической капитуляции этой страны летом 1940 года германские оккупационные власти освободили его из лагеря. Ему была предоставлена возможность уехать в африканскую колонию Марокко, находившуюся под властью французского марионеточного правительства фельдмаршала Петена, пока сохранявшего дипломатические отношения с США. Оттуда Оцеп, получив разрешение американских властей, перебрался за океан и отправился в Голливуд, где вначале был благожелательно встречен как режиссер и сценарист, имевший уже большой опыт в создании серьезной кинопродукции и в то же время умевший ориентироваться на вкусы зрителей и рынок.

Однако построить свою карьеру в Голливуде Федор Оцеп оказался не в состоянии. Он слабо владел английским языком, у него в результате тягот во французском лагере возникли серьезные проблемы со здоровьем, характер стал неуживчивым, ему было трудно находить общий язык с руководителями кинокомпаний.

Прошло почти два года, и его, наконец, пригласили в компанию «Юнайтед артистс» снять фильм «Три русских девушки», носивший пропагандистский характер (об этой картине уже шла речь в связи с актерской судьбой Анны Стэн).

Поставленный Федором Оцепом вслед за этим фильм «Мастер музыки» успеха не имел, и его теперь приглашали ставить фильмы,

проекты которых его не устраивали. Он жил в основном на те скромные средства, которые он накопил в Европе и смог удачно перевести в американские банки.

Едва окончились военные действия в Европе, Федор Оцеп по договоренности со своими знакомыми испанскими кинодеятелями отправился в Европу и снял в Испании два фильма — «Ноль по поведению» и «Отец Шопен».

Возвратившись затем на западный континент, он большей частью жил в Канаде, но сохранял дом в Лос-Анджелесе. В 1947 году он снял свой единственный долгожданный серьезный канадско-американско-британский фильм «Шепчущий город» (в США он демонстрировался под названием «Город преступлений»), финансируемый компанией «Игл-Лайон филмз»<sup>[64]</sup>, в котором играли известные актеры Гельмут Дантин, Мэри Андерсон и др.

Фильм, задуманный и реализованный как психологический детектив, воспроизводил смятение души преуспевающего юриста, который когда-то, в молодости, совершил страшное преступление — убийство с целью наживы, а через многие годы раскаивается в этом, но в то же время пытается скрыть свое прошлое, которое то и дело грозит выйти наружу. Фильм был наполнен драматическими эпизодами расследования дела журналистами по следам некоего завещания, в ходе которого всплывают все новые преступления, что оправдывает оба названия фильма.

Рецензии на фильм были сдержанными, в прокате он не провалился, но едва окупил расходы. При этом высоко оценивалась режиссерская работа. Выбор превосходных мест канадской провинции Квебек, где проводились съемки, оценивался как своеобразный туристический путеводитель по наиболее значимым местам этой провинции.

Федор Александрович Оцеп не был в состоянии продолжать творческую деятельность. Последние годы жизни он провел в одиночестве и скончался от сердечного приступа 20 июня 1949 года в Лос-Анджелесе.

Его деятельность в кино, продолжавшаяся три десятилетия, свидетельствовала о многообразных талантах этого знатока экрана и его особенностей, мастера-сценариста, оригинального режиссера. Федор Оцеп остался преимущественно европейским кинематографистом, лишь в небольшой степени продолжившим и завершившим свою работу в Соединенных Штатах. На родине Оцепа почти не помнят. Основные этапы его жизни известны только в самых общих чертах. В то же время лучшие его произведения вошли в классику мировой кинематографии.

## Андрей Кончаловский в Голливуде

Определенный вклад в американский кинематограф внес выдающийся российский режиссер Андрей Сергеевич Кончаловский. Он не был эмигрантом в полном смысле слова, но часть своей жизни прожил в США и активно работал в Голливуде.

Андрей Кончаловский — выходец из известной в культурном мире России и СССР среды. Он родился 20 августа 1937 года в семье известного детского писателя и баснописца Сергея Владимировича Михалкова и писательницы Натальи Петровны Кончаловской. По официальным документам его зовут Андрей Сергеевич Михалков, на протяжении жизни называл он себя по-разному — подлинным именем, а также Андрон Кончаловский (Михалков-Кончаловский), Андрей Кончаловский. Именно так он обозначает свое имя в настоящее время.

Детские годы Андрея прошли на богатой даче поэта Сергея Михалкова, пользовавшегося и в сталинское, и в послесталинское время огромным влиянием в культурной (и политической) среде, в частности как один (совместно с Эль-Регистаном — это был псевдоним писателя и журналиста Габриэля Урекляна) из авторов текста гимна СССР (в художественных кругах Михалкова прозвали «гимнюком»). Дача Михалкова находилась на привилегированной подмосковной Николиной Горе. Сами Михалковы называли свою дачу «семейным поместьем».

По окончании школы Андрей получил музыкальное и режиссерское образование.

Он начал свою творческую деятельность созданием на студии «Мосфильм» картины «Первый учитель» по повести Чингиза Айтматова (о противоречиях между попытками ввести советский уклад жизни в Киргизии и вековыми феодальными традициями). В последующие годы режиссер занялся русской классикой, поставив на той же студии фильмы по мотивам романа Ивана Тургенева «Дворянское гнездо» и пьесы Антона Чехова «Дядя Ваня». Оба фильма были положительно оценены не только советской, но и зарубежной критикой. Однако подлинный успех Кончаловскому принесли работы «Романс о влюбленных» (1974) и «Сибириада» (1979), которые были удостоены премий на международных фестивалях. В 1980 году ему было присвоено звание народного артиста РСФСР.

В то же время постепенно назревали противоречия между творческой

манерой Кончаловского, его относительной независимостью (не доходившей до диссидентства, но приближавшейся к нему) и художественной политикой советского коммунистического руководства. Неоднократно возникали противоречия и даже открытые конфликты с курсом дирекции «Мосфильма», послушно выполнявшей указания ЦК КПСС. В частности, возник острый, доходивший до взаимных обвинений спор режиссера с партийно-государственным начальством из-за снятого им фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Картина была сочтена чуть ли не антисоветской и «положена на полку» более чем на 20 лет.

В этом фильме, который снимался в русской деревне почти без профессиональных актеров (помимо актрис Ии Саввиной и Любви Соколовой, в нем играли сельские жители), было немало запоминающихся документальных кадров (рассказов крестьян о своей жизни, о фронте, о сталинских лагерях). Сам Кончаловский через много лет в воспоминаниях писал: «Думаю, что воздействие „Аси“ на искушенного зрителя било наотмашь по простой причине. Простая жизнь пронзала своей болью, своей нищетой, своей замороженностью. Ибо нельзя было в той, Советской, России быть несчастным. Не разрешалось. Все были счастливы. А кровь текла... А стоны не стихали...»

После создания этого фильма власти стали относиться к Кончаловскому подозрительно. Тем не менее, учитывая особое положение семьи в советской художественной элите и нежелание идти на международные конфликты из-за молодого режиссера, власти решили выпустить его в 1980 году за рубеж, тем более что в своих общественно-политических высказываниях он не допускал резкой критики советской системы. Фактическая критика осуществлялась через художественные образы.

В связи с тем что советские фильмы Кончаловского были неплохо известны на Западе и получали высокую оценку, он был принят в Голливуде, где поработал более десяти лет, сохраняя гражданство СССР. Возвратившись в Россию в начале 1990-х годов, он продолжал работать и в американском кинематографе.

Первой работой Андрея Кончаловского в Голливуде был короткометражный фильм «Сломанное вишневое деревце» (1982), созданный по рассказу Джесси Стюарта. Хотя это был художественный фильм, он был создан в рамках американской образовательной программы специальной просветительской корпорации США. В нем на примере одной из провинциальных школ популярно повествовалось о важности школьного

образования, без которого не может обойтись ни один гражданин.

Хотя «первый блин» не носил характера подлинно художественного произведения, он был позитивно оценен и зрителями, и критикой. Журнал «АЛАН ревью» писал: «Фильм настолько хорошо сделан, что достоин того, чтобы его смотрели как ученики в классе, так и широкая зрительская аудитория». Работа была даже выдвинута на «Оскара» в категории «лучший короткометражный фильм».

Первый успех стимулировал дальнейшую творческую активность. Почти ежегодно следовали новые фильмы.

В 1983 году Андрей Кончаловский снял для компании «Кэннон групп» фильм «Возлюбленные Марии» по мотивам повести полузапрещенного советского писателя Андрея Платонова «Река Потудань», хотя действие было перенесено в США, а героями стали сербские эмигранты. Режиссер сосредоточил внимание на жизни простых людей непосредственно после войны. Главный герой возвращается в США из японского плена, но не может найти себе места, томится и даже, вступив в брак, не в силах проявить свою мужскую способность, в результате чего его жена остается девственницей. Главную женскую роль в фильме сыграла известная актриса Настасья Кински, согласие которой на участие оказало, по признанию Кончаловского, большую помощь в том, что компания начала производство.

В зрительской аудитории США фильм не имел успеха. Он не провалился, но его демонстрировали только некоторые кинотеатры наиболее крупных городов. Зато в Западной Европе работа была встречена весьма позитивно и получила несколько премий и номинаций на фестивалях.

Европейское признание позволило режиссеру продолжать деятельность в США. Он в основном «реабилитировал» себя перед американской публикой, сняв в 1985 году полный напряжения приключенческий фильм «Поезд-беглец» о приключениях двоих заключенных, бежавших из тюрьмы и оказавшихся в товарном поезде, в котором отказали тормоза. Жесткий по отношению как к преступникам, так и к тем, кто стремился их поймать, фильм Кончаловского, являвшегося также одним из авторов сценария, завершался словами Уильяма Шекспира из «Ричарда III»:

Бывает зверь свиреп, но и ему знакома жалость,  
Нет жалости во мне, а значит, я — не зверь.

Фильм был номинирован на «Оскара» и получил премию «Золотой глобус».

Успех в США позволил Андрею Кончаловскому продолжать активную работу. Он снял совместный британско-американский фильм «Дуэт для солиста», посвященный судьбе известной скрипачки, лишенной возможности продолжать концертную деятельность из-за серьезной болезни.

Вслед за этим в компании «Кэннон групп», с которой наиболее плодотворно сотрудничал Кончаловский, появился драматический фильм «Стыдливые люди» (1987), который не без основания оценивался как аллегорический, воспроизводящий жизнь и быт простых людей при тоталитарной системе, в условиях которой люди подчиняются тирании и оправдывают ее, заставляя себя признать, что в ее условиях легче и проще сохранить свой привычный быт. Фильм получил премию на Каннском фестивале 1987 года.

Неоднозначный отклик получил комедийный боевик Андрея Кончаловского 1989 года «Танго и Кэш», снятый, в отличие от предыдущих работ, для компании «Братья Уорнер». Режиссеру удалось привлечь к съемкам знаменитых актеров Сильвестра Сталлоне и Курта Рассела. Тем не менее сюжет фильма, в котором полицейские, преследуя преступника, сами становятся на преступный путь, был признан критикой тривиальным. Кончаловского же упрекали, что он стал на путь создания неполноценного боевика только для того, чтобы поправить свои финансовые дела (это было несправедливое обвинение — режиссер получал высокие гонорары и за другие свои работы). Дело дошло до того, что незадолго до завершения фильма Кончаловский был отстранен от работы и картину завершал другой режиссер — Альберт Маньоли (правда, в титрах была оставлена только фамилия Кончаловского).

Особого впечатления на американскую публику фильм не произвел.

Точно так же без особого внимания публика и критика оставили трагикомический фильм «Гомер и Эдди», снятый Кончаловским в том же году. Печальные перипетии неполноценного молодого человека, добродушного, но с психикой, оставшейся на уровне ребенка, американцев не впечатлили.

Неудачи конца 1980-х годов побудили Андрея Кончаловского частично расстаться с Соединенными Штатами. В начале 1990-х он в основном возвратился в Россию (он имеет недвижимую собственность во Франции и Италии, где проводит значительную часть времени), причем в ряде заявлений резко отрицательно высказался об американском кинематографе,

как и об образе жизни в Соединенных Штатах в целом.

Андрей Кончаловский возобновил режиссерскую деятельность на российских студиях, добился создания нескольких значительных фильмов («Одиссея», «Дом дураков», «Рай», «Дорогие товарищи!» — о Новочеркасском расстреле 1962 года и др.), получивших международное признание. Лишь один раз режиссер изменил своему новому правилу — игнорировать американскую кинематографию. В 2003 году он снял в США исторический фильм «Лев зимой» о борьбе за власть в Англии в конце XII века — о наследниках престола, люто друг друга ненавидящих и готовых пойти на любое предательство и другое злодеяние ради обладания абсолютной властью.

В то же время общественно-политическая, предпринимательская деятельность и высказывания Кончаловского носят крайне противоречивый характер. С одной стороны, режиссер, часто выступающий с публицистическими работами, критически относится к социально-политической ситуации в современной России, высказывает мнение об отсутствии подлинной демократии в стране. При этом в значительной мере он как бы оправдывает такую ситуацию, относя ее к характеру русского народа. Он писал, например: «У нас не существует гражданского общества, поскольку не существует общественного мнения, поскольку у большинства граждан не существует никакого желания как-то влиять на действия власти, власть делает то, что хочет, в том числе применяет юриспруденцию в нужных пропорциях в нужном направлении... У нас Конституция есть, законы есть, суды есть, но все это для того, чтобы легитимизировать решения власти... Народ как был языческим, так во многом им и остается».

С другой стороны, Андрей Кончаловский активно поддерживает российского президента Владимира Путина. Режиссер входил в состав его доверенных лиц на президентских выборах 2018 года. В том же году указом Путина Кончаловский был включен в состав Президентского совета по культуре и искусству.

В своей публицистике и интервью Кончаловский резко критикует некоторые западные ценности, даже пишет об «абсурде европейского сознания» и особенно остро высказывается о культурной жизни Соединенных Штатов. Премию «Оскар» он сравнивает с сетью ресторанов быстрого обслуживания «Макдоналдс» и категорически против какого бы то ни было сотрудничества с Американской академией киноискусства.

Андрей Сергеевич Кончаловский награжден многими российскими и международными премиями и по праву считается одним из ведущих режиссеров страны.

## Вадим Перельман и Тимур Бекмамбетов

В числе американских кинорежиссеров современного поколения необходимо назвать Вадима Валерьевича Перельмана, родившегося 8 сентября 1963 года в Киеве. Он был сыном инженера, который погиб в автокатастрофе в 1972 году. В 1977 году вместе с матерью Вадим эмигрировал в Канаду. Там он учился на факультете искусств университета провинции Альберта, а затем в киношколе университета в Торонто.

В начале 1990-х годов Вадим Перельман переселился в Соединенные Штаты, в Лос-Анджелес, где стал пробовать свои силы в кинематографии. В течение первого десятилетия эти опыты не были удачными. Перельмана привлекали к различным работам в Голливуде — помощника и ассистента режиссера, помощника продюсера и т. д., однако самостоятельно ни одной работы выполнить он не смог. Более удачливым стало для него первое десятилетие нового века. Он познакомился с выдающимся режиссером Стивеном Спилбергом, который позитивно оценил способности молодого человека и профинансировал его дебютный фильм «Дом из песка и тумана».

Фильм был основан на романе Андре Дюбуа, но Вадим Перельман, который стал также сценаристом, решительно переработал сюжет, превратив его в жесткую социальную драму. Казалось бы, речь шла о малом — праве на владение небольшим домом, который представал как своеобразное воплощение «американской мечты» — в данном случае частного владения, обеспечивающего спокойную жизнь и определенное место в провинциальном обществе. На деле же в фильме разыгрывалась борьба различных взглядов на жизнь, различных религий — христианской и мусульманской, взаимных конфликтов и обманов, бюрократических козней. Все группы в фильме стремятся доказать свою правоту — у каждой существует ее элемент, который вступает в противоречие с элементом правоты другой стороны, и в результате все стороны оказываются в тупике.

Вадиму Перельману удалось привлечь в свою работу (не без помощи Спилберга) известных актеров Дженнифер Коннелли, Бена Кингсли, Фрэнсис Фишер. Фильм покрыл расходы на производство, хотя не принес значительного дохода, что было понятно, с учетом сравнительно спокойного развития сюжета и отсутствия каких-либо блестящих трюков. Большой удачей Перельмана было то, что его детище было выдвинуто на ряд премий, в том числе на три «Оскара». Режиссер был удостоен премии



«Независимый дух», присуждаемой некоммерческой организацией «Независимый фильм».

