

Ежи Теплиц

История
Киноискусства

HISTORIA SZTUKI FILMOWEJ

Jerzy Toeplitz

I—II

WARSZAWA 1955—1956

Ежи Топлиц

ИСТОРИЯ КИНО - ИСКУССТВА

1895-1927

Перевод с польского

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС» - МОСКВА 1968

Перевод В. С. Головского

Редакция и предисловие Н. П. Абрамова

Ежия Теплиц — видный польский искусствовед, один из ведущих историков мирового кино. Советским читателям его имя известно прежде всего по вышедшей в 1966 году в свет на русском языке книге «Кино и телевидение в США». Его многолетний труд «История киноискусства» — наиболее современная и полная из существующих в мировой литературе работ по истории этого популярнейшего искусства. Большое внимание в ней уделено художественной стороне кинематографа, анализу эстетических основ киноискусства. Автор прослеживает развитие кино от его истоков до наших дней, рассказывает о национальных кинематографах и творческих направлениях, рисует портреты режиссеров и актеров, анализирует художественные особенности лучших фильмов. Книга написана ясным и живым языком и читается с интересом как специалистами, так и всеми любителями кино.

Настоящая книга посвящена первому этапу истории мирового кино, она охватывает 1895—1927 годы.

Редакция литературоведения и искусствоведения

Редактор С. Комаров
Художник С. Данилаев
Художественный редактор Л. Шкляков
Технический редактор Н. Межеричкина
Корректор Р. Прицкер

дано в производство 24/XII 1967 г. Подписано к печати 17/IX 1968 г. Бумага 70×90/16

бум. л. 10/4. 24,57 лс. л., +5,26 н. л. вкл. Уч.-изд. л. 26,11.

Изд. № 43/7043. Цена 2 р. 22 к. Зан. № 5.

Издательство «Прогресс» Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 21

Московская типография № 16 Главоплитграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Трехпрудный пер., 9

8-15
108—68

ПРЕДИСЛОВИЕ

Еще живы люди, которые помнят младенческие годы кино. В их памяти еще свежи споры о том, считать ли кино искусством и станет ли оно когда-нибудь в один ряд с литературой, театром, музыкой, живописью. Они помнят эстетическое потрясение, вызванное увиденными впервые «Броненосцем «Потемкиным» и «Золотой лихорадкой». На их глазах прошли этапы технического развития кинематографа — от немого к звуковому, цветному, широкоформатному.

За короткий срок выразительные средства десятой музы продавали огромную эволюцию — от первых стоек Люмьеров и кинофеерий Мельеса к художественной сложности современного фильма. Киноискусство изменяется с каждым десятилетием, если не с каждым годом, и в этом подтверждение огромных, еще не открытых до конца возможностей использования его художественных средств. Эти изменения происходят не в вакууме, не в тиши лабораторий, но в идеологической борьбе, в сложном взаимодействии с другими искусствами и между кинематографиями разных стран.

От наивной фотографической регистрации действительности, от съемки прибытия поезда или кормления младенца кино пришло к совершенной технике передачи внутреннего мира человека, потока его мыслей и воображения средствами, присущими только киноискусству.

Кинематограф становится искусством в конце десятилетий нашего столетия, но потребовалось еще десять лет, чтобы создатели фильмов осознали это. Кино превратилось в гигантскую промышленность высокоорганизованного монополистического капитала. Голливуд выпускал сотни фильмов в год, завоевывал один за другим иностранные прокатные рынки. В подавляющем большинстве эти фильмы, создававшиеся «фабрикой греа», были лишены контакта с жизнью — только развлекательный товар, погружавший миллионы зрителей в мир иллюзий и сказок, помогавший забыть о повседневной действительности.

Но одновременно с этим протекал и другой процесс — осознания кино как искусства, способного, подобно литературе и театру, живописи

и музыке, собственными выразительными средствами выражать идеи и в художественных образах отражать действительность.

Вся история кино представляет собой сосуществование и одновременную борьбу кинематографа «коммерческого», то есть развлекательной продукции, которая чаще всего становилась инструментом самой реакционной идеологии, и подлинного киноискусства, служившего высоким идеалам, киноискусства, которому приходилось пробивать себе путь на экран вопреки бесчисленным экономическим, организационным и производственным трудностям.

Миллионы людей регулярно ходят в кино, и подавляющее большинство их видит в фильмах только источник развлечений и отдыха. Потом наступает встреча с художественным фильмом — произведением искусства, — который будоражит, заставляет думать, не оставляет в покое. Он не похож на привычную мелодраму, салонную комедию, очередной вестерн или музыкальное ревю. Один, другой такой фильм, и зритель, обнаружив источник эстетического наслаждения, глубоких духовных переживаний, начинает интересоваться не частной жизнью кинозвезд или тем, сколько миллионов долларов потрачено на боевик, но собственно киноискусством, его выразительными средствами, его историей.

Этот интерес к кино как к искусству стал массовым после второй мировой войны, когда кинематограф вступил во второе пятидесятилетие своей истории. Появился читательский спрос на серьезную литературу о киноискусстве, книги по теории и истории кино стали выходить почти в каждой стране, в которой производится фильмов.

О кино писали и в двадцатые и в тридцатые годы. И повныте, что было написано выдающимися мастерами киноискусства, сделавшими решающий вклад в развитие его выразительных средств, — С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Д. Вертовым, а на Западе Л. Деллюком, Р. Клером, Б. Балашем — остается важнейшей, основополагающей частью теории кино. Статьи и книги, написанные ими, были предназначены для узкого круга кинематографистов — это были попытки осмысления собственного творческого опыта, который складывался в работе над фильмами, ставшими классикой мирового киноискусства. Эти работы публиковались в журналах, имевших ограниченный тираж, но их значение для формирования теории и эстетики киноискусства было огромным. Во многих случаях они решающим образом влияли и на творческую практику, вызывая к жизни целые направления в киноискусстве отдельных стран. Авторы этих работ не подозревали, что спустя тридцать лет их будут изучать не только студенты киноуниверситетов и киношкол, но сотни тысяч членов кино клубов и кинообществ, разбросанных по всему миру.

Разработка теории кино потребовала в свою очередь и исторического осмысления пути, пройденного киноискусством. Здесь прежде всего нужно назвать выдающегося французского историка кино Жоржа Садуля,

начавшего с 1948 года публиковать тома своей «Всеобщей истории кино», обобщившей огромный фактический материал о кинематографии всех стран мира. Преждевременная смерть этого крупного ученого-киноведа в 1967 году остановила его работу. Три тома, от зарождения кино до 1920 года, и отдельный том, посвященный кино периода второй мировой войны, стали важным вкладом в изучение истории кино. Но ее важнейшие этапы — всемо кино 20-х годов, приход звука, 30-е годы, и, наконец, послевоенное двадцатилетие уже никогда не будут описаны Жоржем Садулем.

В 1949 году в Англии вышла расширенная и переработанная по сравнению с довоенным изданием монументальная история мирового кино режиссера и кинокритика Пола Рота под названием «Фильм до сегодняшнего дня». Работа талантливого, темпераментного, во многом субъективная по своим оценкам и пониманию исторического процесса, она не может рассматриваться как строго научная и объективная история киноискусства, какой была незавершенная работа Ж. Садуля.

Пятитомная «Энциклопедическая история кино» французов Рене Жанна и Шарля Форда, вышедшая между 1947 и 1962 годами, отражает непримлемую реакционную концепцию истории кино как самодовлеющей эволюции выразительных средств. Авторы полностью игнорируют связь киноискусства с движущими силами истории, с общественной жизнью. Недостаточное знание авторами советского киноискусства, неверная, а подчас и враждебная оценка некоторых этапов его истории снижают научную ценность книги Р. Жанны и Ш. Форда.

Не стоит, пожалуй, и говорить всерьез об «Истории кино» француза Лю Дюка, появившейся в 1958 году, написанной легкомысленно, без знания материала, наполненной безграмотными выпадами против советского кино.

Серьезный исследователь киноискусства, француз Пьер Лепроон опубликовал в 1961—1963 годах два тома своей «Истории кино», не претендующей на обобщения, а скорее являющейся надежным фильмографическим справочником, снабженным краткими характеристиками и биографиями режиссеров.

Следует также упомянуть о вышедшей в 1959 году в виде карманного издания истории мирового кино «Самое живое из искусств» американского киноведа Артура Найта, сумевшего в сжатой форме дать обстоятельную и объективную историю кино.

Книга профессора Ежи Теплиця, которую мы предлагаем на русском языке советскому читателю, охватывает историю кино от его зарождения до наших дней.

Автор ее — известный польский критик, теоретик и историк киноискусства. Вышедшие до сего дня четыре тома «Истории киноискусства», вместе с его книгами «Встречи с десятой музой» и «Кино и телевидение в США», опубликованной во многих странах, в том числе в СССР, представляют собой ценный вклад в изучение киноискусства. Е. Теплиц изла-

гает процесс развития выразительных средств кино в тесной связи с историей общественной жизни и состоянием литературы, изобразительного искусства и театра.

Автор дает яркое и живое описание важнейших фильмов мирового киноискусства, облегчающее знакомство с его выводами для тех, кто не видел кинокартин, о которых идет речь. Ежи Теплиц пишет о кинематографии Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Франции, Германии, Италии, Англии, Японии и стран Центральной Европы и Латинской Америки. Исторический очерк киноискусства СССР, охватывающий все этапы его развития, написан автором на основе глубокого знания советских фильмов, знакомства с их создателями, а также с трудами советских киноведов. Историческая концепция Ежи Теплица, его анализ периодов развития советского кино, художественных направлений и творчества отдельных мастеров в основном совпадают с научными позициями советского киноведения.

К сожалению, не имея в настоящее время возможности выпустить на русском языке весь фундаментальный труд Ежи Теплица, весьма объемный и еще не заверченный, мы вынуждены издавать его в сокращенных (в наше издание вошли основные главы I и II томов книги Е. Теплица). Мы сочли необходимым сохранить все главы о кинематографии США, Франции, Англии, Германии, Италии, Дании, Швеции, поскольку, как нам кажется, они более всего нуждаются в надлежащем научном освещении. Мы не могли также отказаться от исторических очерков развития киноискусства в Польше, Чехословакии, Венгрии, введение которых (впервые в таком объеме) в общую историю кино составляет большую заслугу автора. Но нам пришлось в целях экономии места исключить из нашего издания специальные главы по истории советского кино, имея в виду, что советский читатель может ознакомиться с этим вопросом по легко доступным ему многочисленным советским работам. Таким образом, история киноискусства Ежи Теплица в нашем издании представляет собой по сути дела историю зарубежного киноискусства. Эти и все прочие сокращения предприняты редакцией с согласия и одобрения автора.

Ежи Теплиц рассматривает историю изобретения кинематографа не только как эволюцию технической мысли, приведшую к рождению кинокамеры и кинопроектора. Этот процесс он раскрывает на широком экономическом и общественно-историческом фоне. Первые шаги кино — анализ ярмарочного репертуара и творчества Йорика Мельеса — представляют интерес прежде всего в связи с характеристикой потребителей этих жанров, зрителей из демократических слоев капиталистического общества. Автор с марксистских позиций анализирует такие явления истории кино, как борьбу монополий в производстве и прокате фильмов в США, положение в итальянском кино до и после захвата власти фашистами. Он искусно со-

единяет характеристику режиссера или актера с показом общественной атмосферы, как правило активно влиявшей на его творчество. Удвлекательно и на широком историческом фоне разработана, в частности, эволюция немецкого киноэкспрессионизма как часть важнейшего этапа развития искусства кино. Эта глава особенно богата не только анализом творчества крупнейших мастеров экрана, но и подмеченными фактами связей киноискусства с немецким театром, живописью и литературой, бывших питательной средой для киноэкспрессионистов. И пожалуй, впервые на русском языке так подробно раскрывается механизм захвата кинопромышленности реакционными кругами немецкого вермахта и монополистического капитала для того, чтобы превратить кино в орудие духовного порабощения немецкого народа.

Читая Е. Теплица, иной раз хочется с ним поспорить, хотя он, конечно, имеет право на собственные оценки творчества тех или иных мастеров кино, или того или иного направления. Мне, например, кажется, что Теплиц недооценил вклад Гриффита в развитие выразительных средств киноискусства, в частности его «Нетеримист», фильм, ставший школой мастерства для некоторых выдающихся советских режиссеров в период их ученичества.

Теплиц устанавливает связи французской школы Ж. Деллюка с традициями французского живописного импрессионизма, хотя, может быть, плодотворнее было бы стремиться установить связи этого важного направления с французской литературой.

Мне думается, что в анализе знаменитой американской «комической» Бестеру Китону следовало отвести больше места. Однако эти и другие подобные замечания приходят в голову при чтении томов Е. Теплица лишь во вторую очередь. Основное — это переданная им непрерывность исторического процесса развития кино на Западе и плодотворность влияния на него киноискусства Советского Союза. Это особенно ощущается, когда читаешь страницы книги, посвященные киноискусству двадцатых годов.

Советское киноискусство выступало с необычайной силой и неповторимым своеобразием художественной формы. Классические фильмы советского кино немого периода во многих странах запрещались цензурой и были недоступны не только для зрителей, но даже для сравнительно узкого круга кинематографистов. Тем не менее они прокладывали себе путь на Запад через закрытые просмотры в киноклубах и кинообществах. Зарубежные кинематографисты обнаружили в советских картинах принципиально новый подход к драматургии фильма, к раскрытию человеческого характера, к изображению среды, человека и общества.

Ежи Теплиц справедливо указывает на то, что принципы советского революционного кино открыли перед кинематографистами Европы новые горизонты. Они, между прочим, определили возникновение такого значи-

тельного и прогрессивного явления, как школа Д. Грисона, провозгласившего, что труд является главным источником поэзии на экране, а документальный фильм — творческой интерпретацией действительности¹. Он подчеркивает влияние советского кино на фильм-режиссеров школы Д. Грисона, на творчество Йориса Ивенса, Вальтера Рутмана, Пайра Лоренца и Пола Стрэнда. От советских режиссеров они восприняли стремление к документальному изображению людей труда, людей из народа. Они перенесли в свое творчество многие приемы монтажа, съемки, использование крупных и ракурсных планов, применявшихся прежде только для целей художественного кино и неизвестных в документальном. Это было утверждением на экране новой реальности, отвергающей условность коммерческих фильмов. Для киноискусства Англии, Голландии, Франции, Соединенных Штатов это было открытием новой эстетики кино, шагом вперед к реалистическому искусству.

Ежи Теплиц немало места уделяет творчеству классика мирового киноискусства Дэвида Уарка Гриффита. До наших дней еще не затихли споры о том, сознательными или интуитивными были новаторские открытия Д. Гриффита в области монтажа, актерской игры и специфических приемов драматургии фильма. На Западе распространено мнение, что открытия Гриффита обрели подлинное применение только в работах советских режиссеров немого кино. Западные исследователи указывали на идеиную ограниченность Гриффита, неясность, а кое в чем и реакционность его мировоззрения, приверженность к старомодным формам викторианской мелодрамы. «В то время как Гриффит был романтиком и идеалистом, архаическим пережитком уходящей эпохи, советские режиссеры стояли на реалистических позициях, являясь носителями самых передовых политических и общественных идей своего времени... Они заимствовали основные принципы техники, созданной Гриффитом, но разработали их и довели до логического завершения. Они применяли их сознательнее и обдуманнее и с большей смелостью и свободой»².

Советские режиссеры большое значение придавали монтажу. В нем была скрыта сила противопоставления, столкновения кадров с различным содержанием, возможность изменения содержания каждого из них путем монтажного стыка. Это качество монтажа не было известно ни Гриффиту, ни какому-либо другому режиссеру на Западе. Для прогрессивных кинематографистов Запада эти возможности монтажных сопоставлений и переосмыслений, обнаруженные в советских фильмах, были открытием.

Ежи Теплиц рассказывает о том, как во второй половине двадцатых годов в некоторых странах Европы возникли киноклубы, объединявшие

энтузиастов киноискусства. Под влиянием советских фильмов и теоретических трудов молодые кинематографисты Европы начали рассматривать монтаж как средство, позволяющее изменять в первую очередь социальное содержание документальных кадров. В наиболее отчетливой форме это обнаруживается в фильмах тех французских авангардистов, которые вместо перенесения на экран приемов дадаистской и сюрреалистической поэзии выбрали путь социального репортажа.

Теплиц анализирует французских киноавангардистов в главе «Три направления во французском киноискусстве двадцатых годов». Этот анализ представляется мне важным и необходимым вкладом в понимание явления, вызвавшего в нашей печати столько противоречивых оценок. Часть советских киноведов, следуя сложившейся еще в двадцатые годы традиции, рассматривает киноавангард только как положительное, исторически прогрессивное явление. Другие не видят в нем ничего, кроме формалистической и антиреалистической художественной программы, утверждая, что киноискусство ничем не обязано киноавангарду.

Ежи Теплиц рассматривает эту проблему глубже и объективнее, на обширном фактическом материале он показывает и идейную, и художественную ограниченность киноавангарда, и тот положительный вклад, который он сделал. Нельзя не согласиться с автором, ставящим в первый ряд художников киноавангарда Жана Виго, начинавшего свой творческий путь под несомненным влиянием советского киноискусства. Его документальный фильм «По поводу Ниццы», осуществленный средствами, которые были разработаны советскими кинодокументалистами в двадцатые годы, и сегодня впечатляет остротой наблюдений и социальным комментарием жизни богачей на курорте.

Теплиц рассказывает о голландской «Фильм-лиге», в которой ведущую роль играл Йорис Ивенс, о Берлинском рабочем кинообществе, которое для своих просмотров, чтобы подчеркнуть социальный смысл изображаемого, прибегало к перемонтажу буржуазной кинохроники. В этих опытах легко обнаружить прямое влияние советских документальных фильмов двадцатых годов, в частности картин Э. Шуб с их подчеркнутым акцентом на контрастном сопоставлении документальных кадров, углубляющим смысл каждого из них или придающим новое значение их сочетанию.

Нельзя не согласиться с автором «Истории киноискусства» и в том, что в таких этапных фильмах немецкого кино до прихода к власти нацистов, как «Путешествие матушки Краузе за счастьем» Л. Пика или «Куле Вампе» Златана Дудова, ощущается глубокое водействие советских картин, в частности творчества В. Пудовкина. Обостренная социальная ситуация, дающая основу для развития сюжета, разработка человеческих характеров, вытекающая из социальной природы конфликтов, заставляли вспомнить пудовкинскую «Мать», хотя внешнего сходства зритель и не заметит. Оно в общности метода, в подходе к монтажу, использованию детали.

¹ См. Jerzy Toeplitz, Historia sztuki filmowej, III, Warszawa, 1959, глава «Возрождение английского кинематографа».

² Э. Лидгрен, Искусство кино. Введение в киноведение, М., 1956.

Мы знаем, что наиболее глубоким оказалось влияние советских фильмов на формирование вкусов и эстетических взглядов мастеров итальянского кино. В годы фашистской диктатуры фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко контрбандой провозились через французскую границу в виде узкоплечных копий и попадали в стены Экспериментального центра — учебного и научно-исследовательского учреждения в Риме, в котором учились будущие режиссеры Джузеппе Де Сантис, Микеланджело Антониони, Пьетро Джерми, Луджи Дампа и многие другие ведущие деятели итальянского кино. Опасаясь преследований фашистской полиции безопасности, студенты Экспериментального центра просматривали эти фильмы по ночам, анализировали их структуру, изучали их кадр за кадром на монтажном столе, стремились раскрыть тайну мастерства режиссеров советского революционного кино. Именно при изучении этих фильмов складывались эстетические взгляды мастеров итальянского неореализма. Крупный деятель итальянского кино, критик и теоретик Умберто Барбаро писал: «Влияние советской кинематографии в Италии... распространилось настолько глубоко, что проникло за пределы кинематографии и захватило всю итальянскую культуру»¹.

Большое место в книге Е. Теплица занимает история американского кино, на протяжении полувека занимавшего ведущее место среди западных кинематографий по охвату прокатного рынка и влиянию, часто реакционному, на умы и вкусы зрителей разных стран. Труднее проследить влияние советского кино на голливудские постановки. Все же мне представляется интересным свидетельство ведущего американского историка кино Л. Джекобса. «Русские свели результаты своих исследований и экспериментов в единую систему, ставшую основой современной кинорежиссуры, а их фильмы были наиболее значительными постановками эры немого кино... Они привлекли внимание американцев к важности монтажа для художественной формы и структуры фильма. Мощь воздействия советских картин, несмотря на их технические несовершенства, продемонстрировала Голливуду, что творческое воображение и связь с жизнью могут преодолеть эти недостатки и что виртуозное владение камерой еще не является решающим в создании фильма. Монтаж стал новой модой, он применялся в фильме для создания специального эффекта. Слово «монтаж» было включено в профессиональный язык Голливуда, однако его значение ограничивалось применением сменя коротких кусков или быстрых наплывов, использовавшихся для переходов от одной сцены к другой... Видя перед собой русский пример, голливудские продюсеры начали более тщательно выбирать актеров на характерные роли и стремились создавать образ с помощью изобретательного применения продуманных деталей»².

Е. Теплиц отмечает¹, что в тех американских фильмах тридцатых годов, которые отражали идеи Рузвельтовского «Нового курса», ощущается влияние советского киноискусства. Оно проявляется в несвойственной Голливуду социальной трактовке действительности, в утверждении темы солидарности простых людей как пути спасения от бедствий экономического кризиса. В некоторых приемах режиссуры можно ясно увидеть непосредственный источник, вдохновивший режиссера, — это известные советские фильмы, включающие сильные эпизоды, в которых показаны судьба и поведение коллектива. Таким источником влияния был, например, «Турксиб». Влияние советских фильмов простиралось не только на документальные, но и на художественные фильмы.