Менее удачным получился следующий фильм Вадима Перельмана «Вся ее жизнь перед глазами». Картина также носила драматически-психологический характер. В ней воспроизводились воспоминания и переживания женщины средних лет по поводу ее бурной и неудачной юности, в связи с чем многократно проводились перебросы из одного времени в другое. Зрители, однако, сочли фильм скучным, а критика, в основном солидаризуясь с ними, отмечала затянутость картины, оказавшейся убыточной.

В начале второго десятилетия нынешнего века Вадим Перельман вступил в сотрудничество с российской кинематографией и, оставаясь американским режиссером, снял популярный телесериал «Пепел», в котором играли видные актеры России Владимир Машков, Евгений Миронов, Чулпан Хаматова, Сергей Гармаш и другие. В этом отчасти драматическом, отчасти детективно-авантюрном произведении перед зрителями представало преобразование советского офицера в вора-рецидивиста, а ранее подлинного вора — в добропорядочного советского военнослужащего. Связанные с этим драматические перипетии, основанные на том, как в силу сложившихся жизненных обстоятельств два человека с различными убеждениями и несхожими первоначальными установками меняются местами, создавали напряженный колорит повествования.

В критике сериал отмечался как безусловный успех Вадима Перельмана, но в не меньшей степени и видных российских актеров, участвовавших в работе. Продолжая сотрудничество с россиянами, Перельман в 2015 году снял трагикомический сериал «Измены», в котором были выведены как внешние, так и сущностные образы людей, вроде бы верных друг другу в семейной жизни, а на деле непрерывно обманывающих своих близких, представая в самых различных, порой весьма неприглядных обликах.

Сериал получил положительные отзывы и был награжден российской телевизионной премией «ТЭФИ».

Оба сериала снимались в основном в Москве, куда Вадим Перельман выезжал на длительный срок, плодотворно сотрудничая с российскими кинематографистами.

В последующие годы Перельман снял еще несколько фильмов, из которых особо отмечалось его новейшее произведение — картина 2020 года «Уроки фарси». Действие этой драматической работы, поистине

трагедии, происходит в нацистском концентрационном лагере, в котором главный герой — бельгийский еврей — пытается сохранить свою жизнь, выдавая себя за иранца. Он учит германского офицера некому языку, который сам придумал, выдавая его за персидский язык фарси.

Вадим Перельман продолжает работать. Можно ожидать в ближайшее время появления его новых режиссерских работ.

В американском кинематографе не без успеха продолжает трудиться Тимур Нурбахитович Бекмамбетов, оставаясь в то же время казахским и российским деятелем.

Он родился 26 июня 1961 года в городе Гурьеве. По окончании средней школы он отправился в Москву, где под влиянием отца, по специальности инженера-энергетика, поступил в Энергетический институт. Вуз он, однако, не окончил, всерьез заинтересовавшись театральным искусством и кинематографией. Правда, оставление института обернулось призывом на срочную военную службу, которую Тимур проходил в артиллерийской части в Центральной Азии.

По окончании армейской службы в 1983 году Тимур Бекмамбетов поселился в Ташкенте, где работал на студии «Узбекфильм» и в экспериментальном театре «Ильхом», где подружился с его основателем режиссером Марком Яковлевичем Вайлем. У Бекмамбетова проявились художественные и режиссерские способности. По совету друзей он поступил в Ташкентский театрально-художественный институт, который окончил в 1987 году, получив специальность художника театра и кино.

После этого молодой человек вновь отправился в Мос-кву, где смог установить деловые связи с руководителями нарождавшегося частного сектора экономики, и стал готовить для него рекламные ролики, которые пользовались успехом. Особой удачей было создание большой серии роликов для банка «Империял», посвященных всемирной истории, для съемок в которых Тимур Бекмамбетов смог привлечь видных актеров, включая Иннокентия Смоктуновского и Владимира Машкова. Позже эту серию стали называть классикой российской рекламы.

В 1994 году Бекмамбетов основал компанию «Базелевс» (название было взято из древнегреческой истории — так именовались правители ряда античных городов), занявшуюся производством рекламных роликов, а затем принимавшую участие в создании художественных фильмов. При этом основатель компании тесно сотрудничал с зарубежными, в частности американскими, кинопроизводителями.

С начала 1990-х годов Тимур Бекмамбетов предпринял первые опыты в области кинорежиссуры. Его первый фильм «Пешаварский вальс» об

афганской войне оказался успешным. Снятый по заказу и при финансировании нескольких небольших американских компаний, фильм повествовал о тяготах пленных советских солдат, захваченных афганскими повстанцами, попытках британского журналиста вступить с ними в контакт, взаимной подозрительности и массовой гибели людей. Вышедший на экраны в 1994 году, фильм получил ряд наград, в том числе на фестивале в Карловых Варах Бекмамбетов был признан лучшим режиссером.

«Пешаварский вальс» с успехом прошел в США и нескольких странах Западной Европы. В то же время в России он был встречен прохладно, в частности в центральной прессе, где высказывалось мнение, что он чрезмерно мрачен. Фильм почти не демонстрировался. Сам Бекмамбетов рассказывал позже: «Я как раз снял свой первый фильм — „Пешаварский вальс“. И понял, что кино никому не нужно. Фильм ездил на фестивали, получал призы, но люди его не видели. В кинотеатрах были мебельные салоны и магазины запчастей».

Удача фильма за рубежом и сдержанный прием в России побудили режиссера продолжать сотрудничество с американской кинематографией. Он установил связь с видным кинодеятелем Роджером Корманом, продюсером и режиссером фильмов, главным образом в категории фильмов ужасов, и по его заказу приступил к съемкам картины «Гладиатрикс».

Это был в основном развлекательный боевик, правда, из древней эпохи, в котором рассказывалось об участии в гладиаторских боях в римской провинции двух девушек, которые днем сражались за сохранение своих жизней, а по ночам услаждали повелителей. В качестве исполнительниц главных ролей были привлечены американские модели и актрисы Карен Макдугал и Лиза Дерган, а также российские исполнительницы Ольга Сутулова и Юлия Чичерина. Съемки производились в России. Особого впечатления фильм ни на зрителей, ни на критиков не произвел.

Более успешными оказались совместные российско-американские фильмы «Ночной дозор» с продолжением «Дневной дозор», снятые Бекмамбетовым в 2004 и 2006 годах. Правда, в отзывах можно встретить мнение, что эти фильмы являются российскими (видимо, в связи с тем, что в их создании участвовала главная государственная российская телекомпания «Первый канал»), фактически они создавались в сотрудничестве с американской фирмой «Таббак» и при участии компании самого Бекмамбетова «Базелевс».

Созданные по мотивам серии фантастических романов Сергея Лукьяненко, фильмы представляли таинственную борьбу темных и светлых

потусторонних сил в современной Москве, причем светлые силы отнюдь не побеждали, а зрителям оставалось самым предполагать будущее.

Тимуру Бекмамбетову удалось привлечь известных российских актеров Константина Хабенского, Владимира Меньшова, Марию Миронову, Валерия Золотухина, что, вместе с удачным, занимательным построением сюжета и режиссерскими находками, обеспечило успех фильмов. Не только в российской, но и в зарубежной критике они оценивались как успешный проект в популярном российском кино, как первый российский блокбастер (напомним, что фильмы не являлись только российскими, что в них принимала участие американская компания).

Фильмы получили ряд номинаций и премий. В то же время в критике отмечалось, что в них содержится скрытая реклама российских банков.

Продолжая сотрудничество с американской киноиндустрией, Тимур Бекмамбетов в 2008 году снял свой первый фильм непосредственно в Голливуде. По заказу компании «Юниверсал пикчерз» он выступил режиссером триллера «Особо опасный», носящего отчасти ироническо-комиксовый характер. В фильме рассказывалось о «героических» приключениях банды киллеров, конкуренции между ними, ловушках, в которые попадают сами убийцы. Фильм изобиловал спецэффектами, подавляющее большинство которых было придумано самим режиссером.

В прокате фильм оказался весьма успешным как в США, так и за рубежом, в том числе в России. Его кассовые сборы во много раз превысили расходы на производство.

Продолжая свои американские эксперименты, Бекмамбетов в 2012 году осмелился заняться подготовкой фильма ужасов на фиктивно-историческую тему, но с привлечением не только имени, но и в качестве главного героя одного из самых знаменитых и успешных президентов Соединенных Штатов Авраама Линкольна. Произведенный на студии «XX сенчеры — Фокс» в сотрудничестве с компанией самого режиссера «Базелевс» фильм «Президент Линкольн: Охотник на вампиров» представлял собой смесь реальных фактов (или намеков на них) из жизни знаменитого американца с кошмарами, гибнущими и оживающими вампирами и т. п.

В последующие годы Тимур Бекмамбетов выступил продюсером ряда фильмов в Голливуде и одновременно продолжал работу в России и Казахстане. Привлекла внимание серия его фильмов под общим названием «Елки», представляющих собой сборники кратких новелл на этические темы с участием Константина Хабенского, Ивана Урганта, Елены Яковлевой и других известных российских артистов.

Бекмамбетов продолжает активную деятельность во всех трех странах. В России он награжден орденом Дружбы. Он является членом Российской академии рекламы.

Таковы судьбы ряда выходцев из российского пространства, ставших полностью или частично американскими кинорежиссерами.

## **Глава седьмая**

### **Представители сопутствующих профессий**

Создание кинофильмов — дело коллективное. Помимо главных творческих производителей — актеров и режиссеров, в них участвуют представители различных других направлений и профессий:

продюсеры, то есть организаторы съемок и различной другой деятельности, связанной с рождением фильмов, осуществляющие общий и финансовый контроль за работой над картиной (продюсеры работают в тесной связке с режиссерами, причем подчас режиссер выступает также в качестве продюсера);

сценаристы, то есть создатели оригинальных текстов или адаптаций ранее созданных литературных произведений в таком формате, который соответствует особенностям кино как жанра (подчас сценарии существенно отдаляются от литературной основы);

операторы, то есть специалисты, управляющие съемочным аппаратом (или аппаратами), несущие ответственность за изобразительные решения и качество того, что затем увидит зритель;

композиторы, то есть не просто творцы музыки, а своего рода музыкальные универсалы, владеющие различными формами и стилями, отвечающими замыслу режиссера и всего коллектива, стремящиеся точно выбрать звучание, соответствующее ходу действия, настроениям и чувствам действующих лиц (с ними тесно связаны музыкальные редакторы, то есть также специалисты в области музыки, создающие необходимые звуковые эффекты, обеспечивающие единство музыки и изображения);

художники, то есть мастера изобразительного искусства, активно участвующие вместе с режиссером в создании игрового пространства, всех зрительных деталей фильма;

мастера по гриму и макияжу, способные как подчеркнуть естественные особенности лица актера (актрисы), так и существенно изменить их в случае необходимости в соответствии с замыслом создателей кинопроизведения;

художники по костюмам, то есть мастера кройки и швейного дела, создающие визуальный образ персонажей и руководящие костюмерами и их мастерскими таким образом, чтобы костюм соответствовал характеру

эпохи и персонажа, укладываясь в бюджет фильма;

декораторы и бутафоры, то есть разновидности художников, отвечающих за интерьеры и экстерьеры помещений, имитацию поверхностей (например, колонн или мороза на окнах).

В ряде случаев в зависимости от характера фильма к производству привлекаются и специалисты других профессий — каскадеры, пиротехники и др.

В некоторых случаях в американском кино фигурировали своеобразные предприниматели, совмещавшие свою деятельность в области бизнеса с продюсерством.

## **Лью Вассерман — бизнесмен, продюсер, искатель талантов**

Ярким представителем такого рода вспомогательной деятельности в кино, имевшей, однако, немалое значение, был Лью (Льюис) Роберт Вассерман, потомок еврейских эмигрантов из России.

Он родился 22 марта 1913 года в Кливленде, штат Огайо, в многодетной семье мелкого ремесленника Исаака Вассермана. Иммигрировавший в США из Российской империи (откуда точно, так и не стало известным), отец пробовал свои силы в разных отраслях (сапожном, кожевенном деле и др.), но ни в одном не оказался вполне удачливым.

Родители назвали своего сына Львом (со вторым именем Роберт) и именно так записали его имя в документах на английском языке. Лев (*Lew*), однако, читался как Лью, и этим именем его стали называть учителя и одноклассники, когда он поступил в школу в своем городе. Это имя сохранилось и во взрослом возрасте, а в документах оно трансформировалось в Льюис.

Окончив школу, Лью недолгое время помогал родителям, а затем, с 1933 года, стал работать в Кливлендском театре — вначале билетером, а затем помощником администратора.

Через три года хваткого молодого человека заметили представители набиравшей силу компании «Музыкальная корпорация Америки»<sup>[65]</sup> (МКА). Эта компания, основанная в 1924 году, занималась поиском талантов в различных отраслях искусства, не только в музыке. Руководимая Жюлем Стайном, врачом-офтальмологом, ставшим предпринимателем, Музыкальная корпорация заинтересовалась киноиндустрией и вскоре после своего создания стала посредником между молодыми (и не только молодыми) актерами, ищущими работу, и голливудскими компаниями. Вслед за этим компания стала представлять интересы актеров и их групп, а также музыкальных коллективов перед кинофирмами, выступала посредником в подписании выгодных для обеих сторон, но прежде всего для себя, контрактов.

Лью Вассермана наняли на работу в качестве агента, работавшего вначале в Кливленде, а затем и во всем штате Огайо. Затем началось его быстрое продвижение по иерархической лестнице всей фирмы. У Вассермана обнаружился подлинный талант в распознавании



перспективных актеров, с которыми он устанавливал непринужденные отношения, заключал контракты, выгодные для фирмы и в то же время вполне устраивавшие продвигавшихся вверх способных людей. Он вошел в правление компании, а в 1940-е годы стал ее фактическим руководителем. Произошел, таким образом, стремительный взлет Вассермана от мелкого агента компании до крупного бизнесмена.

Руководя Музыкальной корпорацией, которая перестала быть таковой по существу, а превратилась в крупнейшее агентство по поиску талантов, представлению их интересов, обеспечению надежных доходов самим актерам, а следовательно, и студиям, которым он поставлял надежных «творческих производителей», Лью Вассерман продолжал на протяжении нескольких десятилетий оставаться одной из ключевых фигур в Голливуде.

Он перевел свою штаб-квартиру в Лос-Анджелес, регулярно встречался с ведущими кинопроизводителями. В администрации компании под его личным руководством были разработаны пути формально законного, а по существу сомнительного способа значительного снижения налогов, уплачиваемых актерами. Основным способом понижения налогов стало зачисление артистов в штат студии в качестве ее сотрудников на ту или иную фиктивную должность. В результате значительная часть актерского гонорара начислялась в виде заработной платы служащего, с которой налог был существенно ниже. И администраторы, и артисты отлично знали, что эта схема была придумана под руководством Вассермана, и в самых различных формах выражали ему признательность.

Впервые такой трюк был опробован актером Джеймсом Стюартом при съемках фильма «Винчестер 73» в 1950 году. Финансовые органы попытались получить от Стюарта полную сумму налога, взыскиваемого с актерского гонорара. Стюарт, курируемый Вассерманом, его советниками и адвокатами, от этого отказался. Возникло судебное дело, которое опытные и высокооплачиваемые адвокаты смогли выиграть, правда, после долгих и нелегких юридических перипетий.

Позже по подобным казусам возникали новые судебные процессы, и ни один из них актеры, а на деле — Вассерман и его команда не проиграли.

В начале 1950-х годов Лью Вассерман стал инициатором практики участия актеров в прибылях компаний, в фильмах которых они выступали. На финансовых интересах студий такая практика, безусловно, отражалась, хотя и не в значительной степени. В то же время возникала повышенная материальная заинтересованность исполнителей, прилагавших все силы к тому, чтобы фильмы с их участием давали максимальные кассовые сборы.

Пользовавшегося огромной популярностью в актерско-режиссерской

среде Лью Вассермана называли «папой Голливуда», а иногда, возвращаясь к русскому варианту его имени, Львом или Лайоном (по-английски).

Резкое расширение сети телевидения в 1950-е годы создавало затруднительное положение для голливудских киностудий. Некоторые из них находились под угрозой банкротства. Воспользовавшись этим, Лью Вассерман в 1962 году купил компанию «Юниверсал студиос»<sup>[66]</sup> и более мелкую, но, по его мнению, перспективную студию «Декка рекордс»<sup>[67]</sup>, занявшись, таким образом, непосредственным кинопроизводством.