В тридцатые годы в США было поставлено несколько фильмов о народно-освободительной борьбе в Южной Америке, в частности фильмы о мексиканской революции. Историческая правда в этих фильмах нередко искажалась, но их авторы неизменно пытались заимствовать хотя бы внешние приемы советских режиссеров. Динамические эпизоды, показывавшие революционную толпу или народного героя, принадлежали, как правило, к лучшим кускам этих фильмов, а черты влияния советского кино всегда отмечались американской критикой с похвалой как признак высокой кинематографической культуры режиссера.

Впрочем, было бы неверно ограничивать влияние советских фильмов использованием отдельных приемов монтажа, актерского исполнения или даже внедрением новых сюжетов. Его влияние было гораздо более важным, хотя оно и не сказывалось в прямых заимствованиях стиля или манеры. Оно выражалось в более глубоком понимании режиссерами природы киноискусства, трактовки человека, использования детали для характеристики его внутреннего мира.

В 1928 году на страницах журнала «Советский экран» появилась статья «Заявка. Будущее звуковой картины», подписанная С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым. В том же году она была перепечатана крупными киножурналами Англии, Франции и США. Авторы статьи намечали пути развития звукового кино, утверждая, что «только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования». Как отмечает Е. Теплиц в главе «По пути к синтезу» в III томе своей «Истории киноискусства», приход звука вызвал активный протест многих ведущих мастеров западного киноискусства. Они сопротивлялись продюсерам и руководству киноконцернов, предлагавшим им приступить к постановке звуковых разговорных фильмов. Они не могли не видеть, как сужаются возможности движения камеры, монтажа и даже актер-

¹ Статья под названием «Так мы росли» в журнале «Искусство кино», 1958, № 6.

² L. Jacobs, The Rise of the American Film, N.Y., 1941, p. 313, 323—324.

¹ Jerzy Toeplitz, Historia sztuki filmowej, III, Warszawa, 1959, глава «Голливуд — зеркало кризиса и депрессии».

ского исполнения. Множество новых технических и творческих проблем возникало с приходом звука, и в первую очередь проблема актерского исполнения. Как известно, Чаплин до середины тридцатых годов отказывался от слова в фильме, ограничиваясь использованием только музыки.

«Заявка» вызвала большой резонанс среди кинематографистов всего мира. Содержание этой статьи предлагало решение проблемы, устранения рабское, иллюстративное использование нового выразительного средства. Предвидение ее авторов, сделанное на заре звуковой эры, оказалось точным. Крупные режиссеры Европы и Америки разрабатывали на практике приемы контрастного применения звука и изображения с целью усилить смысловую и эмоциональную нагрузку фильмов. Теоретическая мысль советских режиссеров предвосхитила направление развития мирового киноискусства, дав точный анализ ситуации и наметив пути использования новых выразительных средств кино.

В главе «Голливуд — зеркало кризиса и депрессии» Е. Теплиц рассказывает о неосуществленной постановке С. Эйзенштейном «Американской трагедии» Т. Драйзера для компании «Парамаунт» в 1931 году. В подготовке к съемкам этого фильма С. Эйзенштейн сделал открытие, на десятилетия лет предугадывавшее путь развития мирового киноискусства. Принципы его он сформулировал в статье «Одолжайтесь!», в которой изложил свою теорию «внутреннего монолога». Ее выводы были направлены на обновление самих основ киноискусства. В годы немого кино актер раскрывал внутренний мир своего героя с помощью пантомимы. Режиссер использовал разработанную систему применения детали, которая играла важную роль в раскрытии характера героя или его душевного состояния. С приходом звука возможность кино проникать в душевный мир героя развилась в большой степени. В статье «Одолжайтесь!» Эйзенштейн писал о потоке мыслей и чувств героя, раскрываемых посредством звучащего с экрана внутреннего монолога. В 1935 году Эйзенштейн сделал новый шаг в теории. В своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии он заявил, что «методом внутреннего монолога можно строить вещи и не только изображающие *внутренний монолог*». Эта формула подводила итог всей эволюции выразительных средств советского и мирового киноискусства. Она как бы предвещала последующее развитие мирового кино, включая такие произведения, как «Восьмь с половиной» Ф. Феллини, «Война окончена» А. Рене, «Ленин в Польше» С. Юткевича.

От творческих и теоретических открытий выдающегося советского режиссера Дзига Вертова, пришло на Запад и утвердилось направление «киноправды» («синема-верите»). Современная техника репортажной киносъемки, возможность снимать портативной синхронной или скрытой камерой помогли осуществить на практике художественное проникновение

во внутренний мир человека, о котором мечтал Дзига Вертов и которое он предугадал в своих теоретических выводах и фильмах.

Ежи Теплиц дает исторический очерк кинематографий тех стран Европы, которые после второй мировой войны вступили на путь социалистического развития. Это история, вернее предистория, киноискусства Польши, Венгрии и Чехословакии в период немого кино и тридцатых годов. Автор справедливо подчеркивает трудные условия развития национальных кинематографий этих стран в условиях капитализма, при отсутствии прочной материальной и финансовой базы и конкуренции Голливуда. Продюсеры, думая лишь о прибыли, финансировали только постановки развлекательных коммерческих фильмов. Отдельные советские кинокартины, попадавшие на экраны Польши, Чехословакии и Венгрии в тридцатые годы, производили на молодых кинематографистов в этих странах огромное впечатление, в первую очередь своим реалистическим раскрытием человеческих характеров. Нынешние кинематографисты старшего поколения из этих стран часто пишут о том, как много значили для них советские фильмы, такие, как «Чапаев» и «Трилогия о Максиме».

Ежи Теплиц убедительно показывает это на опыте довоенного польского кинообъединения «Старт» (одним из основателей которого он был). Столь же отчетливо ощущалось влияние методов советского кино в чехословацком довоенном фильме «Гей, руп!» или в польских кинокартинах «Молодой лес» Ю. Лейтеса и «Легион улицы» А. Форда. Для каждого режиссера в Европе, не желавшего идти по пути подражания голливудским стандартам коммерческого фильма, обращение к опыту советского кино было единственной альтернативой.

Изучая интересный, богатый фактическим материалом и убедительными обобщениями труд профессора Е. Теплица, убеждаешься, что историография киноискусства вошла в пору зрелости, а само киноискусство, пройдя ряд важных и революционных этапов своего развития, набирает художественный опыт для нового движения вперед. Тому истории киноискусства Ежи Теплица помогают лучше понимать закономерности развития киноискусства.

Николай Абрамов

Часть 1 **1895**
1908

Глава I

МЕЧТЫ О КИНО

XIX век не только безмерно расширил границы мира, но и дал человеку могущественные средства для научного познания окружающей действительности. Научное овладение миром не предопределяет, однако, столь же бурного развития художественного познания. Часто художник осознает недостаточность средств, которыми он пользуется, и пытается преодолеть ограничения, обусловленные техникой, присущей данному виду искусства. Именно преодоление этих трудностей и преград и порождает подлинные художественные произведения. В XIX веке, открывшем перед человеком новые перспективы развития и новые горизонты, может быть, отчетливей, чем когда-либо в прошлом, проявилось извечное стремление человека искусства наиболее полно передать богатство и разнообразие мира.

Как часто живописец жалуется на бессилие кисти и красок, а поэт на убожество слов, которые не способны создать пластической, всеобъемлющей картины жизни.

Юлиуш Словацкий в «Путешествии на Восток» так начинает описание монастыря Мегаспийон:

А теперь я подумаю, как из букв и цифр
Нарисовать монастырь Мегаспийон,

и заканчивает такими словами:

И будешь видеть — не видишь? Все напрасно!
Я не сумею рифмой лучше описать...* (подстрочный перевод).

Когда в 1836 году Ламартин издал прекрасно иллюстрированную поэму «Жюслен», он радовался, что художник выразил за него рисунком то, что он не сумел высказать словом и рифмой. В предисловии к поэме Ламар-

* J. Słowacki, Podróż na wschód, Pieśń VII, Dzieła, Lwów, 1909, т. II, s. 234—235.

тип писал, что «литература — это только попытка творчества, тогда как настоящее творчество зависит от изобретения такой системы, которая мысли, чувства и представления людей воплотила бы в образы без участия слов»*.

Стремление к совершенствованию творческого процесса, к преодолению недостаточности выразительных средств неизбежно вело к возникновению мечты о некоем «сверхискусстве», применяющем все способы воздействия на человека, обращенном к зрению и слуху, включающем в себя одновременно элементы живописи, музыки и литературы. В XIX веке воплощение этого идеала чаще всего видели в театре. В одной из бесед с Эккерманом Гете так характеризовал духовное богатство и эмоциональную разносторонность театральной зрелища: «Вы сидите с полными удобствами, как король, и перед вами разыгрываются пьесы, предлагающие вашему чувству и вашему уму все, что пожелаете! Тут и поэзия, и живопись, и музыка, и сценическое искусство, и все, что угодно. И когда все эти искусства вместе с чарами юности и красоты действуют сообща в один и тот же вечер и притом в лучшем составе, то получается ни с чем не сравнимый праздник»**.

Белинский также видел в театре совершеннейшее из искусств, самое близкое нашим сердцам, ибо оно вернее и всестороннее передает чаяния и деяния человека***. И для Вагнера в его размышлениях об искусстве будущего отправным пунктом было соединение театра и музыки, воскрешение идеалов античной греческой драмы. Скрябин мечтал о «всесильном искусстве», объединяющем музыку, живопись, поэзию и танец. Во всех этих взглядах столь разных художников есть нечто общее: представление о синтетическом едином искусстве, пользующемся широкой гаммой выразительных средств ради всестороннего и возможно более полного отражения действительности.

Современное киноискусство и является воплощением этой мечты поэтов, живописцев, музыкантов, критиков — всех тех, кому звуки музыкальных инструментов, слова на бумаге или краски на полотне казались слишком бедными, слишком однозначными, чтобы передать все внешнее и внутреннее богатство мира и человека.

Искусство кино, хотя это утверждение и может показаться парадоксальным, очень и очень старо. Зачатки его легко обнаружить во многих других областях творческой деятельности людей. Кинематограф использует многовековой опыт литературы, живописи, театра, музыки, танца, скульптуры и архитектуры. Самое молодое искусство, родившееся чуть ли не на наших глазах и насчитывающее немногим более семидесяти лет,

тесно связано с тысячелетними традициями и унаследовало художественный опыт многих поколений. Это поистине синтетическое искусство, несущее миллионам зрителей слова поэта, картины художника, игру актера, мелодии композитора. Это искусство, соединяющее живопись и архитектуру с театром, литературой и музыкой. Фильм звуковой и цветной, широкоформатный и стереофонический — это действительно синтетическое искусство.

Не следует, однако, синтетическую ценность киноискусства рассматривать как арифметическую сумму достижений всех ранее существовавших форм художественного творчества. Опираясь на новую технику и самостоятельно найденные выразительные средства, используя язык других искусств, кино не заменяет их и не отрицает. И потому оно не стало ни «сверхискусством», ни «всесильным искусством», а всего лишь одним из искусств, или, как часто говорили в двадцатые годы, «седьмым искусством», или «десятой музой».

Хотя мы и говорим о сегодняшнем кино как о синтетическом искусстве, претворившем в жизнь мечты художников прошлого, не следует забывать и о том, что изобретение кинематографа не имело абсолютно никакой связи с творчеством. Кино изобрели ученые, исследовавшие природу движения и не помывавшие о создании нового зрелища или средства художественного выражения. Не интересовались искусством и люди техники, стремившиеся усовершенствовать фотографию или, как, например, Эдисон, создать зрительный эквивалент фонографа. Может быть, более непосредственно связаны со сферой эстетических эмоций были те, кто конструировал механические игрушки, вроде пражископа или зоотропа, доставлявшие много радости детям и взрослым, поскольку они создавали иллюзию движения. И все же механические игрушки, как и научные эксперименты и технические усовершенствования, были далеки от идеалов синтетического искусства.

Когда, наконец, в последнее десятилетие прошлого века было запатентовано изобретение кинематографа и начались первые коммерческие просмотры фильмов, новинкой заинтересовались не люди искусства, а предприниматели — владельцы ярмарок и балаганов. Кино не вознеслось на Парнас, а обосновалось в ярмарочных палатках, став приманкой для участников праздничных народных гуляний. Предшественниками современного искусства кино были великие художники прошлого, но у колес кинематографа стояли ярмарочные аттракционы — театры китайских теней, панорамы, кабинеты восковых фигур, волшебный фонарь и прочие.

Итак, в момент рождения у кино не только не было соприкосновений между мечтой художников и внутренними творческими возможностями нового изобретения, но и существовало принципиальное расхождение между интересами людей искусства и сферой действия кинематографа.

* A. de Lamartine, Jocelyn, Paris, 1836.

** Иоганн Эккерман, Разговоры с Гете, М., 1934, стр. 654.

*** В. Белинский, О драме и театре, М. — Л., 1948, стр. 17.

Интеллигенция просто не принимала во внимание кино как возможную, хотя бы и в далеком будущем, область применения творческих сил; более того, кинематограф рассматривался как грозный враг настоящего искусства. Морис Метерлинка еще в 1914 году, когда кино уже было достаточно популярно во всем мире, предсказывал скорую гибель кинематографа, который вместе с каруселью и фонографом будет изгнан в африканские колонии*. Кино — для дикарей, таков был приговор писателя, обожаемого снобистской интеллигенцией начала XX века. Скрябин в 1912 году, создавая симфоническую поэму «Прометей», мечтал о том, чтобы музыка соответствовала игре световых пятен. В партитуре «Прометей» особое место отведено «световому рою», клавиши которого приводили бы в движение разноцветные лучи, проецируемые на специальный экран. Разве не этот замысел Скрябина был позднее воплощен в жизнь Уолтом Диснеем в фильме «Фантазия»? И все-таки Скрябин, который прекрасно знал и даже любил кино, ни на минуту не соединял свою светосимфоническую идею с биоскопами, демонстрирующими вульгарные комедийки и не менее пошлые и гротесковые драмы. В кино Скрябин видел лишь царство Макса Линдера, а для соединения музыки и цвета изобрел световой роуляк как составную часть симфонического оркестра.

История кино дает представление о том, как это принципиальное расхождение исчезало, как кино постепенно отрывалось от своей ярмарочной колыбели и становилось подлинным искусством. Это был длительный процесс, связанный с преодолением многих трудностей и преград. Но все-таки развитие кинематографа всегда шло по восходящей линии — к искусству.

Из года в год уменьшалось число художников, презиравших кино. Появлялись все больше артистически одаренных людей, которые связывали осуществление своих творческих замыслов с новым искусством. Но словами, не масляными или акварельными красками, не резцом и не нотами, а именно кинематографическими средствами хотели они выразить свое видение мира. Появилась новая категория творческих работников — создателей фильмов, представителей самого молодого из искусств.

Немало причин способствовало превращению движущейся фотографии в особый вид творчества. Но одна из них оказалась в конечном итоге решающей — популярность кино, огромная, из года в год растущая масса потребителей нового развлечения. Миллионы зрителей во всех частях мира с восторгом приветствовали новый вид зрелища вопреки анафеме церкви, вопреки презрению большинства интеллигенции. Про-

* W. P. a n o f s k y, Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte, Würzburg, 1940.

летариат, для которого театр и концертные залы, как и подлинно художественная литература, недоступны, нашел в кино заменитель искусства. В темных залах иллюзионов и биоскопов удовлетворяли свою потребность в эстетических переживаниях фабричные рабочие и ремесленники, а в сараях и палатках сельских ярмарок восторгались движущейся фотографией крестьяне. Сначала для этой плебейской публики кино было только еще одним surrogate искусства, вроде бульварных романов, продаваемых в грошовых изданиях, цирковых и мюзик-холльных представлений или третьесортных пьес, разыгрываемых бродячими труппами. Но в этом surrogate таились огромные художественные возможности. Новый вид зрелища обладал по сравнению с другими значительно большей привлекающей силой. Он обращался не к сотням или тысячам, а к миллионам зрителей.

В сферу воздействия мерцающих на экране теней были вовлечены миллионные массы людей. Со времен елизаветинского театра (явления несравненно меньшего масштаба) европейская цивилизация не знала зрелища столь народного и одновременно столь универсального: дешевое, доступное, оказывающее влияние на формирование взглядов и художественного вкуса зрителей. Силу кино оценили и соответствующим образом использовали в своих целях буржуазные предприниматели для пропаганды идей классового мира. Впрочем, это им не всегда удавалось: случалось, что вопреки желаниям хозяев кинокомпаний реалистическая сила киноискусства доносила до зрителей правду об обществе, в котором они жили.

Кино родилось в эпоху империализма, ему присущи все черты той эпохи. Основным потребителем кинозрелища являются народные массы, которые капитал старается перетянуть на свою сторону, часто наталкиваясь при этом на сопротивление — сознательное или бессознательное. Массы видят в кино свое, народное искусство. Конечно, в условиях капиталистического производства зрители не могли оказывать серьезного влияния на художественную форму и содержание нового зрелища. Массы — только потребители, и лишь в ограниченной степени, косвенно они влияют на создание кинофильмов. С другой стороны, не следует забывать о том, что именно народные массы предопределили всемирное триумфальное шествие фильмов Чаплина. Благодаря миллионам зрителей Чарли, выразитель судьбы обездоленных, враг сытых и богатых, стал самым популярным героем экрана.

Лишь победа социализма снимет внутренние противоречия кинематографа. Тогда «седьмое искусство» станет истинно народным и осуществит свои воспитательные функции. В начале XX века инженер Дюссо, сотрудник французской фирмы «Пате», сказал, что завтра кино будет теат-

ром, школой и газетой миллионов людей. Слова эти пророческие, но полное осуществление этого пророчества стало возможно только при справедливом общественном строе. В мире социализма кинематограф, перестав служить пропаганде буржуазного образа жизни, буржуазным идеям, получил возможность стать театром, школой и газетой. Еще задолго до Октябрьской революции Ленин увидел огромные потенциальные возможности кино.

Когда в России был уничтожен капиталистический строй, кино стало важнейшим из искусств, великим, синтетическим искусством, о котором мечтали многочисленные художники, стремясь лучше и непосредственнее передать свои мысли и чувства миллионам людей во всем мире.

Глава II

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Настоящая книга не ставит своей задачей проследить и описать долгий и сложный путь от камеры-обскуры и волшебного фонаря до изобретения кинематографа. Этими проблемами занимается предистория кино. Она заканчивается исследованиями и опытами братьев Луи и Огюста Льюмьеров, а также других пионеров кино. Ибо во второй половине XIX века чуть ли не в каждой стране изобретатели и конструкторы работали над созданием аппаратов, позволяющих получать движущиеся фотографии предметов, людей и животных. Дополнением съемочной камеры стал проекционный аппарат, воспроизводящий движущиеся изображения на белом полотне экрана. В те годы множество такого рода аппаратов было запатентовано в Лондоне, Петербурге, Париже или Берлине. Все эти изобретения объединяла одна общая черта: они были недолговечны и быстро исчезали, уступая место другим. Причина их недолговечности крылась в техническом несовершенстве этих аппаратов — в низком качестве проекции, постоянно рвущейся пленке, в несовершенстве конструкции аппарата. Случалось, что изобретатель не мог найти финансовой поддержки, чтобы продолжить работу и усовершенствовать свой аппарат. Такова была судьба плеографа (1894) поляка К. Прушинского или изобретений русского И. Тимченко, который уже в 1893 году демонстрировал съемочный и проекционный аппараты. Эдисон, имевший финансовые и технические возможности, не пытался решить проблему проекции, ограничившись изобретением и производством кинетоскопа (1894), позволяющего одному зрителю сквозь смотровое стекло следить за маленькими фигурками, бесконечно повторяющими несложные движения. Дровосек за работой, танцовщица на канате, всадники на лошадях — вот репертуар первых кинетоскопных лент.

Так что братьев Льюмьер нельзя назвать единственными изобретателями кинематографа: их заслуга в том, что они довели до практического осуществления труд многих своих предшественников. Сыновья богатого лионского фабриканта фотобумаги Антуана Льюмера, братья Льюмьер могли работать спокойно, без излишней спешки, а затем заняться экс-

платаций своего изобретения. Их аппарат был технически совершеннее аналогичных изобретений, чему очень помог инженер Ж. Карпантие, который долгое время по указаниям братьев Люмьер разрабатывал его конструкцию.

Большие связи Люмьеров не только с промышленниками, производящими принадлежности для фото, но также в научной среде и в высших кругах общества, сыграли немаловажную роль в распространении нового аппарата. Люмьеров знали и уважали, поэтому им не чинили препятствий, когда они решили показать свое детище широкой публике. Но отсутствие препятствий отнюдь не означало всеобщего энтузиазма. Владелец «Гран кафе» на Бульваре Капуцинов в Париже, которому братья предлагали организовать коммерческие сеансы, отнесся к эксперименту недоверчиво. Он отказался от участия в прибылях и потребовал небольшой аккордной оплаты. Первый просмотр состоялся 28 декабря 1895 года в «Гран кафе», принес его владельцу 33 франка чистой прибыли.

Кинематограф братьев Люмьер был технической игрушкой, и сами создатели не предвидели, что его можно будет коммерчески эксплуатировать и, более того, что он является зародышем целой отрасли промышленности. Стоит ли говорить, что о будущем «живой фотографии» как нового искусства тогда и речи быть не могло.

Братья Люмьер видели смысл существования кинематографа в техническом усовершенствовании и обогащении фотографии. Кино — это просто-напросто живая фотография. Как на фотографической пластинке, так и на киноплёнке возникали картинки из жизни: личной (завтрак ребенка), общественной (коронация Николая II), забавные происшествия, уличные сценки (прибытие поезда на станцию, движение пешеходов на парижской улице). По мере роста популярности кино расширялся круг тем, используемых братьями Люмьер. И уже не только они сами снимали короткие ленты длиной 18—20 метров, но и специально нанятые фирмой операторы-репортёры (Проммо, Местигш) разъезжали по всему миру в поисках сенсационного материала.