В американской печати высказывалось мнение, что Лью Вассерман совместно с директором Американской ассоциации кинопроизводителей Джеком Валенти на протяжении нескольких десятилетий контролировал большую часть голливудских проектов. Это утверждение следует считать явно сильно преувеличенным — крупнейшие кинокомпании были самостоятельными мощными объединениями, не находившимися под чьим-либо контролем. Но тот факт, что Музыкальная корпорация Вассермана, представляя актеров, защищая их интересы, а также различными другими путями оказывала существенное влияние на всю жизнь Голливуда, представляется бесспорным.

Лью Вассерман не был в стороне от профессиональных и политических конфликтов. Занимая консервативные позиции и поддерживая правые группировки в Республиканской партии, после войны он включился в процесс поправления Голливуда, в котором ранее, особенно в условиях Второй мировой войны, сильны были левые, отчасти даже сочувствовавшие коммунистам деятели.

Обладая поразительным чутьем на людей, их потенции и перспективы развития, Лью Вассерман обратил внимание на актера средней руки Рональда Рейгана, сблизился с ним, порекомендовал ему в основном переключиться на общественную деятельность и помог Рейгану продвинуться в Гильдии киноактеров, в которой он в начале 1937 года был избран председателем. При поддержке Вассермана Рейган занимал этот пост до 1954 года, позже переключившись на другие виды деятельности, став в основном политиком. С Рейганом Вассерман поддерживал дружеские отношения и позже, включая период его губернаторства в Калифорнии во второй половине 1960-х — начале 1970-х годов. Когда же Рейган в 1980 году был избран президентом США, он несколько раз принимал Вассермана, называя его своим другом, что способствовало разнообразным деловым интересам и успехам предпринимателя.

С конца 1980-х годов стареющий Лью Вассерман в основном отошел

от дел, но оставался в составе совета директоров компании до 1998 года, хотя заседания посещал лишь изредка. В 2005 году он был награжден медалью Свободы — одной из высших наград США.

Лью Вассерман скончался от последствий инсульта 3 июня 2002 года в Лос-Анджелесе и похоронен на мемориальном кладбище деятелей искусства.

В районе Беверли-Хиллз, части Лос-Анджелеса, формально считающейся самостоятельным городом, воздвигнут памятник Лью Вассерману, который напоминает американцам и многочисленным иностранным туристам об этой своеобразной фигуре из мира шоу-бизнеса, оказавшей немалое влияние на кинопроизводство. Жизни и деятельности Вассермана посвящены две книги, сами названия которых свидетельствуют о значимости этого предпринимателя в кинопромышленности. Одну из них под названием «Последний магнат: Лью Вассерман, МКА и тайная история Голливуда», выпущенную в 2001 году, написал историк Деннис Макдуглас. Вторая — «Когда у Голливуда был король: Царство Лью Вассермана, продвигавшего таланты к власти и влиянию» — была подготовлена Конни Браком (вышла она в 2003 году). Основанные на первоисточниках, обе эти книги дают представление о влиянии Вассермана на кинопроизводство, хотя, по нашему мнению, переоценивают его степень. Недоказанными выглядят приводимые в обеих книгах сведения о сотрудничестве Вассермана с мафиозными объединениями и деятелями.

Лью Вассерман, разумеется, был для кино особой фигурой, хотя его деятельность и являлась неотъемлемой составной частью голливудской инфраструктуры.

В то же время с Россией были связаны некоторые заметные деятели, занятые именно в творческих, хотя и не в основных профессиях кинопроизводства.

Выходцы из российского пространства и их потомки оставили свой след не во всех этих профессиях, но в некоторых из них проявили себя ярко, свидетельством чего является творческий путь человека, о котором написано ниже.

## Продюсер Иосиф Ермольев

Свой, правда небольшой, вклад в американское кинопроизводство внес в последние годы своей деятельности предприниматель из России Иосиф Николаевич Ермольев.

Он родился в купеческой семье в Москве 24 марта 1889 года. В юности Иосиф проявил интерес к зарождавшемуся кино, в то же время внимательно следя за торговыми операциями отца и намереваясь следовать по его стопам. Отец считал, однако, что сын должен прежде всего получить фундаментальное образование, и, окончив гимназию, он поступил на юридический факультет Московского университета.

Иосиф, однако, продолжал интересоваться кинопроизводством и, не покидая университета, нанялся на работу в московское отделение фирмы «Братья Пате». Эта фирма была основана в 1896 году гражданами Франции Шарлем и Эмилем Пате, которая вначале занималась экспериментальными киносъемками, а позже приступила к созданию короткометражных художественных фильмов, разумеется немых. Московское отделение фирмы было создано в 1909 году. Ермольев, с детства изучавший французский язык, был принят на работу в отделение вначале в качестве переводчика, но в том же году переведен по его просьбе на низшую должность младшего техника.

Молодой человек проявил, однако, необходимую коммерческую сноровку, выступив инициатором торговых связей филиала с кинотеатрами, которые начали создаваться в крупных городах. Через год он стал руководителем отдела продаж. Правда, несколько лет компания не работала в России, и Иосиф Ермольев полностью сосредоточился на овладении юридической профессией. Когда же он окончил университет, а фирма братьев Пате возобновила работу своего московского отделения, Ермольев стал генеральным представителем компании в России. Одновременно он в 1912 году начал заниматься собственным предпринимательством, вначале создав прокатную фирму «Ермольев и компания», а в 1915 году — собственное киноателье в Москве. Ателье функционировало до октября 1917 года, сняв свыше ста короткометражных фильмов.

После прихода к власти большевиков Иосиф Ермольев покинул Москву и перебрался в Крым, находившийся под контролем сил, стремившихся к свержению новой власти. Администрация генерала Деникина, а затем генерала Врангеля покровительствовала

предпринимателю, создавшему в 1918 году свое кинопредприятие в Ялте. Ермольев назвал это предприятие филиалом своей компании, но на самом деле московской компании уже не существовало — она была национализирована правительством Ленина. Что же касается ялтинской компании, то и она просуществовала недолго. Предвидя захват Крыма большевиками, Ермольев в феврале 1920 года покинул Россию и через Константинополь отправился во Францию.

Обладая немалыми средствами, унаследованными от отца, которые предусмотрительно были размещены в западных банках, Иосиф Ермольев обосновался в пригороде Парижа Монтройе, где учредил свое Русское кинематографическое общество, которое до лета 1922 года выпустило около сорока фильмов — как коротко-, так и полнометражных. В середине 1922 года Ермольев перебрался в Германию, не порывая связей с Францией, где работали в кинопромышленности его друзья и компаньоны Александр Каменка и Ной Блох, также эмигрировавшие из России. Ермольев создал свою компанию в Мюнхене, работавшую там до 1928 года.

Особым успехом эта фирма не пользовалась. До 1928 года она выпустила несколько фильмов на немецком языке, которые едва окупали затраты, а некоторые были убыточными. Правда, попытка государственного переворота Гитлера, происшедшая как раз в 1923 году и именно в Мюнхене, на деятельности Ермольева не отразилась. Но все большее усиление политической напряженности в Германии, активизация нацистской партии, особенно усилившаяся в конце 1920-х годов, заставили предпринимателя возвратиться во Францию.

В Париже он изменил характер своей работы. Отказавшись от коммерческой деятельности, Ермольев сосредоточил силы на продюсерстве фильмов. Этой работой он занимался и ранее в качестве побочной, теперь же она стала главной. В 1929–1936 годах он участвовал в создании шести картин, из которых сравнительно большим успехом пользовался фильм «Михаил Строгов», созданный по роману Жюль Верна и носивший приключенческо-исторический характер (о продвижении царской России на восток во второй половине XIX века).

В 1936 году правительство Франции наградило Ермольева орденом Почетного легиона за вклад в развитие кинопромышленности.

В 1937 году Иосиф Ермольев перебрался за океан и поселился в Лос-Анджелесе. Нельзя сказать, что в Америке он занимался активной творческой деятельностью. Он сотрудничал с компанией «Юнайтед артистс», являлся сценаристом нескольких фильмов, в трех картинах

фигурировал как продюсер. Из них лишь одна получила значительный общественный отклик. Это был фильм «Застава в Марокко», работа над которым была начата еще перед Второй мировой войной, но завершена только в 1949 году. Для этого фильма Ермольев также написал сценарий. Столь длительный перерыв в съемках связан был с тем, что ряд сцен снимались на территории Марокко. Начало войны сделало невозможными съемки за океаном, тем более в колонии воевавшей, а затем капитулировавшей Франции.

В фильме в оригинальной и запутанной форме были представлены приключения офицеров французского Иностранного легиона, ведущих борьбу против местных повстанцев в Марокко, разумеется, с любовными историями смелых и дерзких воинов с местными восточными красавицами.

Продолжением «Заставы в Марокко» должен был стать фильм «Форт Алжир», который появился в 1953 году в качестве дебюта фирмы «Атлантик продакшнз»<sup>[68]</sup>, основанной Ермольевым, в котором он также являлся продюсером. Фильм оказался неудачным. Фирма понесла убытки, и на этом Ермольев свою деятельность прекратил.

Иосиф Николаевич Ермольев скончался 20 февраля 1960 года от инсульта.

Американский период деятельности этого кинопредпринимателя и продюсера был наименее плодотворным. Всего же он участвовал в создании более 300 фильмов в России, Франции, Германии и Соединенных Штатах.

## Композиторы в кино. Ирвинг Берлин. Дмитрий Тёмкин

Неотъемлемой частью любого фильма является музыка. В кинопроизводстве широко используются созданные ранее, для других целей музыкальные произведения самых различных жанров. Отбором музыки, ее включением в ткань фильма занимаются его музыкальные редакторы. Использование музыки — авторское право с его материальной составной частью, наследственные права и т. п. — регулируется соответствующим законодательством. В подавляющем большинстве случаев использование определенных музыкальных произведений обозначается в титрах фильма. Мы, разумеется, не будем писать о тех выходцах из российского пространства, живших в США, чье музыкальное наследие лишь использовалось в киноиндустрии. Среди таковых были выдающиеся композиторы Сергей Рахманинов и Игорь Стравинский, чьи произведения звучат во многих американских фильмах.

Но наряду с использованием уже готовых произведений почти во всех фильмах фигурирует и музыка, созданная специально для этих картин композиторами, в том числе теми, кто полностью или частично специализируется в области кино.

Среди таковых были и несколько мастеров, связанных своим происхождением с Россией. Видными среди них стали Ирвинг Берлин и Дмитрий Тёмкин. Кратко расскажем о их деятельности.

Выдающимся американским композитором-песенником, работавшим, в частности, для кино, являлся Ирвинг Берлин. Важной его особенностью было то, что он сам писал незамысловатые тексты для своих песен и предпочитал первый раз исполнить свои творения лично. Берлин стал своеобразным культурно-политическим достоянием патриотической Америки, которым гордилась нация, начиная с президентов и завершая рядовыми рабочими и фермерами. Когда композитора Джерома Керна попросили оценить место Берлина в музыке США, он ответил: «У Ирвинга Берлина нет какого-либо места в американской музыке, он сам и есть эта музыка». Разумеется, это была лишь общая, не имеющая внутреннего смысла фраза, но она довольно точно отражала отношение к Берлину в стране.

Этот «сугубый американец» родился в еврейском местечке Толочин Могилевской губернии, входившей в Российскую империю, а ныне

являющейся частью Беларуси, 11 мая 1888 года. Звали его тогда Израилем Моисеевичем Бейлиным. Его отец был кантором (певцом) в синагоге, так что с детских лет Изя, как его называли в семье, приучался к музыке. Он был самым младшим из восьмерых детей (двое сыновей и шесть дочерей). Несмотря на уважаемую в еврейской общине профессию отца, семья жила крайне скромно. Через много лет Берлин говорил, что он вообще не знал, что такое бедность, потому что иной жизни он просто не видел.

Через много лет композитор часто путался, рассказывая, где именно он появился на свет. Чаще всего он называл Могилев, видимо в связи с тем, что о крохотном Толочине в США никакого представления не имели (впрочем, и Могилев был известен только выходцам из России, причем далеко не всем).

Когда ребенку исполнилось четыре года, семья переехала в город Тобольск в Сибири — скорее всего потому, что там жили какие-то родственники, которые обещали помочь в переселении Бейлиных за океан. В некоторых интервью через годы композитор называл Тобольск местом своего рождения, еще более запутывая тех, кто интересовался его происхождением. Разумеется, делалось это непроизвольно — просто Берлин настолько оторвался от своей родины, что забывал, где появился на свет. Берлин вспоминал, что в раннем детстве был свидетелем погрома, во время которого был сожжен его родной дом (где именно это произошло, он не писал): «Я лежу на одеяле на обочине дороги и гляжу, как догорает наш дом».

В 1893 году, получив американскую визу, Бейлины смогли оказаться в Нью-Йорке. Они поселились на Манхэттене, в районе Нижнего Ист-Сайда, который тогда отнюдь не являлся аристократическим местом — там проживала в основном беднота, причем в значительной мере недавно переселившаяся в США из Российской империи. Отец, правда, легко нашел работу по специальности — его звучный голос позволил ему устроиться в местную синагогу.

Вскоре, однако, семья столкнулась с немалыми бедами. У отца пропал голос, он был вынужден стать рабочим на мясном рынке и лишь изредка приносил домой лишние центы, заработанные преподаванием иврита отдельным людям, интересовавшимся еврейской традицией. Когда мальчик учился во втором классе публичной школы, отец умер, и Изе пришлось зарабатывать на жизнь, помогая многочисленной семье. Он разносил газеты, был мальчиком на побегушках в какой-то лавке. На людей производило впечатление, что мальчик почти постоянно пел песни и романсы, услышанные им в соседних ресторанах. Через несколько лет,



когда ему исполнилось восемнадцать, он устроился на более стабильную работу официанта в одном из кафе. Именно тогда китайский хозяин кафе в нью-йоркском Чайна-тауне обратил внимание, что его юный официант почти все время поет, и использовал это к своей выгоде.

Расспросив мальчика и поверив ему, что он сам сочиняет мелодии, босс в качестве дополнительной проверки поручил ему написать какую-нибудь песенку. Так появилась первая известная песня будущего композитора «Мэри из солнечной Италии», слова к которой также были придуманы автором. Хозяин заплатил ему «гонорар» — 37 центов (впрочем, в нынешнем исчислении эта сумма приближается к десяти долларам).

Никакого музыкального образования подросток не получил. Тем не менее он научился игре на фортепиано и других инструментах, самостоятельно овладел элементарной нотной грамотой. Он стал петь на улице, принял участие в самодеятельном хоре. Очевидцы вспоминали, что по окончании работы, глубокой ночью, юноша оставался в кафе, где работал, садился за рояль и по самоучителю овладевал инструментом, одновременно сочиняя свои незамысловатые мелодии.

В девятнадцатилетнем возрасте, в 1907 году, почувствовав, что у него проявляются профессиональные способности и решив посвятить себя музыке, молодой человек собрался выпустить на заработанные деньги сборник своих песен. Сохранив отцовскую фамилию, он обозначил свое имя по-новому — Ирвинг, чтобы оно звучало по-американски. Но наборщики случайно (или намеренно) исказили фамилию, напечатав Берлин вместо Бейлин. Автор решил ничего не менять, тем более что это стоило бы дополнительно немало денег.

Так появился на свет композитор Ирвинг Берлин, вошедший в историю американской музыки.

Песни Берлина стали исполняться ресторанными певцами и певицами, а затем и солистами более высокого ранга. Ему стали заказывать мелодии с текстами. Постепенно нищенские гонорары превращались в источник немалого дохода. Берлин становился профессионалом, пользовавшимся популярностью в самых различных кругах.

Ирвинг Берлин осознал, что массовую американскую аудиторию, как представителей высшего света, так и простых работяг, интересуют элементарные мелодии со столь же незамысловатыми текстами, которые легко запоминались и могли распеваться на улице, дружеских вечеринках и т. п. Видный американский журналист Уолтер Кронкайт явно преувеличивал, но был недалек от истины, когда в статье, посвященной

столетию Берлина, писал, что он «помог написать историю нашей страны, охватив лучшее, что у нас есть, и мечты, в которых воплощаются наши стремления».

Примерно на рубеже первого и второго десятилетий XX века Берлину стали заказывать музыку для водевилей, спектаклей, бродвейских театров. Он постепенно превращался в известного, а затем знаменитого композитора. Росшая популярность позволяла Берлину экспериментировать в музыке. Он впервые попробовал соединить две различные мелодические темы в одной песне, это понравилось публике и еще более повысило популярность композитора.

Ей способствовало и то, что в первой половине 1920-х годов США были буквально охвачены манией бытового танца, повсеместно организовывались танцевальные клубы, вошли в моду граммофоны, а затем патефоны, пластинки с записью музыки и песен стали доступными в финансовом отношении для рядовых потребителей.

Берлину заказывали танцевальные мелодии и песни для вечеринок богатых людей, и его материальное состояние еще более росло. Он смело ввел в музыку свойственный негритянской мелодике так называемый регтайм — разорванный ритм, который, в свою очередь, понравился публике и стал неотрывным элементом джазового исполнения.

Далеко не все в жизни Ирвинга Берлина складывалось благополучно, и это непосредственно отражалось на его музыке. В 1912 году он женился на Дороти, сестре его товарища, также композитора Рэя Гетца. Но во время свадебного путешествия на Кубу Дороти заболела тифоидной лихорадкой и через несколько дней скончалась. Ирвинг горестно переживал смерть. Но без музыки он не мог жить, и вскоре на свет появилась баллада «Когда я потерял тебя», которая почти немедленно приобрела популярность. Она стала первой в большом цикле аналогичных произведений — любовных баллад с яркой романтической экспрессией, подчас несколько юмористических, которые распевали повсеместно. Они превращались в хиты, а имя композитора все более становилось предметом поклонения для американцев.

Позже Берлин женился во второй раз — на Эллин Маккей, дочери крупного промышленника ирландского происхождения и верного католика, который всячески противостоял свадьбе дочери с иммигрантом, евреем, и к тому же «музыкантишкой». Со временем, однако, отец Эллин примирился с браком и между семьями установились терпимые отношения.

Производительность Ирвинга Берлина была исключительно высокой. Он сам признавал, что считал время упущенным, если в течение каждой

недели не напишет несколько песен. Средства визуальной информации развиты были еще слабо, телевидения не существовало, фотографии Берлина, подчас появлявшиеся в прессе, были низкого качества. Однажды он совершал длительную железнодорожную поездку и решил на всем ее протяжении развлекать спутников своими песнями. Когда их число стало уже измеряться двузначными цифрами, кто-то из пассажиров спросил Берлина, как он смог запомнить такое количество песен. Композитор скромно ответил: «Очень просто. Я их написал».

Большинство песен Ирвинга Берлина через некоторое время отходили на второй план, постепенно забывались. Но были среди них такие, которые сохранялись в быту и памяти американцев на десятилетия. Первой из таких песен была «Хорошенькая девушка подобна мелодии», написанная в 1919 году для одного из спектаклей нью-йоркского продюсера Флоренца Зигфелда, и позже вошла в фильм, посвященный этому деятелю, став его основной темой, звучавшей многократно.

Так музыка Берлина начала проникать в кино.

Но задолго до этого в творчестве композитора стала появляться сугубо патриотическая тематика, связанная со вступлением США в Первую мировую войну. Ирвинг Берлин полностью поддержал решение президента Вудро Вильсона об объявлении войны Германии. Он заявил: «Мы должны говорить мечом, а не пером, чтобы выразить нашу признательность Америке за то, что она открыла свое сердце и приветствовала каждую группу иммигрантов». Призывая покончить с этническими конфликтами внутри США, он написал песню «Давайте будем все американцами».

После вступления США в войну Ирвинга Берлина призвали в армию. Ему было присвоено звание сержанта. Но его известность была уже настолько велика, что новость опубликовали в газетах (появился материал под заголовком «Армии нужен Берлин»), а в лагере Аптон, куда его направили, Берлин сразу же получил задание создания патриотических песен для солдат и офицеров. В результате в 1918 году был написан музыкальный спектакль «Гип, гип, Яфанк» (Яфанк — поселок в штате Нью-Йорк, в районе которого размещалась одна из наиболее крупных военных баз США), носивший в известной мере юмористический характер, хотя и призывавший военных честно выполнять свой долг. Центральным номером шоу стала песня «О, как я ненавижу подниматься по утрам». Спектакль был поставлен на Бродвее, причем во всех рекламах указывалось, что его автор — сержант регулярной армии.

Вначале одним из музыкальных номеров спектакля должна была стать песня «Боже, благослови Америку». Но Ирвинг Берлин счел ее слишком

торжественной и в конце концов в шоу не включил. Через много лет, когда назревала Вторая мировая война, он с трудом разыскал соответствующие черновики в своем архиве, несколько изменил мелодию и текст и передал песню популярной певице Кэйт Смит, которая впервые исполнила ее по радио Си-би-эс 11 ноября 1938 года.

Прошло недолгое время, и песня стала своего рода неофициальным патриотическим гимном американцев и часто даже исполнялась вместо официального гимна «Знамя, усыпанное звездами» или, как его еще называли, «Звезды и полосы» (композитор Джон Смит, автор текста Фрэнсис Скотт Ки). Песня Берлина начиналась словами:

God bless America,  
Land that I love.  
Stand beside her, and guide her  
Through the night with the light from above.  
From the mountains to the prairies,  
To the oceans, white with foam  
God bless America,  
My home, sweet home.

Америка! Наш милый славный дом!  
Мы просим Господа страну благословить:  
Ты подарил ее нам в милосердии своем,  
И мы смиренно просим Тебя путь нам осветить,  
Чтобы от гор до прерий и в волнах океанов  
Не сбились мы с пути, назначенном Тобой,  
И воплотили в жизнь громаду Твоих планов,  
Которую назвали американскою мечтой<sup>[69]</sup>.

Песня стала исполняться повсеместно. На гонорары, полученные в результате ее использования, Берлин основал фонд «Господи, благослови Америку», через который помогал движению бойскаутов.

В ответ на упреки в ура-патриотизме, которые раздавались в адрес Ирвинга Берлина в связи с созданием этой песни, главным образом из левацких кругов, он заявил, что песня носит для него сугубо личный характер: «Это не просто песня, но выражение моих чувств по отношению к стране, которой я обязан всем тем, что я имею, и тем, кем я являюсь».

В США эта песня исполняется по наши дни как торжественный гимн, причем перед началом исполнения люди поднимаются со своих мест и кладут правую руку на левую сторону груди — поближе к сердцу. Многие миллионы долларов, полученные за исполнение песни, являются одним из основных средств содержания бойскаутского движения США.

С началом Второй мировой войны и особенно после вступления в нее США в декабре 1941 года Ирвинг Берлин стал писать множество песен на военную тематику, которые затем вошли в двухактовый музыкальный спектакль «Это армия». При подготовке спектакля Берлин связался с начальником штаба армии США генералом Джорджем Маршаллом, который оказал ему полную поддержку. В результате в 1942 году шоу было показано на Бродвее, причем почти все участники были действующими или отставными военнослужащими Соединенных Штатов. Берлин был обозначен как «отставной сержант». Он сам играл в спектакле одну из главных ролей. Газета «Нью-Йорк таймс» писала: «Вкус мистера Берлина великолепен. Он создал новый запоминающийся спектакль во имя американского гения».

Дочь Берлина Мэри Эллен, которой тогда было 15 лет, вспоминала, что, когда ее отец появлялся на сцене в форме сержанта, зал поднимался и овация продолжалась не менее десяти минут. Отец говорил ей, что это были самые волнующие минуты его жизни.

По мотивам спектакля был создан фильм под тем же названием. Поставленный режиссером Майклом Кёртисом с участием видных актеров Джоан Лесли, Джорджа Мерфи и начинающего артиста Рональда Рейгана, фильм рассказывал простую историю о том, как раненный на фронте бывший танцор старается не унывать, возвращается на Бродвей и организует концерты для американских солдат, попадая во всевозможные смешные истории.

Ирвинг Берлин написал для фильма ряд новых песен. Использовал он и старые свои песни. С особым удовольствием он включил в фильм запоминающееся юмористическое произведение «О, как я ненавижу подниматься по утрам». Эту песню он исполнял сам. А Кэйт Смит пела по ходу действия «Боже, благослови Америку».

Спектакль и кинофильм рассматривались как своего рода единое целое, направленное на подъем духа американской армии, повышение ее бодрости и боеготовности. По оценке военных руководителей, эта задача была в полной мере реализована.

После открытия фронта в Западной Европе Ирвинг Берлин во главе большой группы актеров и музыкантов, принимавших участие в фильме

«Это армия» (его уже посмотрели почти все американские офицеры и солдаты, находившиеся в Европе), совершил длительную поездку на Европейский театр военных действий. Основой выступлений стал именно фильм. Группа Берлина (около 300 актеров и музыкантов) выступала в американских военных лагерях в Великобритании, перед войсками во Франции, часто в непосредственной близости от линии фронта. Сам Берлин исполнял множество своих песен, причем особой популярностью пользовались не патриотические произведения, а уже упоминавшаяся бытовая песенка, начинавшаяся словами «О, как я ненавижу подниматься по утрам». Ее встречали бурной овацией и пронзительным свистом, который в США является знаком высшего одобрения. Берлин и его актеры выступали бесплатно. Тот небольшой гонорар, который был начислен командованием его группе, был передан в Чрезвычайный фонд помощи армии.

В свою очередь, по распоряжению начальника штаба армии США Джорджа Маршалла все солдаты американской армии, как и союзных армий, смотрели выступления группы Берлина бесплатно, а средства, полученные от нескольких выступлений для британской публики, были переданы в благотворительные фонды этой страны. Общая сумма средств, поступивших от концертов группы Берлина, составила около десяти миллионов долларов.

Но Ирвинг Берлин начал писать музыку для кино гораздо раньше. Первые фильмы с его песнями появились уже в 1911 году, а позже он регулярно сотрудничал с кинокомпаниями и режиссерами, выступая в качестве кинокомпозитора.

Помимо уже названных культовых патриотических песен, сочиненных Берлиным, он стал автором еще ряда песен, написанных специально для кино, которые запомнились американцам на десятилетия.

В 1929 году была написана песня для кинофильма, название которого (как и название песни, повторявшее его) невозможно перевести буквально. Фильм (и песня) назывались «Puttin' on the Ritz», то есть «Ставить на Рица», «Одеваться как для Рица». Если вспомнить, что швейцарец Сезар Риц был основателем фешенебельных и очень дорогих отелей в европейских столицах, то можно понять, что название имело в виду «одеваться богато».

Песня, исполнявшаяся в фильме, носила в известной степени сатирический характер. Описывалось стремление черных жителей нью-йоркского района Гарлем к «овердрессингу», то есть к тому, чтобы одеваться так, чтобы выглядеть как можно богаче и дороже, даже при

помощи подделок. Зрители и слушатели должны были посмотреть, как в купленных на последние деньги дорогих костюмах негры медленно и гордо прогуливаются по главным улицам района.

Песня стала популярной, но в некоторых негритянских кругах на нее обрушивались критики, заявляя, что она носит расистский характер. В связи с этим Берлин изменил часть текста, теперь она высмеивала белых франтов, вышагивающих по манхэттенской улице Парк-авеню, подражая Рокфеллеру и ему подобным. Стремления к повышенной осторожности, боязни, как бы не попасть впросак, композитор явно не был лишен.

В 1935 году Ирвинг Берлин написал песню «Щека к щеке» для музыкального фильма «Цилиндр», которая также получила широчайшее распространение. За эту работу Берлин впервые был выдвинут на «Оскара».

В последующие годы музыка Ирвинга Берлина все чаще использовалась в фильмах, пользуясь неизменным успехом. В 1944 году появилась картина «Белое Рождество» (иногда переводится «Светлое Рождество») — музыкально-романтическая комедия, музыкой к которой Берлин особенно гордился. Как и во многих других случаях, автор написал не только музыку, но и тексты многочисленных песен, в том числе заглавной песни. Правда, некоторые мелодии были подготовлены для других проектов и даже были известны зрителям и слушателям, но в фильме все они звучали органично. За песню «Белое Рождество» Берлин получил «Оскара». Всего же в фильме было полтора десятка музыкальных номеров, которые затем распевали по всей Америке.

В 1950-е годы творческая активность Ирвинга Берлина стала снижаться. Он отказывался участвовать в фильмах или предоставлял для кино ранее написанные песни.

Последние четверть века своей жизни он медленно угасал.

Между тем Ирвинг Берлин стал общепризнанным классиком американской современной легкой музыки. Он получил все возможные для деятеля искусства государственные награды, включая Золотую медаль Конгресса США — высшее отличие страны. В честь столетия композитора в огромном нью-йоркском зале Карнеги-холл состоялся торжественный концерт, в котором приняли участие звезды американской музыки, включая Леонарда Бернстайна, Исаака Стерна, Фрэнка Синатру.

Ирвинг Берлин скончался на 102-м году жизни в Нью-Йорке 22 сентября 1989 года.

Его творчество, включая музыку для кинофильмов, стало ценнейшим вкладом в американское искусство, во всю жизнь североамериканской

нации. Это отмечалось и ведущими государственными деятелями США. Президент Джордж Буш-старший возглавил траурную колонну, певшую «Боже, благослови Америку», а затем выступил с речью, в которой назвал Берлина «легендарным человеком, чьи слова и музыка будут помогать пониманию истории нашего народа».

Безусловный вклад в развитие киномузыки внес Дмитрий Зиновьевич Тёмкин, единственный музыкант, получивший четыре премии «Оскар».

Дмитрий Тёмкин родился 10 мая 1894 года в городе Кременчуге Полтавской губернии. Его отец Зиновий Ионович работал врачом (позже он станет одним из руководителей сионистского движения в Западной Европе, соратником Владимира Жаботинского), мать преподавала музыку, и именно у нее мальчик получил навык ценить и любить классическую музыку, именно она учила его игре на фортепиано, в которой он преуспел. Музыкальное развитие подростка оказалось столь значительным, что в возрасте тринадцати лет он был принят в Санкт-Петербургскую консерваторию по классам фортепиано и композиции, причем его педагогом стал выдающийся композитор Александр Глазунов.

Овладевая классической музыкой, выполняя текущие задания по композиции и тем самым создавая свои первые произведения, Дмитрий Тёмкин проявлял интерес к современным музыкальным стилям. Отчасти это было связано с естественным интересом юного музыканта, в какой-то мере с практическими потребностями. Тёмкин зарабатывал на жизнь, работая тапером в появлявшихся кинотеатрах. В немногие свободные часы он посещал «Подвал бродячей собаки» — кабаре, где собирался цвет художественной интеллигенции Серебряного века, со многими из которых у Тёмкина установились дружеские связи или по крайней мере знакомства. Именно здесь он услышал имя американского композитора Ирвинга Берлина, происходившего из России, о котором его коллеги говорили с восторгом как о самоучке, пробивающемся в Америке к музыкальным вершинам. Через какое-то время Дмитрий услышал и песни Берлина, которые, надо сказать, его поначалу не впечатлили.

В то же время, оставаясь на втором плане музыкальной жизни столицы, Дмитрий Тёмкин выделялся как аккомпаниатор, тонко улавливавший особенности выступления актера, которого сопровождал. Это привлекло к нему внимание прима-балерины Тамары Карсавиной, которая на сольные концерты стала брать в качестве пианиста именно его. Когда в России гастролировал французский комик Макс Линдер, ему порекомендовали Дмитрия Тёмкина как аккомпаниатора, и актер был доволен его музыкой.



После октябрьского переворота 1917 года и прихода к власти большевиков Дмитрий Тёмкин, у которого не было каких-либо устойчивых политических убеждений, вначале пытался приспособиться к новой власти, по крайней мере для того, чтобы заработать на хлеб насущный. Пойдя на службу в Политуправление Петроградского военного округа, он участвовал в организации массовых празднеств в честь революции и «освобожденного труда», сопровождаемых музыкальными номерами. Он проявил не только музыкальный талант, но и способности организатора музыкальных коллективов во время подготовки и проведения массового представления в Петрограде на площади Урицкого (так тогда называлась Дворцовая площадь) под названием «Взятие Зимнего дворца». В представлении было занято около десяти тысяч исполнителей, в том числе свыше 500 музыкантов.

Все более усиливавшийся партийно-государственный надзор над культурно-художественной сферой вместе с нищенским уровнем жизни в России, в том числе во второй столице страны Петрограде, заставлял Дмитрия Тёмкина все чаще задумываться об эмиграции.

В 1921 году, воспользовавшись тем, что его отец, который все более втягивался в международное сионистское движение, находился в это время в Берлине, Тёмкин получил разрешение на кратковременный выезд в Германию, но назад с самого начала решил не возвращаться.