За немногими исключениями (как, например, знаменитый «Политый подливальщик»), почти все люмьеровские ленты были документальными репортажами. Их создатели не инсценировали события, а снимали на плёнку живые картинки жизни. В этих первых роликах отсутствовал момент зрелищности, театральности. Не было актёров, сценария, декораций — обязательных элементов современного художественного фильма. «Жизнь как она есть» — такова была программа действий братьев Люмьер.

Этой программе соответствовала лента «Прибытие поезда на станцию Ля Сиота». В ней, хотя и в зародышевой форме, можно было обнаружить поистине неограниченные перспективы будущего искусства.

Вот как описывает свои впечатления от этого фильма Анри Клузо в газете, издававшейся во время летнего сезона в модной курортной мест-

ности Руайан: «Поезд появляется на горизонте. Мы хорошо различаем паровоз, останавливающийся у самой станции. На перроне появляются железнодорожники и бегит открывать двери вагона; выходят пассажиры, поправляют одежду, несут чемоданы — одним словом, совершают действия, которые нельзя было предвидеть, ибо они совершенно естественны — вызваны человеческой мыслью и свободой выбора. И именно здесь мы находим жизнь, с бесконечным разнообразием ее проявлений, столь же непредвиденных, как и тайные мысли, их вызывающие».

Анри Клузо восхищался естественностью экранного образа, отсутствием какого бы то ни было вмешательства создателей фильма в событие, он был заворожен правдивостью отражения жизни экраном. Это вызвало энтузиазм не только у Клузо, но и у большинства первых зрителей, свидетелей рождения нового зрелища.

В маленькой киноленте «Прибытие поезда» скрывались и другие художественные возможности, о которых тогда, естественно, не подозревали. Зритель, с ужасом глядя на стремительно приближающийся поезд, как бы переносился на место кинокамеры. Так возникал новый способ видения, не известный никакому другому виду искусства. Пассажиры, сойдя с поезда, приближались к камере, и зрители видели их в разных планах: от общего (вся фигура) до самого крупного. Экранное пространство в отличие от театральной сцены постоянно менялось: перед зрителем появлялась то часть предмета, то весь он целиком. Это было ново, это определяло своеобразие кинематографического зрелища, его художественную оригинальность.

Совершенно очевидно, что для братьев Люмьер в их работе не было ничего чудесного и открытие нового искусства произошло бессознательно. Они неподвижно установили кинокамеру на перроне, и сама жизнь решила, как увидит зритель прибытие поезда.

Спусти почти полвека советский режиссёр Михаил Ромм разработал систему павильонных съёмок, заключающуюся в том, что актёры приближаются или отдаляются от камеры, создавая тем самым планы различной крупности без движения камеры*. Продуманная и тщательно разработанная система создателя фильмов о Ленине брала свое начало в съёмках братьев Люмьер.

Первый сеанс принес 33 франка дохода. В последующие дни перед кафе выстраивались длинные очереди любопытных. Кино стало модным. Каждый хотел увидеть воочию чудеса «живой фотографии», состоявшейся публика восторгалась изобретением братьев Люмьер. В Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Петербурге, в столицах и небольших городах без конца демонстрировали «Прибытие поезда» (как ленту, снятую Люмьерами, так

* М. И. Ромм, Беседы о кино, М. 1964; статья «Глубинная мизансцена» написана в 1948 году.

и множество подражаний, сделанных их конкурентами), «Завтрак ребенка», «Политый поливальщик» и другие.

Успех был огромный, но однообразие репертуара грозило кинематографу преждевременной смертью. Братья Люмьер считали, что, когда будет удовлетворено любопытство зрителей, кино станет на службу науке и просвещению.

После полутора лет непрерывных успехов интерес к кино начал ослабевать. Пожар, возникший во время благотворительного базара (в мае 1897 года) из-за небрежности киномеханика, в результате которого погибло более ста человек из высшего парижского общества, был еще одним аргументом против кинематографа. Неужели новому чудесному аппарату суждено разделить судьбу праксиноскопа или оптического театра Рейно — механических игрушек, которые канули в небытие?

Однако ни одно из предыдущих изобретений не могло записать себе в актив, что с его помощью удалось показать жизнь на экране. Это было огромное достижение. И никакая переходящая мода или несчастный случай не угрожали таинственной силе, заключенной в трескучем съемочном аппарате и коробках с легковоспламеняющейся целлулоидной пленкой.

И Клузо в руайанской газетке, и неизвестный журналист из немецкой газеты «Берлинер локальанцайгер» оказались более дальновидными, чем утомленные светские дамы. Анри Клузо писал в цитированной уже статье: «Вот почему из всех новых изобретений именно это потрясает, волнует до глубины души. Впервые мы становимся свидетелями синтеза (правда, еще несовершенного) жизни и движения, а ведь волшебный аппарат находится еще в колыбели. Подождем несколько лет. Цветная фотография обогатит его цветом, фонограф даст звук, иллюзия будет полной...»

А в «Берлинер локальанцайгер» (апрель 1896 года) читаем: «Вот полная, осязаемая в каждой детали жизнь, которая проходит перед нашими глазами. Любая серия кадров — это пластический образ природы, образ, верный до мельчайших подробностей, так что кажется, будто перед нами — настоящий мир. Сегодняшними своими достижениями кинематограф предвещает такие чудеса в будущем, которые не вообразит себе даже самая буйная фантазия сказочника».

Как же мог быть отвергнут и забыт такой необыкновенный аппарат? В критический момент, когда казалось, что публика уже перестала замечать сказочные возможности кино, ему на помощь пришел человек, использовавший изобретение братьев Люмьер для создания фантастических волшебных зрелищ, — Жорж Мельес.

Глава III

ЖОРЖ МЕЛЬЕС — СОЗДАТЕЛЬ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЗРЕЛИЩА

Среди репортажных съемок братьев Люмьер была одна инсценированная лента — предвестник художественных фильмов, знаменитый «Политый поливальщик». Вероятно, замысел его навеян «юмористическим рассказом в девяти рисунках» Эрмана Вожега, включенным в альбом Кантана (1887)*. Несложная история о мальчике, умышленно наступившем на водопроводный шланг, стала темой первой художественной картины со сценарием и актерами (хотя и любителями).

Несмотря на огромный успех «Политого поливальщика», братья Люмьер не стремились делать картины, иллюстрирующие какую-нибудь историю или комический рисунок. Не в зрелищности и не в инсценировках видели они будущее кинематографа. И только Жорж Мельес, которого по праву называют великим волшебником экрана, сумел использовать опыт «Политого поливальщика» для создания оригинальных зрелищных фильмов.

Мельес был театральным деятелем — режиссером, актером, продюсером. В период первых люмьеровских киносеансов он возглавлял Театр Робера Удена, названный именем его основателя, замечательного фокусника, мастера иллюзий и волшебных превращений. Мельес и сам был фокусником и некоторое время занимал пост председателя общества иллюзионистов.

В кинематографе Мельес увидел сначала лишь средство дополнять и разнообразить свой театральный репертуар. Фильм был одним из номеров развлекательной программы. Вскоре, однако, Мельес всерьез заинтересовался волшебным аппаратом, запечатлевающим сцены из повседневной жизни. Неужели на кинолентку, думал он, можно снять только то, что происходит в действительности, только то, что человек видит вокруг

* Ж. С а д у л ь, Всеобщая история кино, М., 1958, т. I, стр. 170.

себя? А если попытаться переступить границу натуралистической фотографии, попробовать сделать фильм о том, что уже в течение многих лет показывается на сцене его театра? Пусть экран перестанет быть зеркалом жизни, пусть он превратится в магический стеклянный шар, в котором совершаются чудеса. Сколько раз на сцене возникали духи, таинственным образом исчезали люди, происходили явления необычные, даже невероятные. В театре чудесам помогала система канатов, люков, зеркал. Что может быть проще, чем повторить те же самые трюки при помощи кинокамеры? Но и это еще не все. Фотографы издавна знали специальные приемы, позволяющие добиваться двойной экспозиции, использовали разные объективы, уменьшающие или увеличивающие предметы, и т. д. То, чего нельзя сделать с помощью оптики, достигается лабораторным способом — обработкой химическими препаратами. Таким образом, соединяя чудеса театра и фотографии, Мельес создал чудо кинематографическое.

Но вскоре оказалось, что для создания «чудес» на экране недостаточно только съемочной камеры и запаса пленки. Нужно было специальное помещение для подготовки стоек. И вот в 1898 году в Монтре, недалеко от Парижа, появилось первое киноателье, где театральная сцена, оснащенная кинотехникой, соседствовала с фотолaborаторией. На этой студии (переоборудованной и усовершенствованной в 1906 году) Мельес снял все свои фильмы (450—500) *, среди них такие знаменитые ленты, как «Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «Завоевание полюса» (1912).

Мельес был художником-одиночкой. На своей студии он делал все: был сценаристом, декоратором, режиссером, оператором, актером и даже подчас киномехаником; не говоря уже о том, что ему приходилось продавать собственные фильмы. Сам Мельес так определял свою позицию и миссию: «Я родился с душой артиста, одаренного ловкостью рук, изворотливостью ума и врожденным актерским талантом. Я был одновременно и умственным и физическим работником» **. Эта последняя фраза лучше всего характеризует деятельность Мельеса и одновременно характер кинематографического творчества в начале XX века. Кино в те годы делалось руками кустарей-одиночек; разделения труда, характерного для промышленного производства, еще не произошло. Кустарь, влюбленный в свое дело, должен был быть артистом, соизнающим, что его работа — художественное творчество. Мельес именно так и понимал свой труд, говоря, что

* Сегодня уже невозможно точно установить, сколько фильмов сделал Мельес. Историки кино расходятся во мнениях. Морис Бесси и Жо Дюка называют цифру 4000, такое же количество называет Марсель Ламьер. Шарль Форд и Рене Жанн говорят о тысяче фильмов. Жорж Садюль объяснял, что приписывание Мельесу такого количества лент основано на недоразумении. В каталоге своих фильмов Мельес давал отдельный номер каждому отрезку пленки длиной 20 метров вне зависимости от того, является ли этот кусок самостоятельным фильмом или же только его частью.

** M. B e s s y e t L o d u c a, Georges Méliès, Mège, Paris, 1945, p. 12.

хорошие фильмы не могут создавать те, кто не заботится об искусстве. Вместе с тем он с обожнованной гордостью подчеркивал, что ценность созданных им произведений в том, что он был прежде всего работником физического труда, что он своими руками создал кинофеерию и сказки.

Фильмы Мельеса отличаются необыкновенной выдумкой как в выборе тем, так и в богатстве и разнообразии технических решений; в них причудливо сочетаются плохой вкус, вульгарный комизм с примитивным, но разоружающим своей искренностью очарованием, присущим художникам-самоучкам, творчество которых вдохновляется фольклором больших городов.

В фантастике Мельеса можно обнаружить мотивы творчества французского художника Гранвиля, картины которого представляли гротесчное, механистическое предвидение будущего цивилизации. Есть также сходство между характерной для Мельеса ярмарочной наивностью в изображении явлений и живописью А. Руссо, выросшей на почве фольклора парижских пригородов.

То, что сделал Мельес за многолетний период своей работы в кино (особенно в первые годы XX века), было огромным скачком вперед. Мельес не без оснований хвастался в предисловии к американскому каталогу своих фильмов в 1903 году, что он нашел решение, которое помогло кинематографу преодолеть грозивший ему кризис. Рецепт этот состоял в игровой инсценировке с использованием заранее придуманного актерами сюжета. Другими словами, вместо люмьеровского репортажного принципа «жизнь как она есть» — задуманное и поставленное кинозрелище.

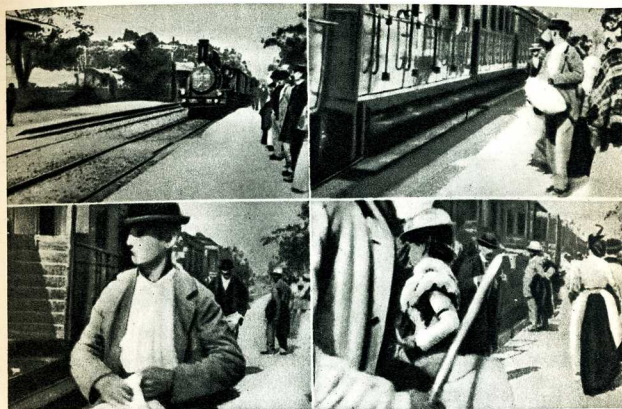
Темперамент Мельеса, природа его дарования толкали художника к фантастике. Большинство его фильмов, в том числе самые удачные, — это рассказы о неведомых странах; причем следует подчеркнуть, что в них всегда присутствует научная гипотеза. Для мельесовских сказок характерен рационализм XIX века, классическим представителем которого в литературе был Жюль Верн, автор многих выдумок, использованных Мельесом. Однако волшебник экрана не ограничивался кинофантастикой, в его каталоге есть также фильмы, воспроизводящие реальные события, так называемая «реконструированная хроника». «Хроника» снискала в киноателье на основе скрупулезно собранной документации. Огромным успехом у публики пользовался, например, фильм «Коронация Эдуарда VII» (1902), созданный при помощи церемониймейстера Вестминстерского аббатства. А также «Дело Дрейфуса» (1899), в котором ясно ощущаются симпатии режиссера к жертве судебного произвола. Мельес воспользовался здесь фотоматериалами, причем в некоторых сценах были использованы фотографии, опубликованные в прессе.

Мельес — создатель фильмов-зрелищ, внес значительный вклад в развитие киноискусства. Было время, когда почти все французские да и зарубежные режиссеры находились под его влиянием, подражая ему, а иногда

и просто копируя мельесовские ленты. По достоинству оценивая переломное значение творчества Мельеса, мы не должны, однако, забывать о его недостатках, об ограниченности его метода. Слишком сильно Мельес был связан с театром, и кино он рассматривал как особый вид театрального зрелища, создаваемого при помощи иной техники. Поэтому в его лентах полностью сохранена театральная условность — занавес, деление на акты, сцены, картины и, что самое главное, постоянное расстояние между камерой и снимаемым предметом или человеком. Мельес делал фильмы для зрителя, сидящего в первых рядах партера. Поэтому экранное изображение точно воспроизводило сцену, увиденную этим воображаемым зрителем. Изменение приближенности планов не практиковалось. К трем сценическим единствам Мельес добавил четвертое — неизменность расстояния между зрителем и объектом. Это был шаг назад по сравнению с люмьеровским «Прибытием поезда». Мельес до такой степени находился во власти театральной условности, что многие из своих коротких лент начинал поклоном публике и таким же поклоном заканчивал свое выступление. Он не вполне понимал художественные возможности кинематографии. Однако все его ошибки — ничто по сравнению с огромной, поистине пионерской ролью, которую сыграл в истории киноискусства автор «Путешествия на Луну».

Создание кинозрелища, изобретение десятков трюков, до сего дня используемых на съемках, применение цвета (ручная раскраска кадров), разработка системы актерской игры — вот только небольшая часть заслуг волшебника экрана. А главное то, что Мельес был художником, хорошо сознававшим свою миссию, понимавшим, что он делает и к чему стремится. Говоря об используемых им трюках, Мельес писал: «Применяя все эти трюки в нужных комбинациях и с особым умением, я без колебания заявляю, что сегодня в кино возможно создание самых невероятных, самых немислимых вещей». И далее: «Умело примененный трюк, при помощи которого можно сделать видимыми сверхъестественные, воображаемые, нереальные явления, позволяет создавать в истинном смысле этого слова художественные зрелища, дающие огромное наслаждение тем, кто может понять, что все искусства объединяются для создания этих зрелищ»*.

Эта последняя фраза — лучшее подтверждение пионерской роли Мельеса, человека, который понял, что кино не только «живая фотография», точно воссоздающая на пленке окружающую действительность, но также и орудие, позволяющее использовать другие выразительные средства для создания зрелищ с неограниченными художественными возможностями.



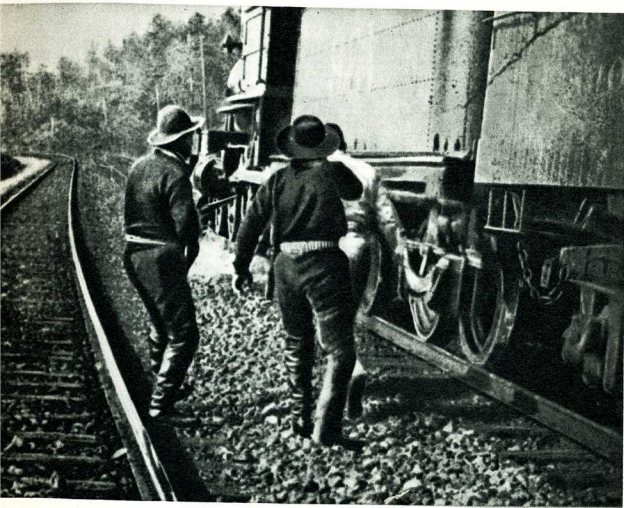
* М. Lapiere, «Antologie du cinéma», Paris, 1946, p. 43—44.



2 Из фильма «Путешествие через невозможное» Ж. Мельеса (1904)



3 Из фильма «Дело Дрейфуса» Ж. Мельеса (1899)



4 Из фильма «Большое ограбление поезда»
Д. Портера (1903)



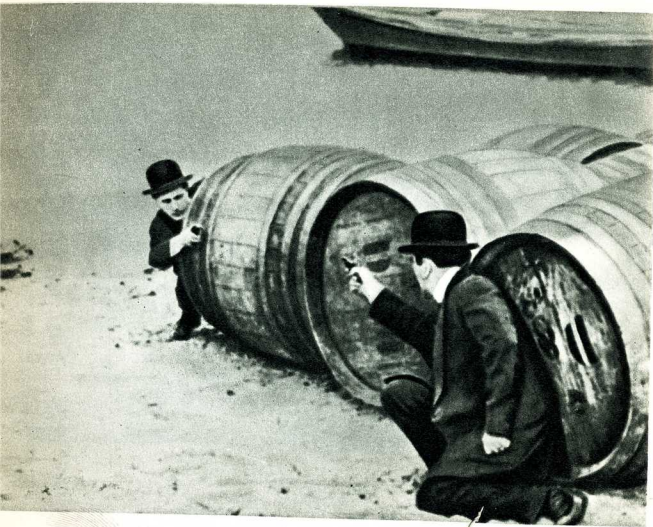
5 Из фильма «Убийство герцога Гиза»
А. Кальметта и Ле Баржи (1908)



6 Макс Линдер в фильме «Макс занимается всеми видами спорта» (1913)



7 Макс Линдер в фильме «Маленькое кафе» Р. Бериара (1919)



8 Из фильма «Жюв против Фантомаса»
— Л. Фенада (1914)

Глава IV

МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМОВ

В девятисотые годы, после преодоления первого репертуарного кризиса, вызванного беспрестанным повторением люмьеровского рецепта репортажного фильма, кинематограф снова завоевал популярность, гарантирующую дальнейшее его развитие и совершенствование. Не только на родине кино, во Франции, но и в других странах появились многочисленные предприниматели и режиссеры, выросло число проекционных аппаратов, владельцы которых ездили с ярмарки на ярмарку, из одного города в другой. Пальму первенства по количеству и качеству производимых фильмов держала Франция. Ее главным конкурентом была Англия. Несколько позже французской гегемонии начали угрожать Италия, Дания и Соединенные Штаты. Одновременно с развитием производства оживился международный обмен. В те годы таможенные барьеры отсутствовали и ввоз иностранных фильмов происходил совершенно свободно. В большинстве стран, за исключением тех, которые имели собственные производственные центры, развитие сети кинотеатров зависело исключительно от зарубежных поставщиков. Русская империя, например, до 1907 года не производила своих фильмов, а кинотеатры, возникавшие повсюду как грибы после дождя, снабжались французскими и итальянскими фильмами, которые имели своих представителей во всех крупных городах. В Германии до 1914 года национальное производство составляло менее 12 процентов проката, причем огромное количество фильмов ввозилось из Дании.

Методы производства фильмов во всех странах были примерно одинаковы. Создатель фильма являлся одновременно и режиссером, и оператором, и декоратором, и лаборантом, и коммерсантом. В большинстве случаев он работал на свой страх и риск в собственном домике или сарае, гордо именуемом ателье. Ведущей фигурой в кино конца XIX — начала XX века являлся, несомненно, оператор, ибо в процессе создания фильма самое главное — съемки. Но одной техники, точнее говоря (для того времени), операторской техники, вскоре оказалось недостаточно. Необходимо было еще уметь придумывать или находить темы для фильмов, уметь так строить сюжет киновысказа, чтобы все время держать зрителя в напря-

жении. (А надо сказать, что длина тогдашних лент не превышала трехсот метров и этот метраж «вмещал» лишь семь-восемь сцен.) Но и это еще не все. Надо уметь работать с исполнителями ролей, которые в большинстве случаев не имеют ничего общего с актерской профессией, разбираться в лабораторной технике обработки пленки, знать монтаж (хотя монтаж тогда был всего лишь механическим склеиванием пленки), а также, что немаловажно, продавать свои фильмы. А при сильной конкуренции требуется соответствующая реклама. И уже в первые годы существования кино появились объявления, каталоги, рекламирующие «самые лучшие», «самые дорогие», «самые сенсационные» фильмы всех времен и народов.

Таким образом, в начале XX века постановщик фильмов должен был быть поистине универсальной личностью, которой не чужды ни тайны коммерции, ни технические новинки, ни творческая смекалка. Конечно, не все кинопредприниматели одарены многочисленными талантами Мельеса. И все же большинство постановщиков, чьи фильмы вошли в историю киноискусства, — это люди предприимчивые, разносторонние и, что самое главное, влюбленные в свою профессию. Не всегда это любовь с первого взгляда. Современник Мельеса, режиссер Эдвин С. Портер сначала колебался между кино и быстро развивающейся автомобильной промышленностью. Но, включившись в захватывающе интересный процесс создания фильма, он вскоре забыл об автомобилях.