В Берлине Дмитрий Тёмкин продолжал учиться, совершенствовал игру на фортепиано и одновременно брал уроки композиции у выдающегося итальянского музыканта Ферруччо Бузони и его учеников. В 1924 году он попытался, без особого успеха, организовать свой гастрольный тур по Франции. Во время пребывания в этой стране он познакомился с Федором Ивановичем Шаляпиным, который посоветовал молодому музыканту переехать в Соединенные Штаты, считая заокеанскую страну более открытой для молодого таланта.

Действительно, отправившись в этом же году в США, Дмитрий вскоре познакомился с балериной и молодым педагогом австрийского происхождения Альбертиной Раш, которая руководила в Нью-Йорке танцевальной школой и организовывала гастроли своих учениц в различных городах Америки (сама она солировала во время выступлений). Тёмкин был принят на работу в студию, а в 1927 году они с Альбертиной поженились. В совместной работе с Альбертиной Дмитрия особенно привлекало стремление сочетать классический танец с джазовой музыкой. Так американская жизнь начала складываться более-менее благоприятно.

В 1929 году по договоренности с руководством нескольких

голливудских компаний Танцевальная труппа Альбертины Раш вместе с композитором Дмитрием Тёмкиным перебралась в Лос-Анджелес. Это спасло труппу от грозившего ей в Нью-Йорке разорения во время начавшейся в том же году Великой депрессии. В то же время с конца 1920-х годов начинается деятельность Тёмкина в кино, которая продолжалась несколько десятилетий.

Начав с имевшего успех выступления на первой демонстрации звукового фильма «Бродвейская мелодия» в Китайском театре в Голливуде, труппа Альбертины Раш стала основным поставщиком коллективных танцев для голливудских фильмов, а Дмитрий Тёмкин предстал в качестве главного сочинителя музыки для этих выступлений. У него ярко проявился композиторский талант, сочетавшийся с блестящим искусством игры на фортепиано.

Уже в первой половине 1930-х годов Дмитрий Тёмкин стал востребованным композитором, которого приглашали сочинять музыку прежде всего для вестернов — жанра, получившего в это время широчайшее распространение в американском кино. Вестерны были героико-приключенческими фильмами об освоении Дальнего Запада Северной Америки, в них происходило столкновение характеров, и каждый раз необходимы были яркие музыкальные образы, в создании которых смог специализироваться Тёмкин. Когда его позже спрашивали, как он, выходец из совершенно другой жизненной среды, смог столь адекватно отразить в своей музыке дух американского Запада, он с улыбкой отвечал: «Я вырос в степной России. А степь — она и есть степь». Это была, разумеется, отговорка. Дело заключалось в том, что бесспорный композиторский талант сочетался у Тёмкина с жаждой познания нового и воплощения его в своем искусстве.

В середине 1930-х годов Дмитрий Тёмкин встретился с режиссером и продюсером итальянского происхождения Фрэнком Капррой. Знакомство переросло в тесную дружбу и совместную работу.

Первым фильмом Фрэнка Капры, музыку к которому написал Тёмкин, было драматическое повествование с элементами мистики под названием «Потерянный горизонт» (1937), созданное для компании «Коламбия пикчерз». Композитор тонко уловил повороты сюжета, связанного с похищением группы британцев во время беспорядков в Китае, их неожиданным освобождением местными жителями и их попаданием в вымышленную таинственную страну Шангри-Ла. В критике, в частности музыковедческой, отмечалось, что, работая над фильмом, Тёмкин энергично экспериментировал, использовал необычные комбинации

тембра, добивался того, чтобы инструментовка была созвучна голосовым данным актеров.

Вслед за этим Дмитрий Тёмкин занялся новым смелым делом, которое он даже вначале считал почти авантюрным. Французский режиссер Жюльен Дювилье был приглашен в Голливуд фирмой Эм-джи-эм для подготовки фильма о великом композиторе Иоганне Штраусе, который был известен как «король вальсов». Фильм был назван «Большой вальс». Он вышел на экраны в 1938 году, получил огромный успех как в США, так и за их пределами (в том числе в СССР), был номинирован на ряд «Оскаров», в том числе за редактирование музыкального текста.

Естественно, в фильме звучала музыка самого Иоганна Штрауса. Но ее необходимо было обработать так, чтобы все музыкальные фрагменты, прежде всего вальсы, соответствовали сюжетным ходам фильма, замыслам режиссера. За эту нелегкую работу взялся Тёмкин, которому удалось преодолеть обоюдострые опасности: то ли просто воспроизвести музыку Штрауса на экране, чего оправданно не желал режиссер, то ли извратить творения гениального композитора, извлекая просто обрывки из его произведений. И режиссер Жюльен Дювилье, и последующая критика сходились в том, что Тёмкин блестяще справился с поставленной задачей, донеся музыку Штрауса через экран до многомиллионной аудитории.

В годы Второй мировой войны Дмитрий Тёмкин продолжал писать музыку для художественных фильмов и вместе с тем принял участие в создании документальных лент «Разделяй и властвуй», «Битва за Англию», «Битва за Россию», «Битва за Китай». За эти работы он был удостоен специальных премий военного ведомства США. Заслуги Тёмкина особо отмечал начальник штаба армии генерал Джордж Маршалл. Командованию и критике особенно импонировала музыка Тёмкина к фильму «Негритянский солдат», в котором использовались мелодии и напевы чернокожего населения США в попытке показать, что негры, являясь составной частью североамериканской нации, не только вносят вклад в ведение военных действий, но и пользуются соответствующими благами, доступными всем военнослужащим страны.

Это было далеко не так: в вооруженных силах сохранялась расовая сегрегация, то есть отделение черных от белых. Но в пропагандистских целях важно было показать положение черных несколько идеализированно, и Тёмкин принял в этом участие.

В послевоенный период композитор продолжал в основном писать музыку, теперь уже исключительно к художественным фильмам. В 1952 году вышла картина с его произведениями и всем музыкальным фоном,

которые оказались, по мнению критики и зрителей, особенно удачными.

Вестерн под названием «Ровно в полдень», описывавший мужественную борьбу полицейского-одиночки против бандитов, борьбу человека, которого предают его подчиненные и товарищи, уже в то время рассматривался как выдающаяся работа этого жанра, а позже стал оцениваться как своего рода классическое произведение. При этом в критике подчеркивается особая роль ведущей мелодии фильма и песни Дмитрия Тёмкина, названной так же, как и сама картина. Баллада «Ровно в полдень» на долгое время стала одним из любимых музыкальных произведений американцев. Любопытно отметить, что ее знали и повторяли столь различные, противоположные по взглядам американские деятели, как президенты Дуайт Эйзенхауэр, Рональд Рейган, Билл Клинтон.

Фильм получил много наград, в том числе четыре «Оскара». Это был единственный случай в истории американского кино, когда один и тот же деятель одновременно был удостоен двух «Оскаров»: они были присуждены Дмитрию Тёмкину за лучшую музыку к фильму и за лучшую песню. Он получил также «Золотой глобус». Это был подлинный триумф композитора.

Дмитрий Тёмкин получил еще одного «Оскара» за музыку к экранизации повести Эрнеста Хемингуэя «Старик и море», хотя сам фильм был оценен весьма неоднозначно: видный советский режиссер Михаил Ромм, например, оценивал его отрицательно.

Всего Дмитрий Тёмкин выдвигался на «Оскара» 22 раза, и это также было своеобразным рекордом в кинематографе.

У Тёмкина не один раз возникали столкновения с руководителями студий, режиссерами и продюсерами, которые по тем или иным причинам настаивали на внесении изменений в музыку фильмов. Обычно композитор стремился пойти навстречу, вникая в замысел постановщика и его группы. Изредка дело все же доходило до конфликтов.

Дмитрий Тёмкин рассказывал, что при съемках фильма «Дуэль под солнцем» (1946) всемогущий хозяин кинокомпании и одновременно продюсер Дэвид Селзник потребовал, чтобы в музыку была включена мелодия оргазма. В ответ на вопрос, как он себе представляет такую мелодию, Тёмкин, конечно же, не получил вразумительного ответа. «Придумайте что-нибудь долбящее!» — заявил Селзник. В результате композитор создал «мелодию оргазма» с участием барабанщиков и хора. Продюсер, однако, остался недоволен. «Музыка не подходит. Она слишком красивая», — заявил он. Согласие так и не было достигнуто. Недовольный Селзник все же включил «тему страсти», сочиненную Тёмкиным, в

картину.

В конце 1967 года Дмитрий Тёмкин пережил двойную трагедию. После долгой болезни скончалась его жена Альбертина Раш. Когда он возвращался с похорон домой, на него напали бандиты, которые не только отобрали все, что им показалось ценным, но и жестоко избили композитора. Несколько недель он был вынужден провести в больнице, перенес две операции.

В 1968 году, несколько придя в себя и в физическом, и в душевном отношении, Дмитрий Тёмкин переселился на старый континент. Жил он в основном в Лондоне, много времени проводил во Франции, несколько раз возвращался в США.

В 1969 году он попробовал свои силы в несвойственной роли кинопродюсера, занявшись в компании «Коламбия пикчерз» производством фильма «Золото Маккенны», в основу которого легла легенда о потерянном, так и не найденном золотом сокровище. В фильме играла целая плеяда звезд кино — Грегори Пек, Омар Шариф, Джули Ньюмар и другие.

Дмитрий Тёмкин проявил незаурядную изобретательность в подборе мест съемки — в национальных парках штата Аризона Каньон-де-Шей и Глен-каньон, в установлении контактов с выдающимися актерами и, главное, в подборе музыки для фильма. Его часто спрашивали, почему он сам не написал хотя бы сопроводительный музыкальный фон, так называемый саундтрек. Определенного ответа Дмитрий не давал, ограничиваясь тем, что чернокожий композитор и трубач Куинси Джонс великолепно справился со стоявшими перед ним задачами. Он особенно хвалил исполняемую в фильме песню «Старый гриф-стервятник».

Тёмкину было приятно, что «Золото Маккенны» было представлено на Московском кинофестивале в 1973 году, а затем вышло на советский экран и пользовалось успехом. Продюсер одобрил русскую версию песни «Старый гриф-стервятник» (слова Леонида Дербенева), которую в дубляже исполнил Валерий Ободзинский.

Но еще до этого Дмитрий Тёмкин получил необычный заказ: советский режиссер Игорь Таланкин обратился к нему с просьбой написать музыку к фильму «Чайковский», над которым он начинал работать. Естественно, просьба была согласована с политическими верхами СССР, которые признали, что Тёмкин не является «антисоветчиком». Композитор с радостью согласился принять участие в картине, создав музыкальный фон из произведений Чайковского, которые были дополнены его фрагментами, осуществил общую музыкальную редакцию.

В связи со съемками «Чайковского» Дмитрий Тёмкин единственный раз после эмиграции побывал в Москве, где встречался с режиссером и исполнителями, с музыкальными коллективами, участвовавшими в создании фильма, в частности с дирижерами Геннадием Рождественским, Юрием Темиркановым, Марком Эрмлером, с солистами и коллективами московских и ленинградских симфонических оркестров.

Тёмкину было приятно, что фильм «Чайковский» получил ряд премий, а сам он в очередной раз был представлен на «Оскара».

Участие в «Чайковском» было последней работой композитора. Дмитрий Зиновьевич Тёмкин скончался в Лондоне 11 ноября 1979 года в возрасте восьмидесяти пяти лет. Он вошел в историю кино как видный мастер музыки к фильмам, как создатель произведений, которые остались в памяти многих американцев. В 1993 году почтовая служба США выпустила серию из шести марок, посвященную выдающимся композиторам Голливуда. На одной из них портрет Дмитрия Тёмкина.

## **Художники кино. Александр Голицын. Николай Ремизов**

Среди живописцев, участвовавших в создании американских фильмов, также были выходцы из России. Наиболее известны имена Александра Голицына и Николая Ремизова.

Александр Александрович Голицын, родившийся 28 февраля 1908 года в Москве, происходил из старинного дворянского, весьма знатного рода. Его дед князь Владимир Михайлович Голицын в конце XIX века в течение нескольких лет был московским губернатором, сестра Наталья была замужем за племянником императора Николая II. Однако отец Александра не вел великосветского образа жизни: он получил медицинское образование в Московском университете и работал хирургом-практиком в районе своего подмосковного имения Петровское, где организовал при больнице клиническую лабораторию и приют для неизлечимых больных.

После событий 1917 года Александр, вместе с родителями выехавший вначале на юг России, а затем в Сибирь, эмигрировал в Китай, а оттуда в США. Семья поселилась на западном побережье в городе Сиэтле, штат Вашингтон, где Саша получил среднее образование, а затем — и высшее в Вашингтонском университете (находящемся в том же городе), где специализировался в области архитектуры.

Здесь же получил право работать врачом-хирургом его отец, который, помимо коренных американцев, участвовал в лечении выдающихся русских эмигрантов, включая Сергея Рахманинова и Игоря Стравинского.

С юного возраста Александра влекло кино. Он не пропускал фильмы, критически оценивал не столько их сюжеты и постановку, сколько художественное оформление, изучал соответствующую литературу, постепенно становился знатоком в этой области.

Важным событием в его жизни стало знакомство в 1938 году с Уолтером Вагнером, известным продюсером кино, работавшим ранее на различные голливудские фирмы, а теперь являвшимся независимым специалистом, трудившимся по контрактам. Авторитет Вагнера был настолько велик, что в 1939 году он был избран президентом Академии художественных фильмов и служил в этом качестве до 1945 года. У Вагнера была репутация интеллектуала высокой пробы, что и проявлялось в картинах, в создании которых он принимал руководящее участие.

Именно Уолтер Вагнер убедил Александра Голицына заняться

профессиональной деятельностью в кинематографии. С 1939 года они начали совместную работу, а к 1942 году Голицын добился столь значительных успехов в качестве главного художника фильмов, что был назначен на должность художественного директора подразделения компании «Юниверсал студиос», занимавшегося декоративным и прочим художественным оформлением постановок. Позже он занял должность художественного супервайзера (руководителя) всей компании и сам являлся главным художником многих фильмов, одновременно курируя работу других художников.

Столь быстрый профессиональный и карьерный взлет в значительной мере объяснялся тем, что уже в 1940 году Александр Голицын был номинирован на «Оскара» за участие в создании фильма «Иностранный корреспондент», снятого Альфредом Хичкоком (продюсер Уолтер Вагнер). Сотрудничество с выдающимся кинорежиссером, в свою очередь, способствовало быстрому росту Голицына как специалиста в области художественной постановки кинофильмов.

Фильм, выполненный в жанре шпионского триллера, повествовал о том, как корреспондент нью-йоркской газеты, направленный в Европу и озабоченный быстрым ростом военной мощи нацистской Германии, пытается внести свой вклад в борьбу против гитлеровцев. Он становится разведчиком, устанавливает разнообразные контакты, а затем идет даже на уголовные преступления, оправданные, по его мнению, необходимостью обуздать нацистов.

По ходу действия места событий быстро меняются — от дипломатических представительств и вечеринок в изысканном обществе до притонов бандитов и тайных гитлеровских агентов. Часть действия разворачивается на борту самолета. Александр Голицын в качестве главного художника фильма проявил высокую компетентность и безусловный художественный вкус в создании соответствующих декораций и всей среды, в которой действовали актеры. В связи с тем, что значительная часть сюжета развивалась в Великобритании, Хичкок вместе с Голицыным побывали в Лондоне и других местах страны, что обеспечило достоверность фона, созданного под руководством главного художника, хотя фильм снимался в основном в павильонах Голливуда.

В последующие годы Александр Голицын участвовал в создании многих фильмов (всего он был главным художником или художественным руководителем съемок более 300 картин), часть из которых стали выдающимися произведениями искусства. Он три раза получал премию «Оскар» и многократно на нее номинировался.



В 1943 году художник был удостоен «Оскара» за цветной фильм «Призрак оперы». Это была картина, снятая Артуром Любиным (продюсером выступал все тот же Уолтер Вагнер) по мотивам романа французского писателя-детективщика Гастона Леру. Трудности работы художника, являвшиеся для него серьезным вызовом, состояли в том, что это было произведение, сочетавшее черты фильма ужасов, мюзикла и мелодрамы. Действие развивалось в зрительном зале, на сцене, в подвалах и на чердаке оперного театра, причем часть актеров выступала в масках.

Как свидетельствовало награждение — оно совпадало с мнением большинства критиков и основной части зрителей, — успеху фильма в значительной степени содействовал драматизм художественного оформления, создававшего все более нарастающее напряжение. Александр Голицын сыграл большую роль и в создании образа главного героя — тайно влюбленного в примадонну театра немолодого скрипача, который совершает убийство музыкального издателя. Согласно сюжету скрипач, подозревая издателя в краже некоего сочинения, расправляется с ним в припадке гнева. Возлюбленная издателя обливает скрипача химическим раствором, и его лицо навсегда остается обезображенным. Художник немало потрудился, создавая новый внешний облик героя фильма. Сохранились сотни эскизов отдельных фрагментов картины, над которыми работал художник.

«Оскар» закрепил положение Александра Голицына в американском кинематографе.

Через годы, в 1960 году, за ним последовал второй «Оскар». На этот раз награда была присуждена за новый цветной фильм Стэнли Кубрика «Спартак». Об этом фильме уже шла речь как об одном из классических произведений американского кино. Александр Голицын внес большой вклад в воссоздание приближенной к действительности обстановки в Древнеримском государстве, в отрядах рабов-повстанцев, во всей атмосфере того времени. Он тщательно изучал литературу и сохранившиеся музейные памятники. Историки-античники с оттенком некоторого удивления отмечали реалистичность созданных им декораций, облика самого Спартака и других действующих лиц, включая лидеров Древнего Рима. Вновь и вновь об этом свидетельствовали эскизы неутомимого Голицына, на основании которых в дальнейшем создавалось все художественное оформление «Спартака». Немало в них было и творческой выдумки, так как сведений о самом Спартаке и его окружении в распоряжении создателей фильма было крайне мало.

Еще одну премию Академии кино Александр Голицын получил через

два года за произведение совершенно иного рода — фильм «Убить пересмешника», созданный Робертом Маллиганом на «Юниверсал пикчерз».

Это была экранизация романа-бестселлера писательницы Нелл Харпер Ли, получившей за него Пулитцеровскую премию. Роман, а за ним и фильм стали, по оценке американской историографии, важными вехами в борьбе за полное равноправие чернокожего населения США.

Фильм был номинирован на восемь «Оскаров», три из которых оказались победоносными. Александр Голицын был награжден за лучшие декорации к фильму, но по существу дела награда была ему присуждена и за костюмы, и за внешний вид героев, за весь облик южного американского города, в котором, несмотря на давнюю отмену рабства, по-прежнему доминируют расовые предрассудки, но в то же время постепенно формируются тенденции сострадания, справедливости, равенства в правах людей различных рас.

О чувстве ответственности и уважительности художника к жизненным реалиям свидетельствует, например, тот факт, что здание суда, фигурирующее в фильме, явилось точной копией соответствующего здания в городе Монровилле, штат Алабама, — родном городе писательницы Харпер Ли. Перед съемками Александр Голицын специально направил туда группу фотографов, которые сделали много снимков, и на их основе были созданы эскизы, а затем построены декорации.

Сама Харпер Ли несколько раз посетила съемки фильма. Она рассказывала, что декорации, включая городские улицы, дома и тем более здание суда, настолько соответствовали ее воспоминаниям и замыслу, что вызвали у нее слезы.

По версии Американского института кинематографии, «Убить пересмешника» относится к ста лучшим кинокартинам за всю историю мирового кино. Бесспорно, немалая роль в этом принадлежит главному художнику.

Александр Голицын продолжал работать в киноиндустрии до глубокой старости. Он был единственным художником, который, кроме трех полученных им «Оскаров», номинировался еще на десять высших кинонаград. Последний раз он был выдвинут на эту премию в 1974 году за фильм «Землетрясение». Награду фильм получил за лучшие визуальные эффекты, но созданы они были не самим Голицыным, а его помощниками Фрэнком Бренделом, Гленом Робинсоном и Альбертом Уитлоком.

Художник прекратил работать только на восьмом десятке лет. Он поселился в южнокалифорнийском городе Сан-Диего, на границе Мексики,

где отдыхал после напряженных трудов вместе со своей женой Фрэнсис (урожденной Петерс), с которой провел вместе 72 года. Это была одна из очень немногих пар в мире кино, которая не расставалась в течение всей взрослой жизни. Они воспитали дочь Синтию и сына Петра, которые подарили им внуков, а те — правнуков.

Александр Александрович Голицын скончался 26 июля 2005 года на девяносто восьмом году жизни. В честь его выложена звезда на Аллее Звезд в Голливуде. В мире кино он считается одним из крупнейших американских художников.

Николай Владимирович Ремизов родился 8 мая 1887 года в Санкт-Петербурге в семье актера Александринского театра. Художественные способности он проявил уже в раннем детстве, удачно копируя рисунки из журналов, а затем создавая собственные, в основном карикатурные произведения. По окончании частного реального училища он через некоторое время поступил в Императорскую Академию художеств, в которой учился с перерывами в 1908–1917 годах.

Одновременно он сотрудничал в сатирических журналах «Стрекоза», «Сатирикон», «Новый сатирикон», постепенно, в соответствии с самой направленностью изданий, став их ведущим мастером сатирического отражения отечественной действительности, образов российских государственных деятелей и мастеров культуры. Его творчество называли кривым зеркалом российской монархической власти. В журналах появился его псевдоним Ре-Ми, который подчас изображался в виде двух нот.

Хотя творчество Николая Ремизова носило явно оппозиционный характер по отношению к властям императорской России, а затем и к Временному правительству 1917 года, он решительно выступил против большевистского переворота и в 1918 году отправился вначале на юг России, где на некоторое время установилась власть антибольшевистских сил, а в 1920-м — за рубеж. Вначале он жил в Берлине, затем в Париже, а с 1922 года — в США.

В течение полутора десятилетий Ремизов занимался различными художественными работами, одновременно продолжая создавать свои произведения, которые публиковались в основном в эмигрантской прессе. Одновременно он сотрудничал с театрами, большей частью создавая костюмы, в которых ощущалось влияние русских сказок. Большую роль в творчестве Николая Ремизова сыграла совместная работа с эмигрировавшим из России балетмейстером Альфредом Больмом, для постановок которого Николай создавал костюмы и эскизы декораций.

Николай Ремизов также занимался рекламой. Сохранились его

рекламные работы для нескольких марок автомобилей, в связи с чем он стал одним из создателей Центра коммерческого искусства в Детройте.

В то же время Ремизова тяготила скудость духовной жизни. В поисках таковой он переехал из Нью-Йорка в Чикаго, но и там жизнь и быт его не удовлетворяли. Он писал в Париж своему знакомому: «Здесь нет совсем духовной жизни, на всем лежит отпечаток бизнеса, а за этим пустота».

Художник искал новые области для своего творчества.

В середине 1930-х годов он смог обосноваться в Лос-Анджелесе и наладить сотрудничество с ведущими кинематографическими компаниями. Дверь в Голливуд ему открыло участие в постановке спектакля «Фауст» для одного из лос-анджелесских театров. Вначале он работал помощником художников, затем ему стали доверять самостоятельные работы.

С 1939 года Николай Ремизов получил возможность возглавлять художественно-изобразительные работы в кинофильмах, став главным художником полутора десятков картин. Он установил дружеские отношения с режиссерами и актерами, сблизился с Михаилом Чеховым.

В 1939 году вышел фильм «О мышах и людях», полностью созданный по эскизам Ремизова. Ему удалось точно передать замысел картины, подготовленной по одноименной повести Джона Стейнбека, в которой рассказывалось о трагической судьбе сезонных рабочих во время Великой депрессии начала 1930-х годов. Затем последовали новые фильмы, из которых особо отмечались работы «Одиннадцать друзей Оушена» и «Соблазненный». Оценивая последний фильм — криминальную драму режиссера Дугласа Сирка, действие которой проходило в Лондоне, — критики отмечали, что снят он был полностью в павильонах компании «Юнайтед артистс» в Голливуде, где главный художник Ремизов смог создать подлинно лондонскую обстановку. При этом декорации позволили обеспечить странно-неопределенную атмосферу, в которой Лондон «гуляет» от готики до современного ар-деко.

Поддерживая добрые отношения с голливудскими звездами, художник создавал для них дизайны внутреннего убранства особняков, а также окружающей территории.

Николай Васильевич Ремизов скончался 4 августа 1975 года в своем доме в городе Палм-Спрингсе в Калифорнии. Он остался в памяти своих коллег и друзей как высокоталантливый мастер, постоянно искавший собственные средства художественного отражения действительности и открывавший новые формы живописи и постановки кинофильмов.

## Макс Фактор — преобразователь лиц

Одним из ярких представителей профессии, без участия мастеров которой не обходится ни один фильм, оказался Максимилиан Факторович, который в США сократил свои имя и фамилию, став Максом Фактором.

Будущий «преобразователь лиц», как его называли в США, «волшебный мастер парфюмерии» родился в местечке Здуньска Воля на территории Царства Польского, входившего в состав Российской империи. Население местечка было смешанным. Местные евреи, составлявшие около четверти населения, придерживались в основном хаскалы — прогрессивного течения, выступавшего за постепенную интеграцию европейского еврейства в общественную жизнь своих стран, хотя отнюдь не отказывавшегося от иудейской религии. Таких же взглядов придерживался Абрам Факторович — отец Максимилиана.

Максимилиан родился 5 августа 1877 года в многодетной семье (всего в ней было 12 детей, Макс был одиннадцатым). Отец был мелким ремесленником, пробовавшим различные виды занятий (он занимался сапожничеством, кройкой одежды, торговлей пищевыми продуктами и напитками), но ни в одном не добивавшимся успеха. С ранних лет Макс должен был помогать семье как-то прокормиться.

Случилось так, что в семилетнем возрасте отец отправил его продавать овощи и фрукты в крохотный театр, который существовал в городке (скорее это была полусамодеятельная труппа). Ребенка охотно пускали в свою гримерную местные артистки, и мальчик с изумлением наблюдал, как под воздействием каких-то мазей или чего-то еще эти женщины буквально преображаются, их лица, которые только что были обычными и знакомыми, превращаются в какие-то неизвестные ему прекрасные образы. В течение нескольких месяцев Макс с удовольствием приходил в театр каждый вечер, когда были спектакли, продавал свои нехитрые товары актрисам, которым явно нравился любопытный малыш.

Правда, через год отец отправил Макса работать в аптеку, и любознательный ребенок стал получать первоначальные знания в области химии и фармацевтики, что также сыграло немалую роль в обретении будущей профессии.

Интересы развивались исключительно быстро. Став подростком, Макс отправился, теперь уже по собственной инициативе, в Лодзь, где устроился на работу к модному парикмахеру (таковых уже тогда называли

стилистами), затем перебрался в Москву и прямо направился в Большой театр. Здесь проверили умения юноши и, убедившись, что он владеет основами мастерства, взяли его на работу помощником гримера.

Максимилиан Факторович никогда не рассказывал, каким образом ему, сыну иудея, удалось обосноваться во второй столице империи. По всей видимости, он официально заявил об отказе от иудейской религии, что было достаточным для получения права жить в любой части империи, вне территории, огражденной иудейской чертой оседлости.

Работа в Москве, правда, была прервана призывом в армию. Отбыв четырехлетнюю солдатскую службу, Факторович не возвратился в Москву, с полным основанием полагая, что пробиваться в парфюмерном и сопутствующем деле, к которому он уже пристрастился, легче будет в провинции, но неподалеку от центра страны.

Какие-то знакомые у него были в Рязани, и он направился в этот город, где удалось на заемные деньги создать собственный магазин. Помимо духов, одеколонов и других парфюмерных товаров, в магазине продавались кремы собственного изобретения и изготовления, а также парики. Изделия нового предпринимателя почти сразу понравились рязанским модницам, магазин стал популярным, торговля процветала. Максимилиан Факторович постепенно становился уважаемым торговцем, хотя не богачом. Он стремился расширить профиль своих занятий, овладевал искусством наложения грима, становился своего рода художником по «улучшению лица».

Однажды в Рязань приехала гастролировавшая театральная труппа из Санкт-Петербурга. Местные жители посоветовали актрисам посетить магазин Факторовича, и столичные дамы были просто поражены качеством товаров, которые там продавались. Были закуплены чуть ли не все запасы, а вслед за этим сам владелец магазина перевел свое заведение в российскую столицу. О его магазине стали говорить как об очаге модной парфюмерии, которая может соперничать с парижской продукцией.

Слухи дошли до придворных кругов. Максимилиана Факторовича стали приглашать представители знати, не говоря уже об актерах. На спектаклях, для которых Максимилиан гримировал актеров, иногда бывал император Николай II. Ему и императрице Александре сообщили о великолепном мастере, и его стали приглашать в царские покои для приведения в порядок внешности как самой императрицы, так и подраставших великих княжон.

И одна, и другая группы — актеры и высшая знать — требовали максимального внимания, индивидуального подхода, учета всех

особенностей лица, чтобы придать ему максимальную привлекательность. Через годы Максимилиан, уже ставший Максом Фактором, вспоминал: «Все мое время занимало индивидуальное консультирование, я показывал им, как подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки их лиц».

Стилист, вхожий в привилегированные особняки и даже дворцы, примерно с 1901 года находился под постоянным присмотром тайных служб империи. Его охраняли, в то же время опасаясь, как бы он не установил связи с какими-либо антиправительственными элементами. Тем временем Максимилиан Факторович женился, в семье родились трое детей.

Стремившийся к максимальному развитию своего призвания, понимавший, что оно сулит не просто солидные заработки (их он уже имел), а немалое богатство, Факторович решил эмигрировать в Соединенные Штаты, где, по рассказам знакомых, свободное предпринимательство могло способствовать осуществлению поставленных целей. Он, однако, понимал, что элитные дамы, которых он обслуживал, потребуют от своих всемогущих мужей, чтобы его не выпускали за границу, тем более что в разговорах он проговаривался, что хотел бы уехать за океан.

В этих условиях в конце 1903-го или в начале 1904 года Максимилиан Факторович решил на авантюру. Он договорился со своим знакомым врачом, чтобы тот диагностировал у него фальшивую болезнь, требовавшую лечения целебными водами в австро-венгерском Карлсбаде (нынешние Карловы Вары в Чехии). К тому же по совету того же врача Макс покрыл все части своего тела, которые можно было лицезреть (лицо, шею, руки), неким желтоватым кремом собственного изобретения, который придавал ему весьма болезненный вид, выглядел вполне естественно и подтверждал необходимость срочного лечения. Теперь уже встревожились дамы петербургского высшего света, опасаясь потерять столь ценного примера.

В Карлсбад в феврале 1904 года Максимилиан Факторович был отправлен под охраной. Власти недоглядели и разрешили ему выехать за границу с семьей. Что произошло дальше, не вполне ясно. Каким-то образом ему вместе с детьми удалось сбежать из-под охраны (детей отдельно от него вывез кто-то из знакомых), затем воссоединиться с семьей, перебраться во Францию, а оттуда отплыть за океан. Сам он рассказывал об этом в весьма драматических тонах, почему-то в третьем лице, явно заостряя описание того способа, которым воспользовался, чтобы укрыться от преследования. Он рассказывал через годы: «Двадцатисемилетний Макс Фактор с женой и тремя маленькими детьми

отсиживался в лесу, боясь больше за судьбу своей семьи, нежели снега и ветра или даже царских людей, выкрикивающих его имя. Еще несколько дней назад Макс Фактор был любимцем царской семьи, его высоко ценили при дворе, а теперь за ним шла охота».

Было ли все столь остросюжетно или нет, неизвестно. Так или иначе весной 1904 года Максимилиан Факторович оказался в США. Вначале он поселился в городе Сент-Луисе, штат Миссури, где открыл парикмахерскую. Понимая, однако, где он может найти наиболее благоприятное применение своим способностям, Макс через несколько лет перебрался в Лос-Анджелес, с полным основанием полагая, что именно в зарождавшемся кинематографе его способности будут востребованы в наибольшей мере.

Действительно, в Голливуде в качестве одной из сложных проблем киносъемок оказывалась проблема грима. Театральный грим существовал уже длительное время, но с его применением в кинематографии возникали крайние трудности. Сам Макс Фактор позже рассказывал, что он каким-то образом смог проникнуть на съемочную площадку и увидел группу «отвратительно раскрашенных людей». Их грим «состоял из странной смеси вазелина и муки, сала, крахмала, кольд-крема и красного перца. Самые изобретательные использовали тертый кирпич с вазелином, чтобы выглядеть свежее. Все это создавало маску, на которой возникали трещины от любого движения лицевых мускулов».

Макс Фактор (сокращенным именем он стал пользоваться, оказавшись в Голливуде) быстро понял, что все дело было в консервативной традиции. Актеры привыкли к театральному крему. Но он был мало применим в кино, так как выглядел ужасно при крупных планах и к тому же быстро портился под влиянием близко расположенных осветительных приборов.