Большинство режиссеров первых лет существования кинематографа — это, как и братья Люмьер, бывшие фотографы или владельцы фабрик фотооборудования. Так, например, в Англии почти все первые кинематографисты так или иначе были связаны с фотопромышленностью или производством волшебных фонарей. И в том, и в другом случае новое занятие стало для них продолжением прежней профессии. Вот почему постановщики фильмов проявляли так много выдумки в применении киноустройств и непрестанно обогащали и улучшали технику съемок.

В первое десятилетие нашего века большой вклад в развитие киноискусства внесли англичане. Это были, как мы говорили выше, преимущественно фотографы, имеющие собственные мастерские. В отличие от Франции их деятельность не концентрировалась в столице страны: множество небольших фирм действовало в графствах Йоркшир и Ланкашир, в Лондоне и близ Ла-Манша. В известном курортном городке Брайтон снимали свои фильмы пионер английского кино Уильям Фриз-Грин (1855—1921) и режиссеры Джеймс Уильямсон (1855—1933) и Джордж Альберт Смит (1864—1959).

Дж. А. Смит был фотографом-портретистом. Кинематографом он заинтересовался в конце XIX века и некоторые приемы (двойная экспозиция, которая должна была передать иллюзию материализации «духа» на экране) использовал еще до Мельеса. Смит, как и другие современные

ему английские режиссеры, использовал в своей работе опыт популярного на Британских островах волшебного фонаря. До появления кино церковные и школьные организации часто устраивали просмотры серий диапозитивов, иллюстрирующих библейские истории, популярные книги или фрагменты исторических событий.

Сходство кино с волшебным фонарем, а не с театром (как во Франции) закономерно привело к появлению планов разной крупности и в результате — к монтажу.

Заслуга введения планов разной крупности приписывается Дж. А. Смигу. Возможно, были и другие режиссеры, пользовавшиеся этим методом, но сохранились лишь фильмы Смита, поэтому вполне оправдано упоминание здесь его имени как первооткрывателя. Однако сам Смит никогда не придавал значения своему открытию*.

Видимо, изображение в фильме «Маленький доктор» (1900) головы кошки, которую кормят с ложечки, или мышь, вылезающей из норы в картине «Мышь в Школе изящных искусств» (1901), не казалось Смигу ни тогда, ни много лет спустя чем-то необычным. Просто он использовал прием волшебного фонаря или книжных иллюстраций тех лет. И все же по сравнению со стилем тогдашних фильмов, оперирующих исключительно сценическим пространством и театральной условностью, появление крупного плана было чем-то новым, специфически кинематографическим. Однако эксперименты Смита не встретили в Англии поддержки. Слишком сильно было влияние в Европе школы Мельеса, провозгласившей священный закон неизменности дистанции между фотографируемым предметом и зрителем. В то же время отзывы опытов Смита мы находим в творчестве американских режиссеров — Портера, а позднее у Гриффита. Возможно, американцы пришли к этому самостоятельно, но все же, учитывая тематическое сходство американских и английских фильмов, следует отдать предпочтительное предположению, что на американских режиссеров оказала значительное влияние английская школа, точнее, та ее ветвь, которая по местонахождению получила название Брайтонской школы.

Смит снимал отдельные сцены своих фильмов таким образом, что в них был не один план, а несколько. А это, естественно, влекло за собой необходимость монтажа. У Мельеса сцена в художественной школе происходила бы на одном общем плане; вероятно, лишь из надписи зритель узнал бы, что именно мышь явилась причиной паники среди студентов, прыгающих на столы и стулья. Смит между двумя общими планами — спокойной

* «Открытие Смита имело огромное значение, но спустя много лет сам автор (в Брайтоне в 1948 г.) не проявлял никакого интереса, когда с ним разговаривали об этом техническом приеме (т. е. укрупнении планов), зато он приводил массу подробностей относительно других эпизодов своей карьеры». Ж. Садуль, История киноискусства, М., 1957, стр. 48.

работающих у мольбертов студенток и сценой паники — вмонтировал крупный план мыши, вылезающей из своей норы. Это, конечно, еще примитивный монтаж, но необходимый для создания смыслового единства сцены.

Монтажом пользовался не только Смит, но и другие режиссеры Брайтонской школы. В качестве примера можно привести фильмы Джеймса Уильямсона, особенно одну из ранних попыток кинопроизводства — рассказ о нападении участников боксерского восстания на английскую миссию в Китае. Фильм был сделан в 1900 году, а тема его навеяна газетной информацией. Идеальная направленность ленты «Нападение на миссию в Китае» очевидна. Китайских повстанцев режиссер показал как бандитов, выступающих против законной власти. Фильм этот является ярким примером использования экрана (уже в раннюю эпоху кино!) для пропаганды империалистической колониальной политики.

Уильямсон, начинавший свою карьеру в кино оператором хроники, использовал в «Нападении» репортажную технику. Совершенно отказавшись от мельесовской поэтики (театральная композиция кадра и единство места действия), он строил свой рассказ на быстрой смене кадров, объединяемых движением персонажей. Здесь мы видим сознательное применение монтажа как связующего элемента. Для метода Уильямсона особенно характерен эпизод на балконе виллы: спрятавшаяся там жена миссионера зовет на помощь, размахивая белым платком. Затем на экране возникает кадр, показывающий отряд английской морской пехоты во главе с офицером на лошади. Зрители легко догадываются, что солдаты заметили сигнал из миссии и спешат на помощь. Таким образом, белый платок служит связующим монтажным звеном, позволяющим обойтись без надписей. Свободное перемещение действия с одного места на другое, съемки на натуре, быстрый темп, движение героев к аппарату и от аппарата — вот отличительные особенности ленты Уильямсона, опыт которого впоследствии используют создатели многочисленных приключенческих фильмов. Английские режиссеры предпочитали снимать свои фильмы на натуре, а не в павильонах, и, может быть, поэтому именно в Англии возник столь популярный тип фильмов с потогонями.

Однако период расцвета английской школы продолжался недолго. В первом десятилетии XX века быстрый процесс индустриализации кино ускорил ликвидацию маленьких кустарных ателье, а постоянно растущий ввоз иностранных фильмов вытеснил с экранов национальную продукцию.

В результате английская кинематография, придерживавшаяся консервативных методов, не поспевая за техническим и художественным прогрессом, на долгие годы осталась в тени более сильных иностранных конкурентов.

В Америке ключевые позиции в кинопроизводстве занимали две фирмы — «Эдисон» и «Байограф», которые сначала производили ленты для кинетоскопов, а затем переключились на создание фильмов. На рубе-

же XIX и XX веков в городах Соединенных Штатов возникло множество кинофабрик, как их тогда называли. Фильмы снимали в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Ньюарке, Бостоне и Сан-Франциско. Американское кинопроизводство уже на первом этапе своего существования отличалось от английского и французского более промышленным характером. Но и здесь примерно до 1906 года преобладало все же единоличное творчество. Фильмы снимал оператор, который одновременно был сценаристом, режиссером и монтажником. Но в отличие от Европы он чаще всего работал не на свой страх и риск, а состоял в штате у владельца кинофабрики.

Ведущим американским мастером тех лет был механик фирмы Эдисона Эдвин С. Портер. С 1898 года он начал работать как режиссер. Вначале его ленты ничем не отличались от остальной продукции. Только под влиянием Мельеса (в чем сам Портер признавался)*, а также достижений английской школы произошли радикальные изменения в творческом методе и стиле режиссера. Портер стал снимать фильмы большей длины, чем прежде, состоящие из нескольких десятков сцен (объединенных монтажом в единое целое, причем в одной сцене было несколько разноплановых кадров). Портер прославился двумя фильмами: «Жизнь американского пожарного» (1902) и «Большое ограбление поезда» (1903). Первый из них заслуживает особого внимания по многим причинам. Это был один из ранних (если не самый первый) опытов соединения в единое целое при помощи монтажа репортажного документального материала с материалом игровым, инсценированным. Взяв из архива Эдисона хроникальные съемки пожарной команды, выезжающей на тушение огня, Портер дополнил их инсценировкой истории о матери и ребенке, находящихся в охваченном пламенем доме. Пожарные являются в последнюю минуту и спасают мать, а затем и ребенка. В начале фильма показан начальник пожарной команды, задремавший над газетой. Ему снится мать, укладывающая ребенка в кровать (как тогда было принято, сон показывался в медальоне в углу экрана). Начальник просыпается — тревога! Портер показывает крупным планом пожарный колокол и руку, приводящую его в движение. Сон начальника и история спасения женщины с ребенком составляли драматургическую конструкцию фильма.

Были, правда, и до Портера фильмы из жизни пожарных (французский — братьев Люмьер и английский — Уильямсона)**, и Портер, возможно, знал их. Это, однако, нисколько не уменьшает его заслугу: чисто кинематографическими средствами он создал волнующий, драматический рассказ. В фильме 1902 года (длиной 170 метров) Портер применил те сред-

* Lemis Jacobs, The Rise of the American Film, 1939, p. 36—77.

** Ж. Садуль доказывает, что фильм Портера был копией английской ленты 1901 г. «Пожар» (Fires) режиссера Уильямсона. См.: Ж. Садуль, Всеобщая история кино, М., т. 1, стр. 455.

ства повествования, которыми до сих пор пользуются кинорежиссеры всего мира.

Портер не был последователен в применении нового метода работы. После «Жизни американского пожарного» он снял «Хижину дяди Тома» (1902) в мельсовской театральной традиции, а потом снова вернулся к монтажному методу в «Большом ограблении поезда», интересной попытке экранизации популярного тогда театрального представления. Причем сделал он это исключительно кинематографическими средствами (съемки на натуре, разнообразие мест действия и т. д.). Позднее опыт Портера использовал Дэвид Уарк Гриффит.

Во Франции рядом с Мельесом появилась в девятисотых годах целая плеяда более или менее способных постановщиков. Многие из них, как, например, Фейад, полностью раскрыли свои возможности только в следующем периоде развития кино — после 1908 года. Серьезным конкурентом Мельеса был Фердинанд Зекка (1864—1933) — наиболее представительная фигура французской кинематографии в период ее бурной экспансии. Деятельность Зекки тесно связана с Шарлем Пате, человеком, который вскоре стал крупнейшим монополистом кинематографа. Шарль Пате, сын мясника из Венсенна (близ Парижа), был юншей предприимчивым и к тому же любителем приключений. В молодости он много странствовал по свету, а после возвращения занялся продажей граммофонных пластинок и кинетоскопов. Дела шли хорошо, и Пате нашел финансовую поддержку у лионской группы Нейрата, контролировавшей угольную и сталелитейную промышленность. Миллион франков, вложенный в предприятие Пате, оказал влияние не только на судьбу молодого дельца, но и положило начало переходу кинематографии от кустарных методов производства к промышленным. Пате построил в Венсенне киностудию, большую по размеру и лучше оборудованную, чем у Мельеса в Монтре. Через некоторое время производство фильмов заняло ведущее место в деятельности фирмы «Братья Пате».

Правой рукой продюсера был Фердинанд Зекка. Сам Пате, будучи предпринимателем, не занимался съемками фильмов, поручая эту ответственную работу Зекке — молодому актеру и певцу. Зекка, подобно Мельесу, сначала делал все сам, но постепенно, по мере расширения студии, обзавелся сотрудниками — операторами, художниками, актерами, взяв на себя общее художественное руководство постановками. Зекка вошел в историю кино, как «реалист», ибо им создана особая серия фильмов, которую он назвал «драматические или реалистические сцены». Вероятнее всего, это был просто рекламный трюк в конкурентной борьбе с «фантастическими сценами» Мельеса; на самом деле «реализм» Зекки был не более чем вульгарным натурализмом, берущим свое начало в «поэтике» музея восковых фигур.

Гордостью популярного парижского Музея Гревена * была серия композиций восковых фигур, изображающих историю преступника. Зекка оживил восковые куклы, и сцена за сценой, точно воспроизводя музейный первоисточник, снял фильм «История одного преступления» (1901). Фильм отличался от музейной экспозиции лишь одной сценой: последняя ночь преступника перед казнью — его воспоминания показаны в медальоне, в правом верхнем углу экрана. Успех этой ленты был продолжен фильмом «Жертвы алкоголизма» (1902); здесь Зекка взял в качестве сценария фрагменты романа Эмиля Золя «Западня». «Я остановился на индивидуумах», — писал Золя, — которые всецело подвластны своим нервам и голосу крови, лишенные способности проявлять свою волю и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти... Всякий, кто прочтет этот роман внимательно, убедится, что каждая глава его — исследование интересного физиологического случая»**. В «Жизни игрока» (1903) режиссер вновь использовал сцену из Музея восковых фигур, только на этот раз из лондонского музея мадам Тюссо.

Фердинанд Зекка явился как бы связующим звеном между кустарным и промышленным производством. Он начинал как одиночка, мастер на все руки, а затем стал «начальником штаба», отдающим приказы и распоряжения целой съемочной группе. Мельес использовал опыт иллюзионного театра, Джордж Смит принес в кино технику волшебного фонаря, а Зекка стремился придать своим фильмам живые, реальные акценты, показывая на экране мир преувеличенно достоверных восковых фигур — бледных тейей подлинных людей. Сегодня такой метод может показаться странным, ошибочным, в первое же десятилетие существования кинематографа он был совершенно естественным. Зекка, как и другие пионеры режиссуры, опирался на ту сферу развлекательной промышленности, которая была ему ближе и давала возможность снимать фильмы. Материалом служили не достижения драматического театра, не благородная живопись — за образцы брались театр чудес Робера Удена, трюки фотографов, экспозиции музеев восковых фигур. Это был самый простой путь поисков и экспериментов, попыток найти формы для рождающегося зрелища. Первые кинопостановщики черпали свое вдохновение вдали от источников подлинного искусства.

* Музей Гревена — одна из крупнейших в мире коллекций восковых фигур, основанная в Париже в 1881 г. группой финансистов при поддержке банка «Лионский кредит». Художественным директором был французский карикатурист Альфред Гревен (1827—1892).

** Э. Золя, Собр. соч. в 26 т., М., 1960, т. I, стр. 382—383.

Период с 1900 до 1908 года вошел в историю киноискусства как период *ярмарочного кино*. Уже само это название определяет основные черты тогдашнего кинематографа. После относительно короткого периода снобистского увлечения буржуазии технической новинкой кино было объявлено ярмарочным, плебейским развлечением. Владельцы балаганов убергли изобретение братьев Люмьер от забвения. Как уже говорилось выше, в этой спасательной операции им помог Жорж Мельес, иллюзионист и маг, то есть человек, которому не нужно было специально приспосабливаться к вкусам ярмарочной публики.

Ярмарочный период (его можно назвать также периодом странствующего кино) имеет принципиальное значение для создания различных форм кинозрелища. В начале XX века формировалась зрительская аудитория, возникали первые отряды любителей кино, наконец, появилась общественная потребность в кинозрелище. Трудно, конечно, точно установить, когда произошел этот перелом и демонстрация фильмов на ярмарках перестала быть одним из многих развлечений и превратилась в *главное и единственное* развлечение. Часть ярмарочной публики теперь прямо направлялась в помещение, где показывали фильмы. В разных странах этот процесс протекал по-разному, но результат всюду был одинаков.

В Америке, где фильмы демонстрировались не на ярмарках, как в Европе, а в так называемых «аркадах» — салонах с кинетоскопами, рулетками и аппаратами для испытания силы и ловкости, эволюция происходила в том же направлении. Кинематограф находился в задней части «аркад» за занавеской, и посетители этих заведений все чаще и чаще предпочитали просмотр кинопрограммы старым развлечением (в том числе и механическим шкафом, где сквозь смотровое окошко за несколько центов можно было увидеть киноленту с изображением раздевающихся девиц).

Пожалуй, первое специальное помещение для кинозала решился выделить в 1904 году Адольф Цукор, будущий шеф «Парамаунта». Он приспособил для этой цели второй этаж здания на Четырнадцатой улице в Нью-Йорке. В нижнем этаже дома по-прежнему находились «аркады», а в кино-

зал вела лестница, по которой струился разноцветный световой водопад. Хрустальный зал Цукора был первой ласточкой, предвещавшей начало новой кинематографической эры. Бородатые женщины и спаглотатели и сегодня, как полстолетия назад, выступают на ярмарках и в дуна-парках. А их конкурент кинематограф сделал большую карьеру. Он навсегда покинул ярмарочные палатки и «аркады» и поселился в сверкающих дворцах на центральных улицах и площадях городов.

В чем же причина такого возвышения ярмарочного зрелища? Ответ прост — в богатстве и разнообразии его возможностей. Сначала люди ходили смотреть фильмы, потому что они привлекали новизной, потом их влекло в кинотеатры желание узнать о событиях в мире и увидеть на экране интересный момент. Этот последний момент имел решающее значение. Извечна человеческая жажда познания. Кино унаследовало традиции сказочников и бардов, трубадуров и певцов, а также популярного с конца XVIII века романа. Конечно, желание познать мир, возможность увидеть чудеса техники и фантастические происшествия сочетались с потребностью людей в вымысле. Ни одно другое ярмарочное развлечение не могло удовлетворить этой жажды столь разнообразных переживаний: потому-то из конкурентной борьбы кино и вышло победителем.

Новое развлечение имело еще одно немаловажное достоинство. Оно было дешево, доступно для всех, даже для самых бедных. Казалось бы, эстетические потребности зрителей полнее мог удовлетворить театр, хранивший многовековые традиции и установившиеся художественные формы. Но стоимость театральных билетов не укладывалась в скромный бюджет трудящихся. К тому же в период, когда кино завоевывало популярность, в театре начался поворот от натурализма к символизму. Зачинателем новых театральных концепций стал существовавший с 1891 года в Париже «Театр д'ар», возглавляемый группой поэтов-символистов. В эту группу входили Стефан Малларме, Анри де Ренне, Жан Мореас и руководитель театра Поль Фор. В 1903 году замечательный театральный художник Адольф Аппиа поставил в Париже в символистском духе байроновского «Манфреда». В Германии символизм пропагандировал Макс Рейнгардт своей инсценировкой «Зимней сказки» Шекспира (1906 год, берлинский «Камершпильхаузен»). Три года спустя в мюнхенском «Кюнстлертеатре» состоялась премьера «Фауста» Гете, поставленного Георгом Фуксом также в символистской манере. Символизм, имевший много сторонников среди интеллигенции, не нашел поддержки массового зрителя, искавшего в театре жизненное, понятное по форме и по содержанию зрелище. Символизм же, наоборот, бежал от жизни. И потому демократическая публика отвергала его, не посещая даже сравнительно дешевые утренние спектакли.

До распространения кино довольно большой популярностью пользовались лишь провинциальные театры и странствующие труппы, использующие символизм. Кинематограф быстро привел их к упадку, ибо нату-

ралистические ранние фильмы давали массам те же развлечения, что и театр, но по более дешевой цене.

Еще хуже обстояло дело с литературой. Хорошие книги были абсолютно недоступны. Когда на рубеже XIX и XX веков появилась бульварная литература — приключенческие и сентиментальные романы в дешевых изданиях, — молодежь стала благодарным потребителем этой духовной пищи. Ярмарочное кино без всякого стеснения использовало темы бульварной литературы. Это не уменьшило популярности книг, зато привлекло к кинематографу новые массы зрителей*.

О каком-то серьезном влиянии живописи и скульптуры, концертов или музеев и говорить не приходится. Такого рода культурные ценности имелись лишь в больших городах, и разве что случайно в эти оазисы подлинного искусства мог забрести житель рабочей окраины.

О духовной пище для пролетариата заботились также церковь и школа. Воскресные проповеди для многих (особенно женщин) были своеобразным спектаклем и доставляли массу переживаний. С появлением кино популярность проповедей резко снизилась, значительно уменьшилась посещаемость молебнов, воскресных школ и т. д. Ведь гораздо интереснее было увидеть сцены мученичества Христа на экране, нежели слушать рассказ на ту же тему священника или пастора. Совершенно естественно, что это ударило по карману церкви: сэкономленные деньги, сантимы и пеннинги шли в кассы кинотеатров. Вот почему духовенство всех вероисповеданий начало в девятисотые годы крестовый поход против кино. Лишь много лет спустя церковь перестала проклинать кинематограф и поставила его на службу собственным интересам.

Демонстрация диапозитивов в школах также не могла привлечь сколько-нибудь значительного количества зрителей. Разве можно, скажем, сравнить неподвижную диапозитивную Ниагару с клокочущим стремительным водопадом на экране?

Итак, кино было вне конкуренции, если говорить о публике необразованной, не имеющей эстетического воспитания, позволяющего отличить настоящее искусство от подделки, но вместе с тем испытывающей острую жажду переживаний, жажду, которую серая, будничная жизнь удовлетворить не могла. Не следует также забывать что мелкая буржуазия «прекрасных девятисотых годов» отличалась особенно скверным вкусом и что «великолепие» буржуазной культуры той эпохи отнюдь не было равнозначно истинной культуре. Эпоха декоративной броскости, уродливого модернизма интерьеров домов косвенно влияла и на кинематографическое

* По сведениям Вальтера Панофски, в 1892 г. в Австрии и Германии насчитывалось около 45 тысяч распространителей романов в дешевых изданиях, обслуживающих около 20 миллионов читателей. В 1892 г. берлинское издательство опубликовало 229 романов. В 1907 г. другой издатель выпустил несколько романов тиражом 25 миллионов и ценой по 10 пеннингов каждый.

видение мира. Идеалы благосостояния и роскоши для мещанского зрителя были синонимом понятия прекрасного.

Но пожалуй, для массового зрителя важнейшим преимуществом кинематографа было разнообразие и богатство программы. Продолжительность сеанса с 20—30 минут постепенно возросла до одного-двух часов. Программа состояла из нескольких (от десяти до двадцати) коротких роликов самых разнообразных жанров. Вот, например, чем потчевало зрителей немецкое кино девятисотых годов*: 1) музыкальный номер (видимо, одна из ранних неудачных попыток звукового кино); 2) хроника; 3) юмореска; 4) драма; 5) комический номер. После этого наступал перерыв. Во второй части сеанса зрители могли увидеть: 6) съемки природы (видовой фильм); 7) комедию; 8) драматический или комедийный фильм, являющийся «гвоздем программы»; 9) научный фильм; 10) гротесковые сценки. Примерно так же, с теми или иными изменениями, составлялись кинопрограммы во всех странах. За какие-то гроши в зрительный зал как из рота изобилия выплескивались зрелища на все вкусы. Каждый находил там что-нибудь для себя.

Центральной частью киносеанса была, конечно, «главная приманка» — чаще всего какая-нибудь драма в нескольких сценах. Причем это не была драма в нашем сегодняшнем понимании. Кинодрама начала века вызывала у зрителей в основном три состояния — веселье, ужас и восхищение. Что касается последнего, то в этом была заслуга главным образом художника. Дело в том, что большинство ярмарочных фильмов заканчивалось так называемым апофеозом, то есть живой картиной (ее рисовали от руки на киноленте), в которой на фоне «великолепной» декорации или «изумительного» пейзажа группировались все герои фильма. Апофеоз должен был вызывать шепот восхищения в зрительном зале.

Примитивная драма эпохи ярмарочного кино всегда была однозначна, не оставляя зрителю возможности для размышлений. Ситуация — ясные, несложные, а человеческие характеры определялись костюмом и гримом (злодей, как правило, выступал в черной пелерине). Тематика художественных фильмов, как и форма самого зрелища, были чрезвычайно просты; фильмы затрагивали очень небольшой круг тем: наряду с фантастическими лентами появились на экранах так называемые «сцены из подлинной жизни», изображающие в очень сжатой форме (недостатки метража!) проблемы любви и измены, преступления и наказания, бедности и богатства. Вообще для ярмарочных короткометражек характерен интерес к бытовым темам (буржуазный кинематограф последующих периодов редко затрагивал эти темы). Поиски работы, краха как результат нужды,

* W. P a n o f s k y, Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte, Würzburg, 1940.

несправедливость сильных мира сего — вот частые сюжеты английских и американских кинолент.

По сравнению с театром и литературой кино, несомненно, характеризовалось большей степенью реализма, показывало сценки из жизни, которые (несмотря на всю свою карикатурность и поверхностность) были ближе к действительности, чем сюжеты бульварных романов или скабрезных фарсов. Даже кинофантастика служила не уходу в воображаемый, сказочный мир, а мечтам о техническом прогрессе, о создании таких механизмов и аппаратов, которые обеспечили бы господство человека над природой. То, чего не было на экране, дополнял комментатор, который в течение всего сеанса громко пояснял неясные места и обращал внимание зрителей на наиболее важные сцены фильма. Надписи и музыкальное сопровождение (пианист, оркестр) появились позднее, на заре ямарочного кино. Ямарочная публика, большинство которой составляли неграмотные зрители, предпочитала надписям живое слово. В провинциальных кинозалах Центральной Европы комментаторы сохранились вплоть до первой мировой войны.

Острые социальные акценты, часто появлявшиеся в ямарочных фильмах даже в форме острой критики капиталистических институтов, например, буржуазная законность, высмеянная в картине Э. Портера «Клетоманка», (1905), или осуждение правительства, не помогающего ветеранам войны, в ленте Дж. Уильямсона «Резервист до и после войны», (1903), вовсе не свидетельствуют о какой-то особой политической сознательности авторов. Дело в том, что на первом, кустарном, этапе производства фильмов существовала относительно большая свобода выражения автором средствами кино своих мыслей. Режиссеры, в большинстве своем близко связанные с народом как происхождением, так и условиями жизни, хорошо знали, чем можно завоевать любовь зрителей. И что самое главное — никто им в этом не мешал: ни делец, финансирующий постановку, ни государство с помощью цензуры. Цензура в те годы либо вообще не существовала, либо она вмешивалась только в тех случаях, когда речь шла о более или менее откровенной порнографии.

Социальная острота ямарочных фильмов имела, конечно, свои границы. В них не было призыва к бунту, забастовкам, революционному преобразованию мира. Создатели их ограничивались констатацией несправедливости, причем завершали фильмы почти всегда счастливым концом. Однако необходимо подчеркнуть, что «эпхи энд» этих фильмов был совсем иного сорта, нежели в позднейшей голливудской продукции. От голода и бедности спасало не удачное замужество или лотерейный выигрыш, а солидарность трудящихся, организовавших сбор средств, чтобы помочь безработной девушке и ее больному отцу. Такой финал был реалистичен в противоположность голливудским рецептам двадцатых — тридцатых годов, когда крупная промышленность заинтересова-

лась кинематографом и он сам стал монополистической отраслью промышленности.

Невозможно, конечно, говорить о какой-то единой идейной программе в кинопроизводстве девятисотых годов. Рядом с прогрессивными фильмами появлялись картины откровенно реакционного толка. «Дело Дрейфуса» Мельеса было окрашено симпатией к жертве военной камарильи *. Режиссер Уильямсон в «Возвращении солдата» (1901) защищает интересы рабочего класса, тогда как другой английский режиссер Сесиль Хелпурт подстрекает зрителей к шовинистическим, антисемитским выступлениям (фильм «Нашествие иностранцев», 1906) **. Тогда можно было одновременно демонстрировать хронику царского двора в России и фильм, с симпатией показывающий восстание на броненосце «Потемкин» ***.

В период революции 1905 года одна из английских фирм выпустила даже фильм, героем которого был человек, покушавшийся на жизнь царского генерала ****.

В 1908 году, к возмущению немецкой прессы, один из римских кинотеатров демонстрировал фильм неизвестного производства, показывающий выселение польских крестьян прусской солдатней, бунт поляков и его жестокое подавление. Фильм кончался апофеозом — молящимся полякам являлся в небе белый орел.

Примеры эти (а их можно привести еще немало) свидетельствуют об отпущенной свободе ямарочного кинематографа, еще не захваченного капиталистическими концернами и не контролируемого буржуазным государственным аппаратом.

Ямарочное кино, несомненно, внесло элементы непосредственности, простоты, реализма, свежести видения мира. Элементы эти привлекали в сараи, балаганы и палатки массы зрителей, жаждающих развлечения. За десять лет кинематограф из технической новинки, предназначенной для избранных, превратился в популярнейшее зрелище, дающее (хотя и в несовершенной форме) эстетические переживания миллионам зрителей. Но было ли кино уже тогда искусством?

На этот вопрос необходимо дать решительно отрицательный ответ. Ямарочное кино не было искусством, хотя некоторые его элементы предвещали превращение кинематографа в одну из областей художественного творчества. Мельес относился к своей работе как к творчеству, и некоторые

* Ж. С а д у л ь, Всеобщая история кино, М., 1958, т. I, стр. 284.

** R. L o w, R. M a n n, The History of the British Film (1896—1906), London, 1948, p. 48—49. Отрывок из каталога фирмы С. Хелпурта 1906 г. Описание фильма «Нашествие иностранцев» кончается словами: «Вот люди, которые отнимают работу у честных английских трудящихся, и вот их образ жизни».

*** Ж. С а д у л ь, там же, стр. 396. Фильм называется «Революция в России», 1905 г., режиссер Люсьен Нонге. Длина 80 метров.

**** Там же, стр. 358. Фильм режиссера Уильяма Пола «Доведенный до анархии», постановка 1906 г., длина 160 метров.

его фильмы доставляют нам — зрителям второй половины XX века — эстетическое удовлетворение. В документальных и хроникальных лентах первых лет нашего века также можно обнаружить немало кадров, выдержавших испытание временем. Джеймс Уильямсон, один из пионеров английского кино, в своих воспоминаниях верно объясняет это влиянием волшебного фонаря. Публика привыкла к диапозитивам, отличавшимся высоким качеством изображения. Поэтому и от кинематографа зритель требовал четкости и красивой композиции кадра *. Хорошим примером может служить английский фильм Сесилия Хепуорта «Бушующие волны» (начало 1901 года). Вот как его рекламировали в каталоге: «Из множества тем, существующих в царстве кинематографического экрана, нет ничего прекраснее, чем вид морских волн, разбивающихся о берег. Мы видим, как волна за волной устремляются к кинокамере, разбиваются о песок и превращаются в облака пены». Это уже не картина с натуры (каких было много в те годы), а сознательная попытка вызвать у зрителя эстетическое переживание. Трудно, конечно, судить по каталогу, была ли данная попытка удачной, но километры пленки, показывающие в наши дни красоты прилива, дают нам представление о том, какого рода эмоции вызывал английский ролик длиной 15 метров.

Итак, ярмарочный кинематограф — это еще не искусство, а живое, яркое, разнообразное зрелище, доставляющее огромное удовольствие массовому зрителю. Кино развлекает, восхищает, а иногда даже потрясает. Именно эти немногие минуты восторга и волнения, когда зрители смеются и плачут, и предвещают великое будущее искусству кино.

* Из «Записных книжек» Д. Уильямсона, изданных в Лондоне в 1926 г.

Часть II 1908
1914

С того момента, как возникла фирма Шарля Пате, пути дальнейшего развития кинематографии определялись. Миллион франков, вложенный могущественной группой в кинопромышленность, рано или поздно должен был привести к ликвидации кустарного производства. Студия Пате, на которой работали десятки, а затем сотни и тысячи сотрудников, стала грозным конкурентом для одиночек, даже для таких талантливых, как Мельес. Его судьба — лучшее подтверждение неизбежности перехода к высшим формам организации производства. Вначале — в девяностые годы — он серьезный соперник Пате, а к 1910 году — уже только поставщик фильмов для своего бывшего конкурента. Наконец, перед самой войной, в 1914 году, великий маг экрана занялся постановкой опер для детей в пригородном театре Парижа. Он был всеми забыт, никому не нужен. Спустя много лет (в 1928 году) его «откроют» энтузиасты десятой музыки: в киоске у вокзала на Монпарнасе, где он торгует игрушками.

Фирма «Пате» захватила ключевые позиции не только во Франции, но и во многих других странах. Производство фильмов было дешевым, а их продажа сказочно легкой. Ежедневно павильоны и лаборатории «Пате» выпускали тысячи метров киноленты — драмы, комедии, хроники, видовые ленты. Продукция фирмы давала возможность кинотеатрам и армарочным залам еженедельно обновлять программу. «Пате» обслуживала не только рынок Франции, но и весь мир. На пять копий, проданных в стране, приходилось сто пятьдесят для американского рынка.

Предприятие «Пате» стало настоящей кинематографической империей. Деятельность фирмы уже не ограничивалась созданием и продажей фильмов, а включала производство оборудования и пленки.

Филиалы по продаже и прокату фильмов густой сетью покрыли весь цивилизованный мир, а в Германии, Италии, России и Америке были созданы киностудии, финансируемые фирмой «Пате». Из года в год росли прибыли огромного треста, акционеры получали баснословные дивиденды, а сфера влияния и интересов киноимперии все расширялась и расширялась.

Пример «Пате» оказался заразительным. Финансовые магнаты поняли, что в кинопромышленность выгодно вкладывать деньги: капиталовложения быстро приносят доход, а ссуды и кредиты чрезвычайно рентабельны. Во Франции появились серьезные конкуренты Пате, как, например, концерн «Гомон», во главе которого стоял Леон Гомон, фабрикант киноаппаратуры. Фирма «Гомон» имела самую современную и великолепно оборудованную студию в Бют Шомон под Парижем, ее финансировал «Французско-швейцарский банк» и группа промышленников из Эльзаса. С «Пате» довольно успешно конкурировала и студия «Эклер» с филиалами в Италии и Германии.

Переход к массовому промышленному способу производства фильмов неминуемо должен был повлечь за собой изменения в системе проката. А это означало ликвидацию ярмарочного кино. Ярмарочные предприниматели покупали копии фильмов и показывали их до полного износа пленки. Они имели также право перепродавать копии по своему усмотрению. Такая система, выгодная владельцам кинозалов, не устраивала больше фирмы-производители, ибо она не давала возможности рационально эксплуатировать фильмокопии и контролировать рынок. Изменение системы произошло в 1907 году, когда компания «Пате» известила своих клиентов о том, что она прекращает продажу копий; отныне они будут выдаваться напрокат через посредство пяти специально созданных контор. Решение «Пате» было тяжелым ударом для ярмарочных предпринимателей, тем более что и другие фирмы последовали ее примеру. Мало того, фирма «Пате» начала высылать на ярмарки своих киномехаников, строить свои удобные кинозалы. А отсюда — только один шаг до постоянных кинотеатров. Пожар 1896 года был забыт, и кино все смелее атаковало своих недавних противников.

Окончательная ликвидация ярмарочного кино и переход на систему проката в стационарных кинотеатрах зависели от решения проблемы репертуара. Ежегодно создавались десятки тысяч новых фильмов. Производство каждого из них в среднем занимало один день, а студий было множество. Легко себе представить, какое количество фильмов изодня в день заполняло кинорынки всего мира. Легко себе также представить, что это были за фильмы! Правда, со временем длина лент увеличилась с двадцати до трехсот метров, но не изменился круг тем, затрагиваемых кинематографом: те же самые драматические и комические истории, сочетающиеся с хроникой и документальными сюжетами... Ярмарочная публика относилась к однообразию репертуара довольно терпимо, зато городские зрители возмущались отсутствием новинки. Конечно, было бы совершенно неверно утверждать, что период ярмарочного кино не принес никакого прогресса. Совершенствовалась техника, улучшались повествовательные приемы. Однако изменения эти не носили принципиального, революционного характера. Кино топталось на месте, хотя количественный

рост был очевиден. Настало наконец время и для качественного скачка.

Переломным стал 1907 год, тот самый, когда фирма «Пате» решила прекратить продажу копий. Сезон выдался на редкость неудачный. Экономический кризис, затронувший трудящихся Франции, серьезно отразился на посещаемости и доходах кинотеатров. Кинематограф, о котором Шарль Пате говорил, что это «развлечение для простаков и рабочих», обратился теперь к иной клиентуре, постарался завоевать буржуазную публику, прежде презиравшую вульгарное развлечение. Расширение круга зрителей диктовалось прежде всего требованиями экономики.

Понятно, что превращение кино из дешевого ярмарочного развлечения в зрелище более высокого порядка зависело главным образом от репертуара. Если необходимо было привлечь в кино ту самую публику, которая привыкла посещать театры, следовало и на экране дать ей программу, похожую на театральную. Таково было происхождение так называемого «художественного фильма» («Фильм д'ар»).

Рецепт художественного фильма в своей основе чрезвычайно прост. Им пользовался Жорж Мельес, ограничившись, однако, двумя видами сценического зрелища: постановкой опер в театральных декорациях и выступлениями иллюзиониста*. Прimitивные возможности озвучения этих зрелищ заранее обрекали их на провал. Более серьезным опытом обращения к театральным образцам (хотя и особого рода) были создаваемые в разных странах и в разное время религиозные зрелища, повествования о страданиях Христа. Первый религиозный фильм поставили братья Люмьер еще в XIX веке. Несколько лет спустя (1902—1905) фирма «Пате» затратила огромные по тому времени средства на создание картины о Христе. Это был один из самых популярных фильмов студии. Еще и сегодня на пасху в маленьких приходских кинозалах Италии и Франции демонстрируется эта лента шестидесятилетней давности.

Все это, однако, было суррогатом театра на экране, не дающего зрителям тех впечатлений, что дает традиционная поставленная на сцене пьеса. В Италии и Англии пытались экранизировать пьесы Шекспира**. По сообщениям корреспондентов киножурналов из Флоренции, Рима, Турина, эти кинотеатральные зрелища пользовались огромным успехом. Тематический кризис заставил предпринимателей начать постановку фильмов, созданных по тем же принципам, что и сценические зрелища.

Наконец, в 1907 году в целях обогащения кинорепертуара организуется при поддержке банка братьев Лафит специальная студия

* Классическим примером может служить мельесовский «Фауст» (1904) в 20 картин — точное воспроизведение оперы Гуно.

** В Англии — «Ромео и Джульетта» (1908), в Италии — «Отелло» (1907) и «Гамлет» (1908), оба производства фирмы «Чинес».

«Фильм д'ар». 17 ноября 1908 года во вновь открытом кинотеатре «Шаррас» близ Елисейских Полей состоялась торжественная премьера первого фильма новой студии — «Убийство герцога Гиза» (режиссер Андре Кальметт). Две почтенные организации принимали участие в создании этого фильма: Французская академия в лице комедиографа Анри Лаведана и лучший парижский театр «Комеди Франсез», на сцене которого играл исполнитель роли Генриха III Ле Баржи. К этим двум знаменитостям можно добавить и третьего — композитора Сен-Санса, автора специально написанной музыки к фильму.

Лишь тринадцать лет прошло со дня первого показа в «Гран кафе», а какая огромная разница между двумя сеансами! Газеты и журналы прислали корреспондентов, чтобы они рассказали читателям о рождении художественного кино, прошедшего путь от ярмарочного зрелища до представления для сливок общества.

Фильм «Убийство герцога Гиза» отличался от сходных постановок на исторические темы тем, что сценарий для него написал профессиональный писатель, а роли исполняли известные актеры. События (покушение коварного монарха Генриха III на жизнь герцога Гиза) происходят в нескольких сценах (18 сцен, 300 метров, 20 минут проекции), разделены не занавесом, а пояснительными надписями. В картине отсутствовали присущие кинематографу элементы: движение камеры, смена планов, продуманный монтаж.

Оценивая «Убийство герцога Гиза», нужно говорить скорее о последних революциях театра, нежели о самом фильме, который не является творческим достижением кинематографа. Ни его сюжет, ни постановка не внесли ничего нового. В то же время совершенно необычной, качественно новой для кино была игра Ле Баржи.

Французский режиссер Жассе в интересном исследовании о развитии кино * подчеркивал, что исполнитель роли Генриха III создал цельный законченный образ и использовал огромное богатство деталей, что было для тех лет настоящей сенсацией.

«Убийству герцога Гиза» был присущ, однако, серьезный недостаток — слепое подражание выразительным средствам чужого искусства создатели фильма пытались выдать за достоинство, сделать примером для подражания. Механически пересадив на почву кино театральные приемы, надеялись обогатить тем самым племейское развлечение.

Ошибочность такой концепции показал Адольф Бриссон в своей рецензии на страницах газеты «Тан»: «Кино не является конкурентом театра. Оно возбуждает лишь тоску, ностальгию по театру. Подражание, как это часто случается, заставляет нас вздыхать по оригиналу».

Бриссон справедливо усматривал одну из причин несовершенства кинематографа в немоте актеров. Как можно подражать театру на экране, лишая актеров такого могучего средства выражения, как слово?

«Мы чувствуем раздражение, — писал Бриссон, — из-за упорного молчания жестикулирующих теней. Мы хотим крикнуть им: «Скажите же что-нибудь, наконец!»

Таким образом, этот эксперимент не стал творческой победой, несмотря на широковещательные заявления. Шарль Пате публично объявил директорам студии «Фильм д'ар», что они его победили, хотя в это время уже полностью контролировал конкурента. Фильму «Убийство герцога Гиза» не помогли ни восторги прессы, ни снобистский шум. Картина не имела такого кассового успеха, как шесть лет назад «Путешествие на Луну» Мельеса. Следующие ленты «Фильм д'ар», отдающие классицистической скукой, насковоз искусственные «Возвращение Улисса» или «Попелуи Иуды» не понравились ни интеллектуалам, ни простой публике.

И все-таки есть доля истины в парадоксальном на первый взгляд утверждении французского критика Буазивона, что «в тот день, когда решили перенести на экран «Убийство Генриха III», «Жизнь Иуды» и «Смерть Улисса», кино родилось как искусство» *. Доля истины заключается в том, что настоящее киноискусство (прежде всего его основная ветвь — художественное, игровое кино) не может существовать без участия писателей-сценаристов и актеров. «Убийство герцога Гиза» и вся последующая продукция «Фильм д'ар» совершили в этом смысле подлинный переворот. Кино не только стало привлекать литераторов, но и совершенно открыто (а не тайно, как было раньше) в поисках тем и сюжетов обратилось к литературе. Один из филалов «Пате», так называемое Общество кинематографических авторов и писателей, объявил об экранизации классиков всех эпох и народов — от Шекспира до Александра Дюма.

Не так существенно, что постановки 1908—1914 годов — это движущиеся иллюстрации, весьма примитивно раскрывающие содержание первоисточника. Главное то, что кинематограф сочли достойным выражать его специфическими средствами мысли великих писателей. Конечно, в первых попытках было много рекламной шумихи, беспринципного использования знаменитых имен для привлечения публики. Но было и другое: литературу стали рассматривать как источник сюжетов, поняли значение интересной темы, пытались отказаться от повторяющихся сюжетных схем.

Заслуга студии «Фильм д'ар» состоит и в привлечении в кино профессиональных театральных актеров. Результаты, правда, не всегда были

* Буазивон приводит здесь неточные названия картин. Правильные следующие названия: «Убийство герцога Гиза», «Попелуи Иуды», «Возвращение Улисса» (B o i s y o n, Le Cinéma Français, L'Art Cinématographique, t. VII, Paris, 1931, p. 6).

* «Antologie du Cinéma», Paris, 1946, p. 94.

удовлетворительны. Например, Сара Бернар выглядела на экране как карикатура спенической «божественной Сары». Великая актриса не сумела найти кинематографических эквивалентов тем выразительным средствам, которыми она пользовалась в театре. На это уже обратили внимание тогдашние кинозрители, ибо для них контраст в игре великой актрисы на сцене и на экране был особенно разителен. В статье о фильме «Королева Елизавета», опубликованной в английском журнале «Биоскоп» за 1913 год, писали: «Сара Бернар, как божественная Сара, несравнима, но как Елизавета, королева Англии, она похожа на историческую королеву Бесс не более, чем современный эсминец, делающий 40 узлов в час, — на трехпалубный корвет адмирала Дрейка». Великая трагическая актриса не создала на экране великих образов, зато ее партнерши по сцене: Ле Баржи, Ламберт или Муне Сюлли — не только приспособились к условиям работы в кино, но и учили других умению держаться перед камерой просто, спокойно, без усиленной жестикуляции. Появление на съемочных площадках актеров из театра значительно подняло престиж киноактеров, которых прежде заставляли устанавливать декорации или мыть полы в ателье.