Договорившись с кинофирмами об экспериментальном использовании его материалов для грима, молодой изобретатель и предприниматель создал небольшую лабораторию, в которой стал создавать как можно более естественные и прочные кремы для грима и всевозможные сопутствующие материалы и аппаратуру. К 1914 году в лаборатории были созданы более десятка одновременно легких и устойчивых кремов различных оттенков, которые он предоставлял в качестве пробы бесплатно актерам Голливуда. Почти все кремы, за очень редкими исключениями, нравились, и компании стали заключать с Максом Фактором договоры на постоянную поставку требуемых продуктов.

Прошло, правда, несколько лет, прежде чем услугами Макса Фактора как гримера стали пользоваться видные актеры. Первым за



индивидуальной помощью к нему обратился начинающий комик Бестер Китон, которому услуги Фактора чрезвычайно понравились, и он стал рассказывать о нем своим друзьям и знакомым актерам. В результате Макс стал известен всему Голливуду, и услугами его теперь пользовались наиболее популярные кинозвезды. Подлинная слава пришла к Макс Фактору, когда он был приглашен к Чарли Чаплину, с тем чтобы стать постоянным «делателем лица» великого мастера.

Макс Фактор постепенно становился влиятельным голливудским деятелем, а его лаборатория расширялась и превращалась в целый завод по производству кремов и сопутствующей продукции. Актеры слегка подсмеивались над предпринимателем, изобретателем и стилистом в связи с маленьким ростом, сочетавшимся с ширококостным телом и явной физической силой. Его прозвали «маленьким Геркулесом». Особенностью Макса была общительность, в частности с прессой. Он любил давать интервью, причем говорил со страшным акцентом, над которым насмехались в прессе, правда, не зло, понимая, что общаться с ним придется и в будущем.

Тем временем Макс Фактор продолжал совершенствовать свое производство, проявляя себя все более остроумным и находчивым изобретателем и предпринимателем.

Он создавал все новые кремы и гримы, парики и различные другие предметы, менявшие или усиливавшие особенности внешности актеров, выполняя требования и заказы отдельных видных артистов, а в некоторых случаях и режиссеров. Однажды Родольфо Валентино пожаловался ему, что его темная кожа мешает ему получать те роли, о которых он мечтает, что ему приходится главным образом играть злодеев с неприятным оттенком кожи. Фактор создал для Валентино особый крем, который высветил кожу и позволил актеру значительно расширить свое амплуа.

Вслед за этим модная актриса Филлис Хейвер поделилась с Фактором своими опасениями, что короткие ресницы представляют ее в виде простушки, препятствуют созданию серьезных образов. Ничего вначале не пообещав Филлис, мастер стал экспериментировать, в результате чего появились длинные ресницы, которые он торжественно вручил актрисе. Затем такие ресницы стали особым продуктом, который предоставлялся по требованию актрис и вскоре превратился в товар, производимый все более расширявшимся, становившимся индустриальным производством Макса Фактора.

Режиссеры, да и актрисы часто жаловались на трудности, связанные с особенностями губной помады, которая была неустойчивой, быстро таяла и

«текла» от действия осветительных приборов, в результате чего часто требовалось прерывать съемки, чтобы привести героинь в надлежащий вид. Эксперименты с губной помадой продолжались несколько лет: создавались новые и новые комбинации ингредиентов, которые позволяли начать производство различных оттенков помады и, главное, сделать ее устойчивой к высокой температуре.

Новые образцы необходимо было проверять. Вначале для этого привлекались добровольцы из числа сотрудников предприятия, которые целовались, не без удовольствия, в производственных целях. Однако эти «экспериментальные поцелуи» довольно скоро стали опасны — не только возникали сцены ревности, но в прессе, охотно подхватывающей любую новость, тем более позволяющую скомпрометировать предпринимателя, появились сенсационные материалы, разоблачавшие предприятие Макса Фактора как гнездо разврата, чуть ли не проституции.

Пришлось думать, как продолжать опыты, с тем чтобы они носили более безопасный характер. В результате Макс Фактор изобрел «машинку для поцелуев». Она состояла из двух пар губ — мужских и женских, между которыми помещалась бумажная салфетка. По отпечаткам на салфетке, их количеству и интенсивности теперь судили о качестве помады.

Вслед за этим Макс Фактор в 1933 году придумал устройство, которое назвал микрометром красоты. Оно состояло из определенным образом сгруппированных и соединенных друг с другом гибких металлических полос, которые прикладывались к лицу и определяли малейшие несоответствия в соотношении его частей, нарушение пропорций, что можно было исправить при помощи кремов. Свои опыты с микрометром и тональными кремами Фактор проводил вначале на созданных под его руководством моделях человеческой головы — женской и мужской, затем на добровольцах и в конце концов предложил новое устройство актерам Голливуда, которые с интересом его приняли.

Так «создание новых лиц» продвинулось на новый качественный уровень. Именно на этом фоне Макс Фактор как-то произнес: «Прекрасные женщины создают сами себя!» Помощники записали высказывание, которое стало лозунгом предприятия Фактора, все более превращавшегося в мощную компанию, с тем чтобы через несколько лет стать комплексом предприятий, которым владел, руководил и в котором экспериментировал Фактор.

Известно было и другое высказывание замечательного мастера косметики: «Грим нельзя считать удачным, если он заметен». Эти слова также стали основополагающими для компании, созданной Максом

Фактором. Изобретатель ввел в употребление термин *makeup*, то есть сделать лицо, причем объединив обе части термина, превратил его из глагола в существительное — делание лица, вошедшее даже в академические словари и в чуть измененном виде — в другие языки. Так возникло и русское слово «макияж».

Макс Фактор умер от сердечного приступа, казалось бы, внезапно, 30 августа 1938 года в Беверли-Хиллз. Но перед этим он побывал в Европе, где участвовал в рекламных компаниях своей фирмы. Однажды он получил анонимное письмо с требованием выплатить крупную сумму денег. В противном случае шантажисты грозили его убить. Заявление в парижскую полицию (вместе с сыном Дэвисом он был в это время во французской столице) не дали результата. Почти накануне Второй мировой войны властям Франции было не до американского предпринимателя. Потрясенный угрозами и общей крайне напряженной обстановкой на старом континенте, явной подготовкой нацистской Германии к агрессии, антисемитскими акциями гитлеровцев, Фактор спешно возвратился в США. Можно полагать, что последовавшая вскоре кончина была результатом тяжелого душевного стресса.

Память Макса Фактора отмечена звездой на голливудской Аллее Звезд. В 2004 году в шестиэтажном здании в Голливуде, в котором когда-то была размещена первая лаборатория Макса Фактора, был открыт Музей Голливуда. Специальный раздел музея посвящен деятельности Фактора как основоположника современной кинокосметики. Отдельные залы здесь оформлены в виде гримерных комнат актрис по цвету их волос и посвящены блондинкам, брюнеткам, шатенкам и рыжим. В качестве образца блондинок избрана Мэрилин Монро, а рыжей — Люсиль Болл — известная комедийная актриса, создавшая в 1962 году собственную компанию по производству телевизионных материалов.

Совсем недавно о Максе Факторе вспомнили и в России. В Рязани на улице Соборной, в доме, где когда-то находился первый магазин Факторовича, в январе 2020 года был открыт музей-салон «Аромат времени», особенностью которого является возможность для посетителей не только посмотреть на предметы, связанные с косметикой первой половины XX века, но и прикоснуться к ним и даже ощутить их аромат.

Однако, разумеется, основным памятником «отцу макияжа», «отцу современной косметики», как часто называли в Голливуде Макса Фактора, является основанная им мощная производственная компания.

Компания «Макс Фактор»<sup>[70]</sup> фактически существовала с начала 1920-х годов, но была официально основана в 1935 году — вначале под более

скромным названием «Голливудская студия макияжа Макса Фактора». После смерти создателя его дело продолжил сын Фрэнк, химик по специальности, который в честь отца стал называть себя Макс Фактор-младший.

Под его руководством компания «Макс Фактор» превратилась в одну из крупнейших в США в области производства косметических товаров, а ныне продолжает оставаться лидирующей в своей отрасли. Создавались новые товары, крайне необходимые, в частности, в кинопроизводстве: несмываемый грим для съемок в воде и водостойкая тушь, разнообразные кисточки для нанесения пудры и помады, жидкий тональный крем и т. д.

Ныне многие из этих «мелочей» представляются обыденными и привычными, но в то время, когда они создавались, это были изобретения, за которыми гонялись звезды Голливуда, а за ними сотни тысяч и американских, и зарубежных модниц.

Рекомендуя и рекламируя свои товары, компания руководствуется принципом цветовой гармонии, провозглашенным ее основателем, сущность которого состоит в том, что косметические средства должны соответствовать тону и типу кожи, цвету глаз, оттенку волос.

В 1973 году прямые потомки Макса Фактора прекратили участие в компании. Она была продана концерну «Беатрис Фудз», затем перепродавалась по все более возрастающей цене, а в 1991 году за полтора миллиарда долларов перешла в собственность транснационального концерна по производству потребительских товаров «Проктер энд Гэмбл»<sup>[71]</sup>, чьим подразделением остается по настоящее время. Через этот концерн компания активно работает на российском рынке, пользуясь, судя по отзывам, популярностью среди потребителей.

Так выходец из России Макс Фактор, ставший основным визажистом Голливуда, в лице компании, носящей его имя, возвратился на свою родину.

## Модельер Варвара Каринская

В Голливуде высоко ценились и ценятся художники по костюмам, игравшие немалую роль в создании тех образов, которые овладевали затем массой зрителей и обеспечивали коммерческий успех и общественный престиж компаний. Имена художников по костюмам обозначались в титрах фильмов, становились широко известными. Они представлялись к различным наградам и премиям, в том числе подавались на премию «Оскар». Присуждение «Оскара» костюмеру было высшим признанием его заслуг и обеспечивало разносторонний успех.

Среди тех художников-модельеров, которые были удостоены «Оскара», была женщина, родившаяся и выросшая в российском, а затем советском пространстве. Звали ее Варвара Каринская.

Варвара Андреевна Каринская (в США она известна под именем Барбара Карински, но в дальнейшем мы будем использовать русский вариант ее имени) родилась 19 сентября 1885 года в Харькове. Она была дочерью Андрея Яковлевича Жмудского — текстильного предпринимателя-миллионера, занимавшегося также коммерческой деятельностью, первой девочкой в семье, в которой было десять детей.

Рукодельным мастерством она увлекалась с детства, и родители поощряли это занятие, которое считалось и достойным трудом для одной из наследниц пышного дома Жмудских, и как-то связанным с его промышленной деятельностью. Родные рассказывали, что ее редко можно было увидеть, не державшей иголку в руках.

Но постепенная эмансипация женщин в России побудила Варвару поступить в Харьковский университет, на юридический факультет, считавшийся весьма престижным, тем более что женщины в России только начали допускаться к правовой практике, и адвокатов женского пола было очень мало. По мнению отца, ей была обеспечена достойная карьера и во всяком случае хорошая семейная партия.

Окончив университет, Варвара Каринская стала помощником присяжного поверенного. В 1909 году она вышла замуж за сына местного промышленника Александра Моисеенко и родила дочь Ирину. Вскоре после рождения дочери, однако, молодой муж скончался, оставив ей неплохое наследство. Горевать пришлось недолго. Варвара работала, выступала в харьковских судах, в большинстве случаев выигрывала процессы, пользовалась уважением среди элиты города, считавшегося

одним из наиболее культурных центров империи. В числе выигранных дел было и одно сугубо личного характера — против родного брата Анатолия, владевшего газетой, но пренебрегавшего воспитанием крохотного сына (он был оставлен с отцом после развода Анатолия с женой). В результате Варвара была признана опекуницей двухлетнего Владимира, став фактически матерью двоих детей.

Это не помешало ей привлечь внимание влиятельного харьковского присяжного поверенного Николая Сергеевича Каринского, уроженца Москвы и участника ряда либеральных кружков, резко выступавшего против социал-демократических и эсеровских попыток организовать разного рода смуты.

Николай Каринский сделал Варваре предложение. В 1911 году они вступили в брак, причем Каринский стал приемным отцом обоих детей.

Адвокатская деятельность Каринского развивалась успешно. Это позволило в 1915 году полностью перебраться в Москву (и до этого семья длительное время проводила во второй столице). Варвара стала хозяйкой театрального салона, в котором обычно встречались актеры и режиссеры после спектаклей. Обсуждались прошедшие спектакли и литературные произведения, намечались планы, шли споры о трактовке художественного творчества — не только пьес, но также прозы и поэзии.

Несмотря на чрезвычайную занятость всеми делами, связанными с салоном и воспитанием детей (юридическую практику она прекратила), Варвара Каринская возобновила в Москве свое раннее увлечение — работу с тканями. Но теперь она не просто занималась кройкой и вышиванием — ее работа все более связывалась с театром и прежде всего с балетом. Она пока не намеревалась стать модельером, а создавала своего рода художественные произведения из разноцветной марли, в меньшей степени — других тканей, иногда перемешивавшиеся с фрагментами газетных полос и журнальных листов.

Модернизм становился все более заметным, уважаемым в среде профессионалов течением, а в результате и модным в московской околхудожественной интеллигентной и полуинтеллигентной толпе. Хотя шла мировая война, в глубоком тылу вроде бы не ощущались те назревавшие бури, которые она несла с собой. В 1916 году работы Варвары Каринской были представлены на нескольких художественных выставках и получили высокую оценку в прессе.

Но наступил 1917 год. Империя развалилась в течение нескольких суток. Николай Каринский, который был связан с Конституционно-демократической партией (партией кадетов), получил назначение на пост

прокурора Петроградской судебной палаты. Он перебрался в столицу, Варвара же вначале оставалась в Москве, а затем с детьми возвратилась в Харьков к близким родственникам. Она не одобряла активной политической деятельности супруга, считала, что он не уделяет необходимого внимания семье, отношения между ними постепенно охлаждались, и дело шло к разрыву.

После октябрьского переворота Николай Каринский отправился на юг России, где закрепились силы, враждебные большевистской власти. Каринский занимал различные посты в административных органах на территории, контролируемой Добровольческой армией Антона Деникина, а затем Петра Врангеля. Вместе с остатками врангелевской армии он отправился за границу в конце 1920 года.

Вначале Варвара Каринская решила каким-то образом приспособиться к новой власти и, для того чтобы не стать жертвой большевистского террора, объявила о заочном разводе с мужем-белогвардейцем.

Когда в 1921 году большевистские власти пошли на тактическое отступление и было объявлено о введении новой экономической политики, Каринская вновь отправилась в Москву. Она в третий раз вышла замуж за Владимира Мамонтова, сына московского промышленника, вновь открыла свой салон и, главное, создала модельное ателье. Платья и шляпки, которые изготавливались по заказам столичных модниц из буржуазных и хорошо оплачиваемых художественных кругов (а также жен большевистских властителей), быстро сделали Каринскую (она сохранила прежнюю фамилию) популярной. Считалось, что изделия, создаваемые в основном по ее собственным проектам, в которых проявлялось высокое художественное чутье вместе с учетом современной западной моды, вполне соперничали с лучшими парижскими образцами.

Вслед за этим была открыта школа вышивания и высокой моды под названием «Арс», где за немалую плату обучались девушки не только из зажиточных частновладельческих кругов, но и из новой, советской бюрократической знати.

Нэп, однако, оказался крайне неустойчивым. Уже в 1922 году Ленин, как мы уже цитировали, заявил: «Год мы отступали. Теперь отступление окончилось». Начиналось контрнаступление формировавшейся тоталитарной системы на капиталистический сектор экономики. Варваре Каринской предложили добровольно передать ателье и школу в государственную собственность при условии, что она останется руководительницей и того и другого. Когда она отказалась пойти навстречу властям, оба заведения были национализированы.

Варвара Каринская воспользовалась тем, что ее работы в свое время благосклонно оценил нарком просвещения Анатолий Луначарский, жена которого актриса Наталья Розенель покровительствовала школе. Используя имя наркома, в определенной мере «по знакомству», Каринская получила согласие властей на организацию выставки работ ее учениц в Париже в 1924 году, куда выехала вместе со своими детьми. По существу, этот отъезд с самого начала означал эмиграцию, против чего не возражали власти, стремившиеся избавиться от неугодных «буржуазных» элементов.