Таким образом, театризация кино, начатая «Убийством герцога Гиза», имела и свои положительные стороны: хороший литературный сценарий и хорошие актеры обогатили кино, но произошло это много лет спустя после премьеры. Непосредственные же результаты правильного всего определить одним словом — фиаско.

Попытка создания «художественного фильма» не удалась. Любители театра остались в театре, а поклонники кино не пришли в восторг от классического репертуара на экране.

Реакцией на эстетскую, напыщенную продукцию «Фильм д'ар» явилась серия картин студии «Гомон», числящаяся в каталоге под названием «Жизнь как она есть». Создателем серии был ведущий режиссер студии Луи Фейад (1874—1927), работавший в кино с 1906 года. Фейад понимал, что исторические драмы не интересуют кинозрителей, в особенности если они исполняются на театральных котурах. Кино завоевало популярность именно близостью к жизни, актуальностью тем, их современным решением. Сама техника съемок, способная перенести на экран образы окружающего мира, была залогом реалистического характера кинематографа. Эксперименты с театризацией кино на время отвлекли внимание от его главного достоинства — его способности, как это доказали братья Люмьер, объективно отражать жизнь. Луи Фейад решил напомнить об этом публике; так появилась серия «Жизнь как она есть», порывающая с театральной условностью.

Можно ли, однако, творчество Фейада назвать подлинно реалистическим в нашем сегодняшнем понимании этого слова? Конечно, нет. Мы гораздо точнее определяем стиль серии «Жизнь как она есть», если назовем его натуралистическим. Фейад был способным режиссером, но не следует

приписывать ему какого-то особого желания сказать всю правду о жизни, мире и людях. Фейад прежде всего был высокооплачиваемым служащим фирмы «Гомон». В его задачу входило создание таких картин, которые удовлетворили бы требовательного и сурового фабриканта — господина Леона Гомона, то есть имели бы успех у публики и приносили прибыль. По мнению Гомона, массовый зритель отдавал большее предпочтение фильмам натуралистического направления, чем продукции «Фильм д'ар».

Несмотря на различия в методах, цели у «Фильм д'ар» и «Гомон» были одинаковы и весьма прозрачны — привлечение максимального числа зрителей. И потому в манифесте, извещающем владельцев кинотеатров о рождении новой серии, Луи Фейад ссылался на литературные и театральные образцы: «Сцены, которые мы имеем честь показать, — это попытка впервые воссоздать на экране реализм, тот самый реализм, который издавна существует в литературных произведениях, в театре и живописи». «На экране, — продолжал Фейад, — зритель увидит куски настоящей, невдуманной жизни; людей и события такими, как они есть, а не такими, как должны быть»*.

Предтечей фейадовской серии «Жизнь как она есть» был литературный и особенно театральный натурализм. Тщательно выписанный фон, утомительная достоверность, пристрастие к хроникерскому (в газетном смысле этого слова) изображению событий — вот характерные черты фильмов Фейада. Режиссер любил истории с трагическими финалами, семейные драмы, любовные конфликты, разрешаемые смертью. В этом отношении он повторял учеников и эпитонов Эмиля Золя и Андре Антуана. По сравнению с «реализмом» Фердинанда Зенки это был огромный прогресс, но до реализма без кавычек было еще очень далеко.

Натуралистическая школа Фейада, у которого вскоре нашлись подражатели, возникла не без влияния американской серии «Сцены из повседневной жизни» студии «Витаграф». Фильмы этой серии начали появляться на французских экранах в десятые годы, вызывая, с одной стороны, возмущение публики «варварскими» приемами (монтаж, крупные планы), а с другой, — восхищение правдивостью рассказов о простых людях и будничной жизни. Фейад использовал успех американских фильмов для популяризации своей собственной серии «Жизнь как она есть».

Таким образом, во французском кино в период, предшествующий первой мировой войне, отчетливо проявляются две тенденции — классическая, использующая театральные опыты («Фильм д'ар»), в какой-то степени, и натуралистическая, развивающая достижения литературной и театральной школы натуралистов (Фейад). Сторонники натурализма большей частью использовали оригинальные сценарии, классицисты прибегали к экранизациям.

* «Antologie du Cinéma», op. cit., p. 74.

Обе тенденции, натуралистическую и классицистическую, пытался объединить Альбер Капеллани, художественный руководитель Общества кинематографических авторов и писателей (ССАЖКЛ), созданного Пате для конкуренции с «Фильм д'ар».

В принципе обе студии, как «Фильм д'ар», так и ССАЖКЛ, стремились к одной и той же цели — облагородить кино, привив ему театральную тематику и исполнителей. Однако средства достижения этой цели были различны. Лаведан из «Фильм д'ар» и его последователи старались завоевать буржуазную публику театральной классикой, преимущественно костюмно-историческими пьесами из репертура «Комеди Франсез».

Капеллани же, несколько лет игравший в «Свободном театре» («Театр либр») Андре Антуана, а позднее сотрудничавший с великолепным актером Фирменом Жемье, хотел привести в кино теорию и практику натуралистического театра. Капеллани считал, что театр никогда не сможет конкурировать с кино во всем, что касается верности и правдивости изображения подробностей жизни. Только экран, по мнению Капеллани, способен с максимальной точностью отобразить действительность.

Выбирая темы для сценариев, Капеллани вслед за Антуаном обращался прежде всего к романам прославленного мастера натурализма Эмиля Золя. Уже в самом начале своей кинокарьеры (1909) он ставит при помощи Мишеля Карре «Западно» Золя, впервые перенесенную на экран еще в 1902 году Фердинандом Зеккой под названием «Жерты алкоголизма». Новая экранизация длиной около 1000 метров — огромный шаг вперед как в техническом, так и в творческом отношении. В 1913 году на экраны выходит другой фильм Капеллани «Жерминаль» (снова по Золю). Лента пользуется большим успехом во Франции и за границей. Критика подчеркивает правдивость изображения фабрики и шахты, а также превосходную игру актеров. «Задача актеров в фильме «Жерминаль», — писал серьезный немецкий ежемесячник «Билд унд фильм», — заключается в том, чтобы как можно более естественно показать обыкновенные будничные ощущения на фоне обыкновенного будничного пейзажа.

С этой задачей актерский ансамбль прекрасно справился, избегая какой бы то ни было искусственности и «театральности».

Еще большим успехом как режиссера Капеллани, так и всей французской кинематографии стала экранизация замечательного романа Виктора Гюго «Отверженные». Фильм в зависимости от страны или величины кинотеатра показывался в двух или четырех частях. Критик упоминавшегося уже выше немецкого журнала Мальвин Ренерт сравнивал кинотеатры, демонстрирующие «Отверженных», с греческими античными театрами. В фильме, по мнению критика, зрители встречаются с благородным народным искусством. Гений Виктора Гюго явился миллионам людей, для которых недоступны театральные залы, и благодаря кино эти люди получили возможность некоторое время общаться с настоящим искусством.

Золя и Гюго — вот имена, которые, по мнению Пьера Декурселя, директора Общества кинематографических авторов и писателей, свидетельствуют об истинно демократическом характере создаваемых студией фильмов в отличие от аристократических, элитарных устремлений «Фильм д'ар». Не следует, однако, слишком дословно понимать декларации о народности и демократичности предпринимателя, подчинившегося концерну «Пате». И Капеллани, и его работодатели старались по мере возможности избегать слишком острых социальных проблем. Так, например, «Жерминаль» лишь отдаленно напоминает первоисточник Золя, а рабочих-революционеров автор фильма превратил в чудаков и оригиналов. В «Отверженных» главный акцент был сделан не на изображении социальной среды, а на мелодраматических элементах сюжета.

И все же следует признать, что на фоне тогдашней французской продукции эти экранизации произведений Золя и Гюго были ценными и прогрессивными произведениями. Ведь как бы то ни было, идеи великих писателей сохранялись, а стремление верно передать атмосферу действия (натюра, декорации, костюмы, грим и т. д.) сообщало фильмам Капеллани реалистическое звучание.

Экранизировали, впрочем, не только классиков. Гораздо чаще на экране появлялись ленты, сюжеты которых заимствовались из приключенческих романов, заполнявших полосы газет и печатавшихся с продолжением. Преступления, погони, схватки полицейских с бандитами — вот излюбленные темы такого рода романов. Так, под сильным влиянием детективной литературы рождается французский полицейский фильм. Героями этих лент были американский сыщик Ник Картер, французский преступник Фантомас, таинственный бандит Рокамболь или не менее таинственная дама из парижского уголовного мира Протье. Викторен Жассе (1862—1913), художник и декоратор, пришедший в кинорежиссуру в 1905 году, создал серию фильмов (1908—1909) о Нике Картере, а затем о Зигомаре (1911) и Протье (1913).

Фейад добивается огромного успеха, экранизируя популярнейшие романы Сувестра и Аллена о преступнике-анархисте Фантомасе *. Как издатели массовых газет и журналов, публикующие криминальные повести в отрывках, так и кинопродюсеры изо всех сил старались раздуть интерес к миру парижских апашей. Это была сознательная политика, имеющая целью отвлечь внимание миллионов пролетарских масс от насущных бытовых и социальных проблем, от борьбы, которую вели политические и профсоюзные организации. Фантомас, этот герой-анар-

* «Фантомас» — серия книжек Пьера Сувестра и Марселя Аллена, издавалась в 1911—1913 гг. Всего издательская фирма А. Файарда выпустила 32 тома по 250 страниц тиражом 600 тысяч экземпляров каждый. Студия «Гомон» сняла серию из пяти фильмов (1913—1914), героем которых был Фантомас. Все фильмы поставил Луи Фейад.

хист, выступающий в роли друга народа и наводящий порядки по своему усмотрению, сознательно противопоставлялся революционным деятелям, указывающим пролетариату правильный путь классовой борьбы.

Фильмы Жассе и Фейада, несомненно, имели формальные достоинства: стремительное развитие действия, умелый монтаж, отказ от театрального принципа деления на сцены и акты. В реалистических декорациях, в изображении среды, в широком использовании парижских улиц, но прежде всего в поэзии и очаровании подлинного Парижа таилась притягательная сила серийной продукции Жассе и Фейада. Ничего удивительного, что именно этими фильмами увлекалась авангардистская молодежь Франции, видя в них провозвестников нового, рождающегося искусства. Нельзя, однако, положительно оценивать те или иные стороны «полицейских фильмов», закрывать глаза на идеологическую функцию всех этих «Фантомасов», «Рокамболой» и «Зигомаров». В конечном счете вред, который они принесли миллионам зрителей, никогда не уравновесится их частными достоинствами.

Французское кино кануна первой мировой войны выпускало еще один тип фильмов, сохранявших народные традиции ярмарочного кино. Речь идет о комических лентах и особенно о гротеске, который представляет Жан Дюран, режиссер серийных фильмов «Онезис» и «Бэбе». В фильмах Дюрана юмор часто строится на полном неправдоподобии, фантастичности ситуаций. Специальностью Дюрана была акробатика, сумасшедшие трюки, драки, разрушения. Персонажи фильмов очерчены остро сатирически, а богачи выглядят всегда карикатурно. Надо сказать, что в «комической» в большей мере, чем в других областях кино, авторам удавалось сохранять творческую самостоятельность и подчас показывать то, что в драме было уже невозможно. Известен, например, французский фильм, героини которого — бастующие женщины — протестуют против повышения цен на продукты. Когда власти посылают войска для подавления бунта, солдаты разоружаются и братаются с народом. Эта комедия под названием «Дороговизна жизни» была выпущена в 1911 году студией «Комика» (режиссер Альфред Машен), контролируемой фирмой «Пате». Это свидетельствует о том, что требования к комедийным лентам не были особенно суровы и что здесь еще было возможно обращение к ярмарочным традициям.

Трудно, однако, и в комедиях Дюрана и в получивших огромную популярность фильмах актера и режиссера Макса Линдера* или его конкурента Ригадена усматривать какую-нибудь иную идеологическую

* Линдер, Макс (настоящее имя Максимилиан Лавьел, 1883—1925). В 1903 г. дебютировал в парижском театре. С 1905 г. периодически выступал как актер в кино. С 1909 г. оставил театр и работал исключительно в кино, играя и ставя фильмы. В 1908—1915 гг. снял несколько сот коротких фильмов. В 1917—1919 гг. работал в Америке, где поставил фильмы «Три мукшкетера», «Семь лет несчастья» и др.

платформу, чем в драмах фирм «Пате» или «Гомон». Просто в комедиях чаще слышались отзвуки сатиры Мольера или Лабиша. Замечательный комик Макс Линдер многим обязан лучшим традициям французской комедии.

Единственной, хотя и робкой, не имевшей практических результатов попыткой пропагандировать свои взгляды при помощи кино является продукция парижской группы синдикалистов, сосредоточенных вокруг газеты «Ля батай синдикалист». Синдикалисты в лице Себастьяна Фора, Жана Граве и Марселя Мартине решили в 1913 году создать киноматограф для народа, говорящий людям правду о капиталистическом мире. Им удалось сделать лишь несколько лент, из которых наибольший интерес представляла картина «Зима — радость богача, мучение бедняка», показывающая в серии репортажно снятых сюжетов тех, кто пользуется радостями зимнего сезона, и тех, кто за них платит. Но синдикалистские фильмы не могли пробиться на экраны обычных кинотеатров и показывались на собраниях и лекциях узкому кругу зрителей. Инициативная группа распалась в 1914 году, когда ее руководители, забыв о лозунгах пролетарского интернационализма, начали вести шумную военную пропаганду.

В описываемый период государственные органы не вмешивались в киноматографические дела. Только один раз, в 1907 году, когда состоялся съезд Французской социалистической партии, власти запретили съемки нескольких короткометражек, которые предполагалось демонстрировать во время заседаний съезда. Фильмы эти должны были показать конфликт эксплуатируемых и эксплуататоров, бедных и богатых. Буржуазное правительство, официально провозгласившее принцип невмешательства в сферу кинопроизводства, решило, что в данном конкретном случае следует сделать исключение. Власти Третьей республики не желали, чтобы с экрана сказали правду, пусть даже горстке зрителей, и чтобы такого рода фильмы хранились в архивах. Лучше всего было вообще запретить их снимать.

Глава VII

ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО В ТЕНИ Д'АННУНЦИО

Первые итальянские фильмы, появившиеся на экранах в 1905 году, мало рассказывали о стране: ее пейзажах, сокровищах ее архитектуры и живописи, наконец, о нужде крестьян и неграмотности почти половины населения (и это в начале XX века!). Итальянские ленты, создаваемые миланским фотографом Комерио, туринским оптиком Амброзио или римским механиком Альберини, почти дословно повторяли рецепты французской «комической». Впрочем, им помогали в этом французские техники и актеры, нашедшие в Италии лучшие заработки и большее поле деятельности. Так родилась итальянская кинематография, итальянская только по названию, а не по духу и форме.

Лишь несколько лет спустя, около 1910 года, в итальянских фильмах начали появляться некоторые черты, свидетельствовавшие о формировании национального стиля, а может быть, даже национальной школы кино. Возникновению школы способствовало множество самых разнообразных причин, как общественно-политических, так и культурно-художественных.

Итальянское кино возникло в период формирования итальянского империализма, одного из самых молодых членов европейской семьи, названного Лениным империализмом бедняков*. Национальная буржуазия старалась не отстать от других капиталистических стран в грабеже колоний и создать свою собственную заморскую империю. Всячески пропагандировалась теория, что Италия исторически предопределена стать второй после Великобритании мировой колониальной державой. И поэтому война с Турцией провозглашалась освободительной, имеющей целью выводить угнетенные ею народы Африки из цепей, в которые их заковали английская, французская и немецкая плутукратия. Война должна принести изголодавшимся итальянским массам благосостояние, прекращение эмиграции, возвращение эпохи Римской империи. Премьер Джолитти, почти четверть века находившийся у власти, использовал все возможности для завоевания общественного мнения. Империалистическая война в Африке преподносилась с парламентской трибуны и на страницах

прессы как достойное продолжение национально-освободительных войн, которые в свою очередь тесно увязывались с великими традициями Возрождения.

К началу триполитанской кампании кино уже завоевало популярность у сотен тысяч итальянцев. Потребность в дешевом развлечении, которая повсюду стимулировала развитие кинематографа, ощущалась в Италии особенно сильно. Ибо здесь пропасть между космополитически настроенной буржуазией и отрезанным от всякого искусства народом была гораздо глубже, чем в других странах. Народ, говорящий на множестве диалектов, не имел доступа к литературе и театру, рассчитанных исключительно на образованную публику. Кино же было доступно и понятно всем — от Сицилии до Пьемонта, — и потому так стремительно увеличивалось количество залов, демонстрировавших фильмы римской, туринской или миланской студий.

Нет ничего удивительного в том, что итальянская буржуазия старалась превратить новое популярное зрелище в орудие своей политики, полностью использовать его возможности воздействия на массы. Конечно, было бы большим упрощением видеть буквально в каждом итальянском фильме проявление ярко выраженной политической тенденции. Сотни комедий, драм и особенно фарсов, «выпекавшихся» в десятом — двенадцатом годах в Турине при участии популярных комиков: Кретинетти (Андре Дид), Полидора (Фернан Гийом) и Робине (Марсель Фабр), не имели ничего общего с политикой премьера Джолитти. С другой стороны, не случайно костюмно-исторические фильмы, получившие большую известность на мировом кинорынке, появляются именно в момент подготовки к войне с Турцией и достигают своего апогея в 1911—1912 годах, в период триполитанской кампании. Напоминание о былой славе Рима, о величии императоров пришлось тогда ко времени, и исторические «колоссы» римской студии «Чинес» или туринской «Итала» играли определенную пропагандистскую роль. Ни в одной стране не было таких благоприятных условий для создания исторических боевиков, как в Италии. Пейзаж, идеальный климат, множество памятников архитектуры помогали воссоздавать события времен Римской империи, Возрождения и освободительных войн XIX столетия... К тому же, и это немаловажный факт, в изобилии имелась дешевая рабочая сила: и технический персонал, и тысячи статистов зарабатывали гроши. Можно упомянуть еще об одном факторе, способствовавшем развитию итальянской кинематографии. Театральные актеры легко приспосабливались к условиям работы в кино. Традиции «комедии дель арте» всегда были сильны в итальянском театре; актеры придавали огромное значение жесту, мимике, пантомиме. Великий актер Эрmete Новелли создавал многие образы, пользуясь средствами пантомимы*.

* С. Игнатова, История западноевропейского театра нового времени, М.—Л., 1940, стр. 370—374.

* В. И. Ленин, Империализм и социализм в Италии, Полн. собр. соч., т. 27, стр. 16.

Другой мастер итальянского театра Джованни Грассо максимально использовал жест, так что в некоторых случаях игра актера граничила с истерией. Недостатки такой манеры игры, назовем ее «экспансивной», встречались впоследствии даже у выдающихся актеров.

Итальянская кинематография не была так централизована, как французская, а с другой стороны, не была так рассредоточена по маленьким провинциальным центрам, как английская. Студии находились в трех больших городах — Риме, Милане и Турине — и с самого своего возникновения работали промышленными, а не кустарными методами. Превращение кино из ярмарочного развлечения в художественное зрелище — соперника и конкурента театра — произошло в Италии даже несколько раньше, чем французский эксперимент с «Филим д'ар». Еще в 1907 году Жюль Кларети, директор «Комеди Франсез», восторгался виденным в Турине фильмом «Граф Уголино», экранизацией фрагмента «Божественной комедии» Данте.

В процессе «благораживания» итальянским кинопромышленникам очень помог престиж Габриеля Д'Аннуцио (1863—1938). Вся буржуазная Италия первых лет царствования Виктора Эммануила III находилась под огромным влиянием этого поэта, романиста и драматурга, создавшего не только особый литературный стиль, но также стиль и философию жизни. Д'Аннуцианизм стал настоящей «итальянской болезнью» начала XX века. Самым ярким проявлением этой болезни была риторика, вернее даже, декламация, навязчиво вторгавшаяся во все области жизни. С пафосом разглагольствовали о патриотизме, о любви, о смерти. Контраст между нуждой миллионов и роскошью группы привилегированных был в Италии особенно разлителен, а империалистическое бряцание оружием не имело реальной военно-хозяйственной опоры. «Gesta d'oltre mare»* — патриотические песни Д'Аннуцио о триполитанском походе — лучший пример атмосферы, царившей в тогдешней Италии.

Д'Аннуцио, будучи *arbitrè elegantiarum*** и национальным пророком, служил эталоном для режиссеров, стремившихся стать «настоящими художниками». Многие произведения писателя экранизировались, его самого приглашали консультировать фильмы, писать сценарии, и, что хуже всего, ему всюду и во всем подражали: в сюжетах сценариев, в пышности декораций, в одеяниях героев, наконец, в звучных, длинных и непонятных именах, которыми одаривались персонажи фильмов. Итальянская кинематография росла и развивалась в тени «Божественного Габриеля», который своим напыщенным, позерским творчеством верой и правдой служил политике молодого итальянского империализма, рвущегося к колониальным захватам, к созданию могучей империи.

* Подвиги по ту сторону моря (итал.). — Прим. перев.

** Арбитр изящества (лат.). — Прим. перев.

После всемирного успеха «Последних дней Помпеи» (1908) итальянские исторические фильмы стали любимым жанром как итальянской, так и иностранной публики. Новый вариант «Камо грядеши?», снятый Эрико Гуаццини в 1913 году, был одним из самых кассовых фильмов Лондона, Парижа, Берлина и Нью-Йорка. Публика и критика единодушно восхитились постановочным размахом фильма. Особенно потрясли воображение зрителей сцены истребления в «Циркус максимус» и подкрашенные в красный цвет кадры пожара Рима. Гуаццини смело применял крупные планы, сопоставляя в монтаже кадры с Нероном и сцены борьбы христиан с дикими зверями. Эти новаторские приемы вызвали даже упреки некоторых критиков, считавших эстетически неправомерным сочетание крупных и общих планов. Однако успех «Камо грядеши?» был вскоре превзойден фильмом «Кабири» — крупнейшим достижением итальянской исторической школы в кино**. Действие фильма происходило в период пунических войн (III в. до н. э.). Автор сценария был Габриель Д'Аннуцио. Так, во всяком случае, гласила реклама, так утверждал сам писатель. На самом деле написал сценарий и поставил фильм режиссер Джованни Пастроне, выступивший под псевдонимом Пьеро Фоско, а Д'Аннуцио благосклонно разрешил поставить свое имя в титрах. Кроме того, он сочинил помпезные надписи и звучные имена героев, как, например, Кабири — «рожденная из огня» и т. д. «Кабир», прославляя силу римского оружия, имел ярко выраженный политический характер. Фильм воспевал победу римских воинов над карфагенскими кушцами. Всем была ясна аналогия между Карфагеном и Англией, так же как и стремление отобразить у Альбиона господство над *Mare Nostrum* (Средиземным морем). Добавим еще, что в фильме много внимания уделено нумидийскому вопросу. Нумидия — африканская колония, отвоєванная римлянами у Карфагена, а на современной карте место античной страны короля Массинисса занимал французский Алжир.

Фильм, съемки которого продолжались два года, великолепно и роскошно побил все предыдущие рекорды, не только итальянские, но и мировые. Чего только не было в «Кабире»? И переход Ганнибала через Альпы на слонах (для съемок мобилизовали слонов из всех цирков и зоопарков Италии), и сожжение Архимедом римской военной флотилии

* Роман Г. Сенкевича «Камо грядеши?» экранизировался пять раз. Впервые в 1901 г. во Франции (режиссер Люсьен Нонге); затем в 1909 г. студия «Филим д'ар» под названием «Во времена первых христиан» (режиссер А. Кальметт). Фильм Гуаццини был третьей экранизацией (длина 2250 метров, стоимость постановки 60 тысяч лир). В 1924 г. вышел немецко-итальянский вариант (режиссеры Г. Якоби и Г. Д'Аннуцио-сын с Эмилем Янингом в главной роли), а в 1951 г. — американский (режиссер Мервин Ле Рой с Робертом Тейлором).

** Фильм поставлен на студии «Итала» (Турин) в 1912—1914 гг. Премьера состоялась 18 апреля 1914 г. (длина 4500 метров, стоимость 1 250 000 лир. В 1932 г. «Кабир» была повторно выпущена в озвученном варианте.

у берегов Сицилии, и обряд жертвоприношения в карфагенском храме Ваала. На фоне исторических событий развивалась любовная интрига, очень сложная, запутанная, изобилующая необычайными происшествиями.

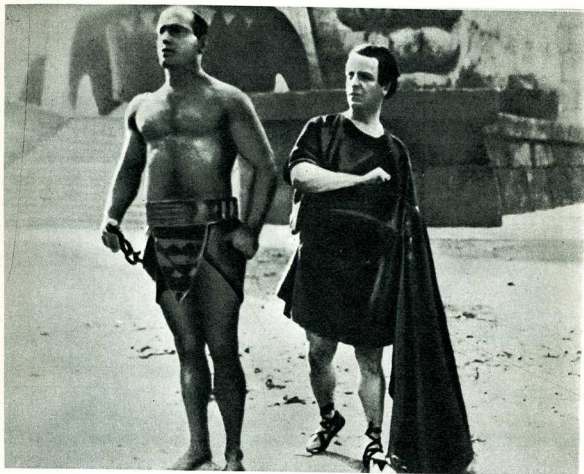
В «Кабирии» использован и развит весь предыдущий опыт итальянских исторических фильмов, поэтому удалось создать произведение высокого технического уровня, не лишенное при этом художественных достоинств. Режиссер фильма Пастроне при помощи оператора-испанца Сегундо Хомона мастерски построил движение людей и предметов, добиваясь эффекта монументальности в массовых сценах. Новым в кинематографической технике было умелое использование макетов, панорам, а также применение тележки (на которую устанавливали камеру) в эпизоде перехода через Альпы. Все технические нововведения «Кабирии» и других итальянских исторических фильмов можно свести к одному важнейшему художественному открытию, а именно к созданию в кинокадре пространства, глубинной перспективы, позволяющей показывать действие в нескольких планах. Сначала итальянцы, как и французы, применяли театральную систему рисованного задника. Случалось, что небо или стены замка от сквозняка начинали колебаться. Вскоре достижения высокоразвитого декоративного искусства (особенно в опере) заставили кинематографистов обратить внимание на современные приемы постройки декораций. Сначала их стали возводить в павильонах, копируя театральную сцену, а затем на натуре, добиваясь эффекта глубины. Здесь, конечно, рисованные на полотне фоны и заставки не годились. Появились домакетки, заменяющие сооружения, возводимые в натуральную величину на первом плане. На экране возникла иллюзия воздушности, ощущение пространственного эффекта. Архитектура стала полноправным участником процесса создания фильма.

Один из историков итальянского кино Роберто Паолелла сравнивал переворот, произведенный историческим фильмом, с революцией Джотто в живописи: разрыв с плоской, двухмерной византийской композицией и создание третьего измерения в картине. Тот же самый Паолелла утверждал, что сценическая композиция итальянских исторических фильмов чрезвычайно напоминает полотна ученика Рафаэля — художника Джулио Романо: на первом плане герои, на втором — массы людей (как бы хор), наконец, на третьем — натурные и декорационные фоны. Таким образом, итальянский исторический фильм, опираясь на художественный опыт оперы, на традиции живописи сценическую тесноту, мешавшую в то время кинематографистам всего мира.

С костюмными историческими лентами соперничала как в Италии, так и за ее рубежами итальянская психологическая драма. И здесь также можно обнаружить немало элементов, почерпнутых из творчества Д'Аннунцио, его учеников и подражателей. Их влияние обнаруживается в выборе героев психологических драм: это представители высшего обще-



9 Из фильма «Камо грядеши?» Э. Гуаццини (1913)



10 Бартоломео Пагано и Умберто Моццато
в фильме «Кабирия» Д. Пастроне (1914)



11 Джованни Грассо и Виргиния Балифьери
в фильме «Затерянные во мраке» Н. Мар-
толино (1914)



12 Уильям Харт (в центре) в фильме «Человек с револьвером» (1916)

13 Из фильма «Полицейские» Мак Сеннета (1913)

14 Один из комических фильмов Мак Сеннета (1913)



15 Из фильма «Истеричность» Д.-У. Гриффита (1916). Вавилонский эпизод



16 Роско Арбакль (слева) и Бестер Китон



17 Давид Уарк Гриффит

18 Из фильма «Нерешимость». Эпизод Варфоломеевской ночи

ства, декаденты, переживающие сложные перипетии любви, ревности и всякого рода Weltschmerz *. Однако у широкой публики современные фильмы пользовались успехом не из-за духовного родства с произведениями модного поэта, а благодаря использованию традиций мелодрамы, издавна входившей в обязательный репертуар странствующих театральных трупп. Новое кинематографическое зрелище было продолжением, развитием «драмы арены», то есть театральных представлений, устраиваемых для широкой публики под открытым небом. Как характер постановок, так и стиль актерской игры, изобилующей взрывами страстей, почти в неизменной форме перекочевали на экран. Еще более давние традиции другого популярного зрелища — оперы также нашли свое отражение в итальянских фильмах, исторических и современных. Простота оперной интриги, пышность декораций, движение тысяч статистов — все это нравилось не только театральному, но и кинематографическому зрителю. Таким образом, стиль итальянских фильмов являлся своеобразным синтезом: с одной стороны, пропагандируемой буржуазией д'аннунцианской декадентской литературы, с другой — традиции популярных народных зрелищ.

Итальянский психологический фильм был рассадником дурного вкуса и нигилистической мелкобуржуазной философии. У простых зрителей он вызывал зависть к легкой жизни привилегированных классов, но в то же время подчеркивал неодолимость пропасти, разделяющей «верхи» и «низы». Действие в такого рода фильмах неизменно происходило в замкнутом мире эlegantных мужчин и femmes fatales (роковых женщин), несущих отравленный угар любви и смерти. Звучные имена звезд итальянского экрана украшали репертуар кинотеатров всего мира. Что же осталось для истории кино из этой оргии роскоши и страстей? Ничего, кроме нескольких имен режиссеров да двух-трех «див» во главе с самой выдающейся из них — Франческой Бертини **. Пожалуй, она — единственная из многих звезд — сумела вопреки условным, насквозь фальшивым ролям, которые ей приходилось играть, нащупать какие-то более тонкие струны человеческой души. Ей удавалось иногда создать образ, наполненный жизнью, глубоко национальный и народный. Знакомки киноискусства того времени недаром сравнивали достоинства двух великих актрис экрана: датчанки Асты Нильсен и итальянки Франчески Бертини.

Питаясь философией Д'Аннунцио, итальянское кино за ширмой цветистой фразеологии очень редко замечало настоящую жизнь Италии,

* Мировая скорбь (нем.). — Прим. перев.

** Бертини, Франческа (род. 1888). Начала свою актерскую карьеру в театре двенадцатилетней девочкой. 16 лет она впервые выступила в кино («Король Лир», Корделия). В 1915 г. Бертини создала свою собственную студию. Снялась во множестве фильмов, из которых лучшими считаются: «Перед лицом судьбы» (1913), «Голубая кровь» (1914), «Жемчужина фильма» (1916), «Дама с камелиями» (1916), «Тоска» (1917). В 1921 г. Бертини бросила кино, лишь изредка появляясь во французских фильмах: «Монте-Карло» (1928), «Одетта» (1934) и др.

мучаемой голодом, политическим бессилием, играющей в буржуазную парламентскую демократию и одновременно заботливо охраняющей монархические традиции. Чтобы взглянуть правде в глаза, необходимо было найти иные образцы, нежели прозу, поэзию и драмы «божественного» Габриеля. Итальянские режиссеры в отличие от английских или американских в период ярмарочного кино не проявляли интереса к народной тематике. И снова на помощь пришла старшая и более опытная муза — литература. Реалистическое направление в итальянской кинематографии 1908—1914 годов представляет экранизация литературных произведений натуралистического направления, получившего название веризма. Создателем этого направления был сицилийский писатель Верга, живший на рубеже XIX и XX столетий. Цикл его романов из жизни сицилийских крестьян и рыбаков долгие годы питал творческую фантазию литераторов и кинематографистов. Одним из них был режиссер Лукино Висконти, нашедший в романе Верги «Малавольза» тему для замечательного фильма «Земля дрожит» (1948). Из писателей, находившихся под влиянием веризма наибольшую известность получил романист и драматург неаполитанец Роберто Бракко. Всю свою жизнь он провел в Неаполе, городе роскоши и нищеты, аристократических дворцов и убогих хижин, где ютился пролетариат. В своем творчестве, как и в политической деятельности, Бракко выступал в защиту народа, против эксплуататоров. Он умер совершенно забытым, преследуемый режимом Муссолини за то, что осмелился выступить в качестве антифашистского кандидата в депутаты на последних парламентских выборах в 1923 году.

Обращение Бракко к кинематографу оказало положительное влияние на развитие итальянского киноискусства. В 1914 году режиссер Ниньо Мартوليو (1870—1921) предложил писателю сделать сценарий по мотивам его пьесы «Затерянные во мраке» (1901). Бракко охотно взялся за работу. Благодаря сотрудничеству этих двух талантливых людей появился фильм, и по сей день остающийся классическим произведением немого итальянского кино. Судьба «Затерянных во мраке» сложилась иначе, чем «Кабирия», «Камо грядеши?» и «Последних дней Помпеи». Исторические ленты пожинали лавры в стране и за границей, о них писали газеты всего мира, спорили кинематографисты, ими восхищалась публика. Фильм Мартوليو и Бракко прошел по экранам страны незамеченным. Долгие годы о нем никто не вспоминал. Лишь незадолго до второй мировой войны в римском Экспериментальном киноцентре нашли в архивах старую копию фильма и вернули к жизни забытый шедевр.

«Затерянные во мраке» — это мелодраматический рассказ о бедной девушке Паолине, слепом уличном певце Нуницио и о соблазнительле, богатом аристократе ди Валленца... В банальном на первый взгляд сюжете Мартوليو сумел показать Неаполь в социальном разрезе, методом контрастного монтажа резко противопоставить два антагонистических

мира. История ресторанный музыканта, теряющего зрение, а вместе с ним и работу, заключала глубокое жизненное, а не литературное содержание. Но главным достоинством фильма было раскрытие средствами киноязыка специфически неаполитанской истории. Ее нельзя было оторвать от фона — узких, извилистых улочек, сбегающих каменными ступеньками к морю, от шапки Везувия, возвышающейся над городом, от людских толп, с утра до ночи бурлящих на площадях и в кафе. Экран удивительно точно передал атмосферу народного Неаполя, традиции и быт средиземноморского порта. Уличные процессии в дни религиозных праздников, столики продавцов билетов лотерей, в которую играл весь город и веселие «каморры» — организации власть имущих и преступников, терроризовавшей весь город, — все это нашло отражение в фильме Мартوليو. Превосходно подобранная актерская труппа довершила успех. Этот фильм потому можно смело назвать классическим, что к нему, как к образцу, обратились будущие поколения художников.

Ниньо Мартوليو не был автором одного фильма. И другие его работы свидетельствуют о зрелом режиссерском таланте, проявившемся, однако, слишком рано и потому не оцененном по заслугам. «Капитан Бланко» (1915) и в особенности экранизация «Терезы Ракен» (1915) подтверждают, что именно Мартوليو был предтечей неореализма.

Предтеча направления, возникшего в сороковые годы? Не является ли это утверждение преувеличением, желанием во что бы то ни стало найти корни неореализма в ранней истории итальянского кино? Факты говорят о том, что можно и нужно считать Мартوليو родоначальником критического реализма в итальянском кино. Не только потому, что его картина неоднократно просматривалась и обсуждалась в Экспериментальном киноцентре, где учились, в частности, Джузеппе Де Сантис, Луиджи Дампа, Массимо Джиротти... И не только потому, что итальянская критика во главе с Умберто Барбаро широко комментировала этот фильм в тот самый период, когда Лукино Висконти дебютировал «Наваждением» (1943) — первой ласточкой новой школы. Но прежде всего потому, что неореализм вырос на той же почве, что и реализм Мартوليو. Опираясь на веристскую литературу, сделав народ единственным героем кинопроизведений, Мартوليو предугадал характерные черты стиля послевоенного итальянского реализма.

Таким образом, не «Кабирия» и не салонные драмы с участием ослепительно красивых звезд определили главный вклад итальянской кинематографии в историю мирового киноискусства. Д'аннунцианизм сегодня ничего не стоит. Некогда он был важным общественным явлением, а затем исчез, как мода на огромные шляпы и платья с тrenaми. Зато фильмы неаполитанской школы сохранили свою ценность если не в оригинале, то в своем художественном продолжении — в богатом урожае итальянского киноискусства сороковых годов.

ДАТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ГОСПОДСТВУЕТ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ

Дешевизна производства и легкость экспорта фильмов — вот два момента, определявших развитие мирового кинематографа до 1914 года. Это давало возможность добиваться больших успехов в развитии кинопромышленности также странам с незначительным хозяйственно-экономическим потенциалом. Хорошим примером здесь может служить Италия. Но еще более убедителен пример Дании, маленькой страны, создавшей в 1908—1915 годах мощную кинематографию, серьезно конкурировавшую на мировых рынках с Францией и Италией. В Германии, например, датчане были чуть ли не монополистами. Белый медведь, фирменный знак студии «Нордиск»*, получил известность во всем мире, а кинозвезды из Копенгагена повсюду пользовались огромной популярностью. Как же случилось, что Дания завоевала в кинематографическом мире такое привилегированное положение?

В начале XX века страна переживала период расцвета, главным образом благодаря продаже масла и других сельскохозяйственных продуктов Великобритании. Богатые крестьяне являлись опорой датского капитализма. Тяжелая промышленность развивалась медленно, зато капиталы, вложенные в легкую промышленность и сельское хозяйство, быстро окупались. Пример Оле Ольсена, представителя «Патэ» в Дании, создавшего впоследствии свою собственную студию, оказался заразительным. В 1910—1914 годах появилось бесчисленное множество киностудий, финансируемых местными и иностранными (главным образом немецкими) банками. Правда, не все фирмы получали такую высокую прибыль, как «Нордиск», но в целом кинопроизводство оказалось выгод-

ным. И потому мелкая буржуазия охотно покупала акции кинофирм, считая их надежным помещением капитала. Биржа умело подогревала атмосферу торгового интереса к кино.

Организатор, а по существу создатель датской кинопромышленности Оле Ольсен с самого начала своей деятельности делал ставку на экспорт. Ему без труда удалось захватить обширный и неорганизованный тогда еще немецкий рынок, создать представительства студии в Америке и России. Местные датские кинотеатры покрывали лишь малую часть затрат на производство.

К этим двум экономическим причинам расцвета датского кино (дешевизна и экспорт) можно добавить третью, не менее важную, хотя и не экономическую, а чисто творческую. Речь идет о тесной связи с театром, имевшим давние художественные традиции. В конце XIX века датский театр переживал бурный подъем. В Копенгагене возникали новые театры и среди них «Дагмар театрет», в котором некоторое время выступали две крупнейшие актерские индивидуальности датского кино — Аста Нильсен и Вальдемар Псиландер.

Основание фирмы совпало с последним периодом ярмарочного кино, когда привлечение деятелей театра к работе в кино уже не встречало столь сильного противодействия, как прежде.

Режиссеры, художники и прежде всего актеры пришли в датское кино из театра. Это обеспечило более высокий художественный уровень датских фильмов по сравнению со многими иностранными.

Дальнейшие успехи датчан зависели от удачного старта студии «Нордиск», выпустившей две сенсационные ленты, получившие мировое признание. Первая из них — «Охота на львов». На фоне инсценированной под Копенгагеном Африки «смелые» охотники убили двух львов, купленных студией по дешевке в каком-то зверинце, ибо они, того и гляди, могли содохнуть от старости. Почти 260 копий этого фильма разошлись по всему миру. Другой, вызвавший еще больший интерес боевик назывался «Торговля белыми рабами» и рассказывал о торговле живым товаром. Мировая премьера этого фильма состоялась в Гамбурге, что свидетельствовало о тесной связи датских продюсеров с иностранными прокатчиками. Действительно, в Германии датское кино если не количественно, то качественно, стояло на первом месте, а студия «Нордиск» имела свои кинотеатры во всех крупных городах. В 1913 году доходы в одном только Берлине составили 1,5 миллиона крон, что значительно превосходило основной капитал фирмы.

Фильм «Торговля белыми рабами» оказался для студии «Нордиск» и для всей датской кинопродукции переломным во многих отношениях. Во-первых, его успех подтвердил правоту Ольсена, стремившегося к увеличению метража фильмов. В то время, как во всем мире показывали фильмы в одну-две части, «Нордиск» выпустил ленту длиной более

* Студия «Нордиск» была основана в 1906 г. Оле Ольсеном. В 1909 г. студией было создано около ста фильмов. После 1918 г. студия пришла в упадок.

600 метров. А в последующие два года метраж датских картин достиг 2—3 тысяч. Дания была первой страной, перешедшей к производству полнометражных фильмов, что, естественно, служило дополнительным преимуществом для экспорта.

Во-вторых, и это самое главное, фильм «Торговля белыми рабами» положил начало целой серии социальных кинодрам, ставших главной специализацией датского кино. До 1910 года тематическая политика студии «Нордиск» носила нечеткий эстетический характер. Оле Ольсен, взяв за образец сценарные жанры французов и американцев, делал и фарсы, и приключенческие ленты (даже ковбойские), и экранизации театральных пьес в стиле «Фильм д'ар». И хотя в фильмах выступали известные театральные актеры, сценарии писали дилетанты, лишенные литературной культуры.

Полнометражные картины требовали более серьезного подхода к сценарию, появилась необходимость привлекать к работе квалифицированных авторов. Ими были большей частью не писатели, а журналисты, газетчики, авторы модных в то время натуралистических репортажей — «картинок из жизни». Этим объясняется склонность датского кино к натурализму (а не реализму, как писали некоторые критики), стремление к запретным темам. В результате такая важная социальная проблема, как проституция, оказывалась в «Торговле белыми рабами» и многих других фильмах только предлогом для обыгрывания эротических сцен. Датская кинопродукция ориентировалась на буржуазные и мелкобуржуазные вкусы как местных, так и иностранных потребителей. Мещанину был важен лишь отправной пункт, формальная связь судеб персонажей с определенной жизненно правдоподобной ситуацией. Ограниченность воображения зрителя не позволяла ему полностью оторваться от реальности. Но по ходу развития сюжета контакты с действительностью ослабевали, становились все более иллюзорными, и на псевдореалистическом фоне разыгрывалась очередная «история», не имеющая ничего общего с жизнью. Бедная прачка, появляющаяся в первых кадрах фильма, — фигура правдивая, но ее роман с богатым графом — это еще один (современный) вариант сказки о Золушке. Такое зрелище отвечало требованиям мещанской публики: кино было одновременно правдой и вымыслом, мечтой о том, чего нет, но что может произойти. Впрочем, датский кинематограф удовлетворял мещанскую тоску по приключениям, по запретным темам, не разрушая привычных форм буржуазного уклада.

Датские фильмы создали свой собственный мир, в котором, по словам Феликса Хальдена, «все герои — миллионеры, имеющие замки и кучу слуг, или ашани, ежеминутно совершающие убийства».