Вначале Варвара Каринская жила в Берлине, который считался центром русской эмиграции, через несколько лет в условиях обострения обстановки в Германии, где к власти рвались национал-социалисты во главе с Гитлером, переехала в Париж. И в Германии, и во Франции Каринская быстро завоевала себе уважение художественным мастерством, создавая костюмы для балетных трупп и отдельных балерин. Она познакомилась с выдающимися художниками Марком Шагалом и Сальвадором Дали, создала несколько работ совместно с Дали — человеком крайне острым и непредсказуемым, но проявившим по отношению к Варваре теплые чувства.

В 1939 году, накануне Второй мировой войны, Варвара Каринская отправилась за океан. К этому времени ее имя было хорошо известно как опытного и творчески мыслящего балетного костюмера, и в Нью-Йорке, где она обосновалась, работа была найдена быстро. С 1940 года Каринская стала сотрудничать с Балетом города Нью-Йорка, которым руководил выдающийся актер и режиссер Джордж Баланчин (Георгий Мелитонович Баланчивадзе), положивший, по общей оценке историков балетного искусства, начало современному американскому балету.

Варвара Каринская не входила в штат труппы Баланчина, но по регулярно возобновляемым контрактам являлась художником по костюмам для всех балетов, которые ставил мастер на протяжении нескольких десятилетий — до 1970-х годов. Разумеется, самостоятельно Варвара, ставшая Барбарой, выполнять все эти работы в одиночку не была в состоянии. Она организовала в Нью-Йорке свое ателье, в котором со временем было занято несколько десятков квалифицированных закройщиц и других специалистов. Однако все проекты костюмов, основные их идеи, а во многих случаях и основные закроечные работы выполняла сама Каринская.

В 1946 году на 56-й улице Манхэттена было открыто ателье-магазин балетных костюмов «Ковент-Гарден» (наименование повторяло название



знаменитого театра в Лондоне), собственником которого являлась Варвара Каринская. Это ателье с другими собственниками существует по настоящее время.

Джордж Баланчин, а затем и другие балетмейстеры высоко оценивали творчество ателье Каринской. Ей стали заказывать костюмы для балетов, которые входили в состав мюзиклов на Бродвее. Всего в ее мастерской были созданы костюмы не менее чем к пятидесяти балетам.

Непосредственно после Второй мировой войны к помощи Варвары Каринской стали обращаться голливудские и другие студии.

Режиссерам нравились мягкие юбки, разработанные модельером. Такие юбки не мешали движениям танцовщиц, в то же время подчеркивая их движения в соответствии с замыслом балетмейстера. Каринская стала создателем современной балетной пачки — женского балетного костюма, состоящего из корсажа, застегивающегося сзади на крючки, и пришитой к нему многослойной юбки из тюля. Традиционная пачка была упрощена, размер ее был уменьшен, она теперь не ниспадала вниз, а «топорщилась» в стороны, становилась почти горизонтальной, с тем чтобы открыть всю линию ног танцовщицы.

И балетмейстеры, и исполнительницы выражали удовлетворение тем, что в пачках Каринской перестали применяться обручи и спицы, которые ранее сковывали движения, а вместо них использовался конский волос, почти невесомый, но надежно обеспечивавший необходимое положение балетной пачки.

Вслед за этим Варвара Каринская приступила к созданию эскизов специальных костюмов для фильмов по заказам киностудий. Эти заказы включали произведения не только современной тематики, но и исторические.

В 1948 году по заказу режиссера Виктора Флеминга и студии «Сиерра пикчерз» Варвара Каринская и ее сотрудники выполнили тяжелейшую работу — создали костюмы для фильма «Жанна д'Арк», в главной роли в котором выступала знаменитая и весьма требовательная Ингрид Бергман.

Варвара отнеслась к заказу настолько серьезно, что побывала во французских местностях, связанных с памятью Орлеанской девы, тщательно познакомилась с музейными экспонатами и другими артефактами ее эпохи. Позже она собирала материалы, связанные с Жанной д'Арк, литературу о ней и с удовольствием демонстрировала их своим посетителям.

Эскизы костюмов к фильму были приняты и звездой экрана, и всей студией безоговорочно. Сшитые в мастерской Варвары Каринской костюмы

по ее же эскизам получили полное признание. За эту работу Каринская была удостоена «Оскара». Она была номинирована на такую же премию за фильм-балет 1952 года «Ханс Кристиан Андерсен», созданный компанией Сэмюэла Голдвина. «Оскара» «за лучший дизайн костюмов», на который она была выдвинута вновь, Каринская не получила, но сам факт номинации рассматривался в Голливуде, как мы знаем, в качестве высокой чести.

Для ряда фильмов на более-менее современные сюжеты Варвара Каринская создавала костюмы, основанные на кройке по фигуре. Она смоделировала свой фасон лифа с широким вырезом, открывавшим плечи, который затем вошел в международную моду.

Исследовавшая творчество Каринской Валентина Камышникова пишет, что работа рядом с ней «была величайшей практикой для любого дизайнера одежды: и опытного, и неопытного. Она не просто одевала киногероев, она создавала вместе с режиссерами другую реальность, эстетику, мир. Своими костюмами Каринская усиливала режиссерскую драматургию фильма... Варвара Каринская как художник по костюмам вовсе не одевала героя, а скорее раздевала, обнажала его перед зрителями. Она считала, что одежда должна превратиться в знак, а не просто в покров».

Варвара Каринская руководила своим ателье и создавала костюмы для кино и театра до начала 1970-х годов. Она прекратила работу, когда приближалась к восьмидесяти годам. Скончалась она в октябре 1983 года.

В Соединенных Штатах ее как-то называли «Шекспиром кино-и театральной моды» (рассказывали, что впервые так сказал о своем модельере Баланчин, добавив, что успехи его постановок на 50 процентов зависят от Варвары). Слова о «Шекспире моды» многократно повторялись.

Память о ней чтут в родном городе. В Харькове установлена мемориальная доска на доме 31 по улице Пушкинской, где жила Варвара в детстве с родителями. В этом доме находится ныне ресторан «Пушка», интерьер которого выполнен в средневековом стиле, близком вкусам Варваре. Одна из примыкающих улиц названа ее именем.

Искусствоведы причисляют Варвару Андреевну Каринскую к наиболее крупным американским художникам по костюмам.

## Несколько заключительных слов

Перед читателями этой книги прошла череда деятелей американской киноиндустрии, так или иначе связанных с российским пространством. Это были люди разных судеб и убеждений, различных конкретных профессий, которые своими разнообразными, порой сложными путями пришли в Голливуд и внесли в кино Соединенных Штатов свой вклад, в некоторых случаях крупный, иногда небольшой, подчас незначительный.

Часть из них смогла приспособиться к американскому образу жизни, овладеть заокеанским вариантом английского языка настолько, что они успешно воплощались в американских персонажей или оказывались в состоянии занимать ответственные руководящие должности в компаниях по производству фильмов. Другие, и это прежде всего относится к актерам, в эпоху после появления звукового кино не смогли полностью овладеть языком, сохранили заметный акцент. Это вело к тому, что, несмотря порой на высокий художественный талант, эти деятели не смогли выйти на первый план, получали роли второстепенные или даже случайные. Бывшие подданные Российской империи или их дети сыграли весьма заметную роль в качестве крупных американских предпринимателей в области кинематографии.

Выходцы из российского пространства, их дети и внуки, их родные и близкие сыграли роль почти во всех сферах и направлениях американской киноиндустрии. Среди них были выдающиеся организаторы, создавшие крупнейшие американские кинокомпании, существующие в преобразованном виде до наших дней. Среди них были актеры, режиссеры, продюсеры, композиторы, художники, мастера грима и костюма.

Выходцы из российского пространства и их потомки были в числе лауреатов высшей награды американской кинематографии — премии «Оскар», многих других наград в области кино, присуждаемых различными общественными объединениями как Соединенных Штатов, так и других стран. В честь ряда из них установлены памятные звезды на Аллее Звезд в Голливуде, что является высшим признанием вклада в киноиндустрию.

Этот вклад был и остается весомым свидетельством таланта, воли, творческой энергии людей разных национальностей, религиозных убеждений и политических взглядов, отдавших свои силы и способности развитию американской кинематографии, тысячам художественных произведений, которые ценятся всевозможными группами и категориями

зрителей в различных концах земного шара.

## Источники и литература

Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино // СПб.: Академический проект, 2000.

Вульфина Л. Б. Неизвестный Ре-Ми. Художник Николай Ремизов: Жизнь, творчество, судьба. М.: Кучково поле, 2017.

Голливудский бульвар: Аллея Звезд // <http://www.arrivo.ru/ssha/los-andzheles/gollivudskiiy-bulvar-alleya-zvezd.html>. Дата обращения 6 января 2021 года.

Громов В. А. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970 (Жизнь в искусстве).

Звезды Голливуда / Сост. Т. Н. Ветрова. М.: Терра, 1996.

Иванян Э. А. Энциклопедия российско-американских отношений XVIII–XX веков. М.: Международные отношения, 2001.

История зарубежного кино (1945–2000): [Учебник] / Отв. ред. В. А. Утилов. М.: Прогресс — Традиция, 2005.

Камышникова В. С иголкой и ниткой по жизни: Варвара Каринская // <https://proza.ru/2016/08/30/1102>. Дата обращения 11 февраля 2021 года.

Карцева Е. Н. Голливуд: Контрасты 70-х: Кинематограф и общественная жизнь США. М.: Искусство, 1987.

Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. / Сост. И. И. Аброскина; вступ. ст. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1995.

Кокарев И. Е. США на пороге 80-х: Голливуд и политика. М.: Искусство, 1987.

Краснова Г. В. Добро пожаловать в Голливуд. М.: Канн-Плюс, 2021.

Кучмий В. М. Старый новый Голливуд: Энциклопедия кино: В 2 т. М.: Человек, 2010.

Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. М.: Полиграфиздат администрации Московской области, 1995.

Михалков-Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Эксмо, 2020.

Надеждин Н. Я. Юл Бриннер: «Великолепная семерка». М.: Майор, 2009.

Нехамкин Э. Рубен Мамулян: Путь побед и поражений // Вестник (США). 2002. № 1.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 3 т. М.: Искусство, 1958.

Садуль Ж. История киноискусства: От его зарождения до наших дней. М.: Иностранная литература, 1957.

- Скал Д. Книга ужаса: История хоррора в кино. М.: Амфора, 2009.
- Стронгин В. Савелий Крамаров: Сын врага народа. М.: Зебра, 2008.
- Трофименков М. Красный нуар Голливуда: В 2 т. СПб.: Сеанс, 2018–2019.
- Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История, теория, практика. СПб.: Российский государственный институт сценических искусств, 2016.
- Чехов М. А. Воспоминания. М.: Искусство, 2000.
- Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995.
- Штрезау Н. Майкл Дуглас в кино и в жизни. М.: Панорама, 1996.
- Эпштейн Э. Экономика Голливуда: На чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия. М.: Альпина паблишерз, 2016.
- American Movie Critics: An Antology: form the Silent until Now / Ed by Ph. Lopate. New York: Library of America, 2006.
- Balio T. Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise: 1930–1939. New York: Scribner, 1993.
- Borie M. The Hollywood Reporter: The Golden Years. New York: Coward-McCann, 1984.
- Bruck C. When Hollywood Had a King: The Reign of Lew Wasserman, Who Leveraged Talent into Power and Influence. New York: Random House, 2003.
- Brynnner R. The Man Who Would Be King. New York: Berkeley Books, 1991.
- Capua M. Yul Brynner: A Biography. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
- Cook D. History of the American Cinema. New York: Scribner, 1990.
- Earley S. An Introduction to American Movies. New York: New American Library, 1978.
- Douglas K. Climbing the Mountain: My Search for Meaning. New York: Simon and Schuster, 2001.
- Finler J. The Hollywood Story. New York: Crown, 1988.
- Fraser G. The Hollywood History of the World, from One Million Years B. C. to «Apocalypse Now». New York: Beech Tree Books, 1988.
- Gabler N. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood. New York: Crown, 1988.
- Hallett H. Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.
- Hollywood / Ed. by Th. Schatz. New York: Routledge, 2004.
- Hollywood at the Intersection of Race and Identity / Ed. By D. Konzett. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

*Horowitz J.* Artists in Exile: How Refugees of 20<sup>th</sup> Century War and Revolution Transformed the American Performed Arts. New York: HarperCollins Publishers, 2008.

*Lord R.* Hollywood Then and Now. San Diego: Sander Bay Press, 2003.

*Luhrssen D.* Mamoulian: Life on Stage and Screen. Lexington: University Press of Kentucky, 2013.

*Morrison J.* Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.

*Platte N.* Making Music in Selznick's Hollywood. New York: Oxford University Press, 2018.

*Ragan D.* Who's Who in Hollywood, 1900–1976. New Rochelle, NY: Arlington House, 1976.

*Rollberg P.* Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

*Rand A.* Russian Writings on Hollywood. Santa Ana, CA: Ayn Rand Institute Press, 1999.

*Robinson H.* Lewis Milestoun: Life and Films. Lexington: University Press of Kentucky, 2019.

*Robinson H.* Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image. Boston: Northeastern University Press, 2007.

*Rollberg P.* Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. Lanham: Rowman and Littlefield, 2016.

*Schatz Th.* The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. London: Faber and Faber, 1998.

*Scott A.* The Cultural Economy of Cities. London: Sage Publications, 2000.

*Selznick I.* A Private View. New York: Knopf, 1983.

The Encyclopedia of Hollywood / Ed. by S. Siegel and B. Siegel. New York: Facts on File, 1990.

The Encyclopedia of Hollywood Film Actors / Ed. by B. Monush. New York: Applause Theater and Cinema Books, 2003.

The Guide to United States Popular Culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

*Thomas T.* The Films of Kirk Douglas. Secaucus, NJ: Citadel Press, 1972.

*Wallin Z.* Classical Hollywood Film Cycles. New York: Routledge, 2019.

*Wasson H.* Everyday Movies: Portable Film Projectors and Transformation of American Culture. Oakland: University of California Press, 2021.

---

<b>notes</b>
--------------



## Примечания

**1**

American Mutoscope & Biograph Company.

Centaur Film Company.

Nestor Film Company.

Universal Film Company.

Motion Pictures Company.

Laemmle Film Service Company. Позже — Independent Moving Pictures Company (IMP).

Paramount Pictures Corporation.



Fox Film Corporation.

Loew MGM.

RCA (Radio Corporation of America).

Warner Bros. Pictures, позднее — Warner Bros. Entertainment, Inc.

Universal Pictures.

Columbia Pictures.

United Artists.

Famous Players Film Company.



Columbia Broadcasting System (CBS).

United Paramount Theatres.

20<sup>th</sup> Century Pictures.

Movietone City.

20<sup>th</sup> Century — Fox.

Walt Disney Company.

CBC Film Sales Corporation.

Cohn — Brandt — Cohn.



«The Hollywood Reporter».

WarnerMedia.

Amusement Supply.

General Film Company.

Worner Features.

First National Exhibitors' Circuit, позднее — First National Pictures.

Western Electric Company.

Warner Music Group (WMG).



Warner Communications.

Atari, Inc.

Time Warner Inc.

Six Flags.

Metro — Goldwyn — Mayer (MGM).

Kalem Company.

Samuel Goldwyn Productions.

Перевод Л. Шустера.



«Лернер и Лоу» (Lerner and Loewe) — партнерская компания либреттиста Алана Джея Лернера и композитора Фредерика Лоу.

Turner Entertainment Company.

Sony Group Corporation.

Sony Pictures Entertainment.

World Film Company.

Radio Keith Orpheum (RKO) Pictures.

Selznick International.

Black Lives Matter.



Nazimova Productions.

Mirish Corporation.

В 1954 году Кирк Дуглас заключил второй брак с публицистом, продюсером и актрисой эпизода Энн Байденс (имя при рождении — Ханнелоре Маркс), с которой прожил до своей смерти. У них родились двое сыновей: Питер (род. 1955) и Эрик (1958–2004).

Bryna Productions.

Joel Productions.

Columbia Broadcasting System, позже — CBS Broadcasting, Inc.

Cinema Center Films (CCF).

American International Pictures (AIP).



Перевод Л. Шустера.

Grand National Films.

Rubyz.

Universum Film AG.

Concordia.

Nero-Film.

Triangle Film Corporation.

Prometheus Film.



Eagle-Lion Films.

US Music Corporation.

Universal Studios.

Decca Records.

Atlantic Productions.

Перевод Л. Шустера.

**70**

Max Factor.

Procter & Gamble Company.