Единственное, чем живут люди (судя по датским фильмам) — это любовь, большей частью несчастная, кончающаяся смертью одного или

обоих любовников. Датское кино сделало «несчастный конец» своим кредо, так что, если в отдельных случаях фильм кончался благополучно, зрители протестовали. В особенности в царской России, где в те годы процветала пессимистическая декадентская литература, трагические финалы датских лент пришлись по вкусу. Известный русский актер Иван Мозжухин делал свои первые шаги в кино, повторяя роли датских любовников в драматических финальных сценах, если ненароком в оригинале сюжет имел благополучный конец.

Центральной темой датской кинодрамы была любовь. Преимущественно чувственная. И потому в любом фильме любой копенгагенской студии был обязательный страстный поцелуй, вызвавший возмущение прессы и восторг публики. Упомянувшийся выше Феликс Хальден так описывал поцелуй «но-датски»: «Поцелуй изменился совершенно. Уже недостаточно легкого прикосновения губ, как в старые добрые времена. Губы соединяются теперь надолго, сладострастно, а женщина в экстазе откидывает голову назад».

Примерно в 1913 году начинается новый этап в развитии датского кино. Растущая популярность кино в среде интеллигенции, а также необходимость противостоять конкуренции заставляли предпринимателей, и прежде всего ведущую студию «Нордиск», обратиться к более серьезному репертуару. От репортажного натурализма датчане постепенно приходили к более высоким в художественном отношении его формам. Стиль «нового датского кино» представлял собой смесь натурализма (среда, фон) и психологизма (образы героев). В психологии, согласно господствовавшей тогда моде, особенно подчеркивался фатализм, обреченность человеческого существования. Режиссеры искали темы в модных романах и у модных авторов. Экранизировались «Четыре дьявола» Германа Банга, «Револьюционная свадьба» Софуса Михаэлиса и «Любовные игры» Артура Шницлера.

Характерным примером этих новых эстетско-психологических тенденций был поставленный на студии «Нордиск» фильм «Атланти» (по сценарию Герхарта Гауптмана). Содержание фильма (в какой-то мере также и литературного первоисточника) — любовные переживания врача, которого окружают три женщины: нервная женщина, бездушная и безжалостная любовница и робкая обожательница.

Кульминация фильма — катастрофа огромного трансатлантического парохода (образом послужила гибель «Титаника»). Сцены паники на палубе корабля с большим размахом поставлены и сняты режиссером Аугустом Бломом. С технической точки зрения «Атланти» был фильмом удачным, может быть даже выдающимся. Но психологический рисунок поразительно беден, и с Гауптманом боевик студии «Нордиск» не имел ничего общего.

Направление развития датского кино лучше всего определил режиссер Урбан Гад*, который считал, что фильмы должны быть мечтой о счастье и успехе, путешествием по морским просторам, уходом от серой, прозаической жизни.

Таково было датское кино «благословенных» предвоенных лет — отражение мещанских вкусов сытой, спокойной буржуазии Германии, России или Польши.

Было бы, однако, неверно поставить здесь точку и попрощаться с белым медведем студии «Нордиск». Необходимо еще вернуться к исходному пункту, к рождению датской кинематографии, а точнее, — к ее связи с театром. Датские фильмы с их акцентом на чувственных сценах завоевали популярность в первую очередь благодаря актерам. Среди плеяды датских кинозвезд первое место принадлежит Асте Нильсен**. В кино она пришла после успешной театральной карьеры. Первым ее крупным успехом был фильм «Пропасть» (1910) Урбана Гада.

Аста Нильсен сумела найти правильный метод игры перед кинокамерой. Для театральных актеров огромная, часто непреодолимая трудность заключалась в том, чтобы мимикой и жестами восполнить все то, что на сцене можно выразить словами. Появлялась наигранность, истеричность, особенно заметная на общих планах. Аста Нильсен поняла, что кинокамера — это своеобразное увеличительное стекло и что для достижения нужного эффекта лучше не доиграть, чем переиграть. Актриса умела передать свои чувства едва заметным жестом, движением губ, выражением глаз, которые недаром называют «зеркалом души».

Аста Нильсен создала целую галерею очень ярких индивидуализированных персонажей, отличительной чертой которых было богатство внутреннего мира.

«Когда я играю, — говорила о себе великая актриса, — я абсолютно поглощена своей задачей. Я обдумываю каждую деталь внешнего

* Гад, Урбан (1879—1947) — ведущий датский режиссер и один из первых теоретиков кино. По профессии журналист и драматург, Гад начинал работу в кино в 1911 году. Он поставил большинство фильмов с Астой Нильсен. В 1919 г. издал одну из первых книг о киноискусстве «Кино, его средства и цели». Наиболее значительные фильмы Урбана Гада: «Пропасть» (1910), «Испанская любовь» (1911), «Девушка из народа» (1912), «Девушка без родины» (1912), «Чужая птица» (1914), «Бечная ночь» (1917) и др.

** Нильсен, Аста (род. 1883) — выдающаяся датская актриса. С 12 лет выступала хористой в опере, а после окончания курсов играла в театрах Дании, Швеции и Норвегии. С 1910 г. начала сниматься в кино и стала самой популярной актрисой Германии и Центральной Европы. После 1914 г. работала преимущественно в немецком кино. Последний фильм с ее участием был снят в 1932 г. Наиболее известные ленты: Дания — «Пропасть» (1910), «Танцовщица» (1914), «Черная мечта» (1911); Германия — «Белая любовь» (1911), «Девушка из народа» (1912), «Аптекарь» (1913), «Бечная ночь» (1913), «Гамлет» (1920), «Фрекен Юлия» (1921), «Ванна» (1922), «Хелда Габлер» (1924), «Безрадостный переулочек» (1925) и др.

облика и поведения, обращая особое внимание на мелочи, незначительные, на первый взгляд пустячки. Но именно эти детали больше всего говорят о человеке...» Аста Нильсен была одной из первых трагических актрис кино, и ее игра открыла новые пути не только для актерского искусства в кино, но и для киноискусства вообще. Мировая пресса часто называла Нильсен «Элеонорой Дузе экрана». В этом определении много типично рекламного бахвальства. С другой стороны, однако, сравнение замечательной датской актрисы с выдающимися актрисами театра вполне закономерно. Ведь целая пропасть отделяла Асту Нильсен от современных ей кинозвезд! К каждой своей роли она готовилась долго и напряженно, вживаясь в психологию своих героинь, создавая правдивый характер. И потому даже в самой неблагоприятной обстановке, в фальшивой атмосфере салонных датских мелодрам благодаря Асте Нильсен зрители видели живого, страдающего человека. В этом исторический вклад не только Асты Нильсен, но и всего датского кино в дальнейшее развитие киноискусства.

АМЕРИКАНСКОЕ КИНО НА ПОДЪЕМЕ

В 1905 году в Питтсбурге появился первый кинотеатр, так называемый никельдеон*. Никель — это пятицентовая монета (стоимость входного билета); деон — иностранное слово, звучное, несколько помпезное, а главное — издавна ассоциирующееся с театром, что, по мнению организаторов, придавало всей затее известную степень серьезности. Кинотеатры, где фильм был основной приманкой, а не дополнением к эстраднему представлению, очень быстро завоевали популярность. Появились десятки, сотни кинозалов, а через пять лет их число достигло десяти тысяч. В Соединенных Штатах кинотеатров было значительно больше, чем во всех странах Европы, вместе взятых.

Успех никельдеонов и переход на систему стационарных кинотеатров (вместо ярмарочного принципа эксплуатации) предопределили стремительное развитие американского кино, которое до тех пор плелось в хвосте европейских конкурентов. Ведь экономическая база кинопромышленности во многом определяется количеством кинотеатров: чем их больше, тем скорее окупается вложенный в фильм капитал, начинает идти прибыль — конечная цель капиталистического производства. До 1914 года, когда международная торговля фильмами была практически не ограничена, зависимость кинопромышленности от количества театров не была столь очевидна. Наоборот, примеры Франции и в особенности Дании свидетельствовали совсем о другом: о необходимости увеличения экспорта и получения основных прибылей из-за границы. И лишь война 1914—1918 годов показала, сколь близорука была политика, рассчитанная на иностранные рынки.

Непрерывно растущая сеть кинозалов первоначально снабжалась как фильмами американского производства, так и иностранными, приобретаемыми у представителей датских, французских и итальянских

фирм. Однако повсеместная практика контратипирования иностранных картин без покупки прокатных лицензий чрезвычайно облегчала жизнь некоторым прокатчикам. Особенно ловким специалистом по незаконной эксплуатации чужих фильмов или — называя вещи своими именами — по воровству был Зигмунт Любин, делец из Филадельфии, которому приходилось немало потрудиться, чтобы очистить копию от фирменных знаков. Особенно много хлопот доставлял ему Мельес, ставивший свою эмблему — звезду — и надпись «star film» на шкафах, столах и других предметах, появлявшихся на экране. Примеру Мельеса последовали американские фирмы «Байограф» и «Витаграф». Но на практике это мало что меняло: фильмы контратипировали все, кому было не лень, — студии, прокатные конторы, киномеханики...

Американская кинопромышленность развивалась в атмосфере беззакония, напоминающей темы и сюжеты многих американских фильмов. Коррупция, мошенничество, воровство, а нередко и кровавые преступления процветали как в жизни, так и на экранах. Для «упорядочения» взаимоотношений американские кинокомпании под руководством трех крупнейших и «уважаемых» фирм: «Эдисон мэньюфэкчуринг компани», «Байограф» и «Витаграф» — создали в конце 1908 года, вернее, 1 января 1909 года, монополистический Патентный трест (Motion Picture Patent Company), обязав всех, пользующихся проекционными или съемочными аппаратами, платить соответствующие суммы за лицензии. Юридическим основанием для этого решения служили эдисоновские патенты, от которых якобы произошли все киноаппараты. Патентный трест, к которому присоединились представители Мельеса и Пате, поначалу действовал успешно: ему удалось подчинить себе почти все прокатные конторы и более половины (57 процентов в 1910 году) никельдеонов. Но абсолютным монополистом трест так и не стал, и уже в 1912 году «независимые» представляли большую силу, чем студии, входящие в трест. Не помогли ни нападения на павильоны непокорных прокатчиков, ни конфискации или сожжение кинофильмов. Не помогли репрессии и против владельцев кинотеатров, отказывающихся оплачивать лицензии. Единственным результатом этой борьбы было улучшение качества и увеличение числа фильмов, выпускаемых «независимыми».

Трест рассматривал фильмы как обыкновенный товар, словно в коробках были не кинопроизведения, а пленка. Стоимость метра пленки и сроки эксплуатации фильма устанавливались без учета художественной ценности и даже зрелищной привлекательности той или иной картины. Трест представлял интересы продюсеров и прокатчиков, не понимая потребностей эксплуатации, и категорически отказывался менять что-либо в этой установившейся системе.

Совсем другое дело — «независимые», поддерживавшие непосредственную связь с никельдеонами, то есть с эксплуатацией фильмов.

* Основатели первого никельдеона — Джон Харрис и Гарри Дэвис. В зале было 96 мест, фильмы показывали с 8 утра до 12 ночи. Ежедневный доход превышал 100 долларов.

Они представляли в американской кинематографии прогрессивный фактор, противостоящий консервативной деятельности треста. Борьба этих группировок обусловила качественный и количественный подъем производства. Таков был закон конкуренции, обязательный и для кинопромышленности.

Патентная война имела еще одно последствие: эмиграцию киностудий на запад, к Тихому океану, подальше от Нью-Йорка. Причина такого рода перемещений достаточно прозаична: стремление избежать встреч с агентами треста. Во Флориде, в Калифорнии или в Сан-Франциско опасностей повстречаться с назойливыми контролерами было гораздо меньше; самым удобным местом с этой точки зрения являлась Калифорния, район Лос-Анджелеса, откуда рукой подать до мексиканской границы... Климатические и природные условия были здесь идеальными — близость гор и океана, многоязычное и разноплеменное местное население. Все это облегчало создание фильмов, действие которых происходило в разных частях света и в разных слоях общества. Вот почему вслед за «независимыми» устремились на берега Тихого океана и компании, входившие в трест; сначала они только зимой посылали туда съемочные группы, а позднее переселились совсем, ликвидировав свои нью-йоркские ателье. Так родился Голливуд*.

Бурно и стремительно развивалась американская кинематография в 1905—1914 годах. Никельодоны вскоре стали любимейшим развлечением масс. Основные посетители кинотеатров — это прежде всего «новые американцы», прибывшие в Соединенные Штаты в начале XX века, в годы массового прилива рабочей силы из всех частей Старого Света. Ежегодно сходили с пароходов на берег сотни тысяч людей, ищущих работу, мечтающих о карьере, богатстве... В 1907 году иммиграция достигла вершины: в Штаты из Европы приехало 1 285 тыс. человек**. Разноязычная людская масса с разными национальными традициями и очень разным, чаще всего низким, культурным уровнем была брошена в американский котел. Эти люди не знали литературы, театра, редко читали газеты. Непреодолимой преградой был чужой, неизвестный язык. Галицийские и ирландские крестьяне, рабочие из Рура и еврейские ремесленники из России, итальянцы, французы, скандинавы могли развлечься лишь в бабке, цирке да в никельодоне. Здесь языковые трудности

* Голливуд — предместье Лос-Анджелеса: название происходит от английских слов «Holly» — остролист и «wood» — лес. Это название было придумано первыми поселенцами — супругами Вилькокс в 1857 г. Вскоре после открытия Голливуда (1908) кинематографистами он становится основным в США центром производства фильмов.

** И. С. А. д. у. л. (цит. изд., т. I, стр. 471) приводит следующие цифры: 1898 г. — 250 000, 1901 г. — 487 000, 1902 г. — 648 000, 1903 г. — 857 000, 1907 г. — 1 285 000 человек.

не являлись препятствием. Здесь смеялись и радовались, забывая о нужде и разочарованиях. Алкоголь был хорошим утешителем и исцелителем. Цирк напоминал развлечения, оставленные на далекой родине. Но самым лучшим, самым прекрасным и самым дешевым было, несомненно, кино. Никельодоны были не только развлечением, но и школой, средством информации. Здесь иммигранты узнавали о своей новой родине, учились американскому образу жизни. Все это подавалось в легкой, доступной форме, шутливо и с юмором. А главное — дешево. Бедняк, считающий каждый грош, мог все же дать своим полуголодным детям никель на кино. Пусть развлекается, пусть почувствуют себя по крайней мере там, в темном зале, полноценными гражданами великой и богатой Америки. На эти многомиллионные иммигрантские массы в значительной части и рассчитывало американское кино.

Никельодоны — повседневная духовная пища переселенцев — были, по существу, детищем иммигрантов. Торговцы всех мастей, прибывшие из стран Центральной и Восточной Европы, после неудачных попыток заняться своей прежней профессией первыми поняли, что кинематограф — это настоящая золотая жила. Именно они, эти новые американцы, знающие, как угодить своим клиентам, таким же новопоселенным гражданам Нового Света, превратили кинематограф в мощную отрасль промышленности. Именно они создали огромную, охватывающую весь континент от Канады до Мексики сеть никельодонов.

В борьбе, которую вели «независимые» с трестом, владельцы кинотеатров приняли сторону «независимых», которым не надо было платить «оброк»; их репертуар был интереснее и лучше отвечал вкусам публики. Следующим естественным этапом было пробуждение интереса владельцев кинотеатров к производству. Они стремились объединить в одних руках создание фильмов и их прокат. Но реальностью эти мечты стали лишь после 1914 года.

Вначале, когда кино делало первые шаги как в Америке, так и в Европе, оно обращалось к зрителям, ищущим простых, примитивных развлечений. В те годы не могло быть и речи о разных категориях зрителей и специально предназначенных для них фильмов. Позднее, по мере развития кинопромышленности и появления талантливых и искусно сделанных фильмов, появилось желание привлечь новую, более требовательную публику, которая прежде интересовалась исключительно театром.

Но если киностудии, входящие в трест, не стремились к этому, а с другой стороны, не учитывали как свою основную клиентуру иммигрантские массы, то «независимые», связанные с никельодоном, обращались в первую очередь к иммигрантским массам — к пролетариату, служащим, фермерам. Трест в своих фильмах отражал взгляды буржуазии, мелких предпринимателей, торговцев. Отсюда типичное для продукции «Витаграфа» и «Байографа» утверждение викторианских нравов,

интересов церкви, государства и частной собственности. Отсюда же — частые шовинистические (антиеврейские, антиирландские или антиитальянские) мотивы и решительная антиегипетская (употребляя современный термин — расистская) позиция. В то же время, выражая точку зрения мелкой буржуазии, трест атаковал крупных капиталистических акул, угрожавших мелкой предпринимательской рыбешке. Но гораздо чаще и более решительно трестовские компании выступали против рабочих организаций, дискредитировали профсоюзы, показывали забастовки как проявления анархии и бандитизма. Америка изображалась в этих фильмах страной неограниченных свобод, подлинной демократии, но... только для богатых, спокойных, спокойных зажиточных граждан и прежде всего англосаксов.

«Независимые», хотя и связанные с крупным капиталом, в раннем периоде своей деятельности заняли более либеральную позицию, удовлетворяя духовные запросы граждан «второго сорта». Здесь в особенности следует отметить два жанра, народные в своей основе и выражающие прогрессивные тенденции, присущие творчеству некоторых режиссеров. Речь идет о ковбойских фильмах, получивших позднее название вестерна, и гротесковых комедиях, так называемых slapstick comedy (комедия затрепич).

Ковбойские фильмы были детищем актера, наездника и режиссера в одном лице — Гилберта М. Андерсона, который долгое время безрезультатно стучался в двери крупных студий «Байограф» и «Витаграф», предлагая постановку картин с ковбоями. «Красокожие индейцы — да, ковбой — нет», — звучал неизменный ответ. Но Андерсона нелегко было заставить отказаться от своей идеи. Не выпущено с крупными фирмами, он начал переговоры с мелкими... Наконец продюсер Г.-К. Спор согласился на эксперимент. Вместе с Андерсоном они основали в 1908 году студию «Эссней».

В предместье Сан-Франциско, где разместились студия, ежедневно снимался новый фильм, героем которого неизменно был мужественный, неустрашимый ковбой Брончо Билли (кинематографический псевдоним Андерсона). Фирма «Эссней» входила в трест, по настоящую популярность ковбойские ленты приобрели благодаря «независимым». Большую роль сыграли в этом два кинопредпринимателя, бывшие ипподромные букмекеры — Адам Кессель и Чарлз Бауман, организаторы специальной студии «Бизон 101» по производству ковбойских фильмов. Именно на этой студии тогда еще начинающий режиссер Томас Х. Инс поставил в 1911 году более ста ковбойских фильмов. Два года спустя Андерсон закончил свою актерскую деятельность и продал Кесселю и Бауману право на свой экранный псевдоним Брончо Билли.

В новой серии Брончо выступала звезда первой величины — Уильям Харт, великолепный актер и замечательный наездник. Почти в то же

самое время студия «Селич» подписала контракт с Томом Миксом, служившим в конной полиции штата Техас. Том Микс играл ковбоев в бесчисленных лентах, создаваемых режиссерами Ф. Боггсом и Ф. Грандсоном. К 1914 году почти все студии обзавелись своим «штатным» киноковбоем.

Ковбойский фильм по своей драматургической конструкции и стилю был сродни народному зрелищу: нечто вроде американского варианта «комедии дель арте». В каждой ленте выступали одни и те же персонажи, легко узнаваемые по костюмам, поведению, неизменным чертам характера. Рядом с «хорошим», героическим ковбоем был «плохой» ковбой — преступник. На втором плане действовали шериф, врач, владелец салуна, отвратная девушка. «Плохой» шериф отличался от «хорошего» тем, что носил цилиндр.

Персонажи ковбойских фильмов всегда разыгрывали одну и ту же историю о злодеяниях отрицательного персонажа, которого в конце концов побеждает благородный ковбой. Зло наказано, добро торжествует. Такова была железная, как в народной легенде, формула ковбойского фильма. Как говорил Брончо Билли, создатель сотен картин, «мы меняли лошадей, но не сценарий».*

Ковбойские фильмы шли вразрез с идеологическими нормами буржуазного кинематографа. В них не признавался авторитет денег, происхождения, церковной и государственной власти. Правда, формально закон и государственную власть представлял шериф, но справедливость всегда защищал «хороший» ковбой. Побеждал не официальный закон, но служение справедливому делу. Никто не спрашивал героев ковбойских фильмов, кто они, откуда и зачем явились. Предпримчивость, смелость, честность — вот залог их побед. Ранние ковбойские фильмы не были школой разбоя и преступлений, погони и стрельба не становились самоцелью, как это было позднее. Несомненно, эти ленты звали к приключениям, открывали перед зрителями окно в незнакомый мир огромных незаселенных пространств; в них показывались смелые и честные люди из народа. По сравнению с псевдodemократическими лентами, прославлявшими американский образ жизни, можно говорить о подлинном демократизме этого типа картин.

Ковбойские фильмы в отличие от фильмов, в которых выступали краснокожие индейцы, не были проводниками империалистической пропаганды, апологии разбоя и уничтожения слабых. Ковбой не воевал, сферой его пионерской деятельности была борьба с силами природы, которая часто оказывалась страшнее злых людей.

Простая, доступная, обращенная к эмоциям зрителя тематика этих лент снискала им всеобщую популярность. Ковбойские фильмы вывели

* Antonio Chiattoni, Il film western, Milano, 1949, p. 29.

съемочную камеру на необозримые просторы прерий и оживили экран беспредельным движением. Именно ковбойские фильмы стали авангардом вторжения американского кино в Европу, задолго до генерального наступления в период войны. Они привлекали не только своей динамикой, но и национальным своеобразием, правдивостью изображаемых событий и людей.

Совершенно иной мир представляла ранняя кинокомедия. Истоки ее следует искать не только во французских гротесковых лентах, в изобилии появлявшихся на американских экранах, но также и в традициях американского театра бурлеска.

Отец американской «комической» Мак Сеннет (1884—1960) немало поработал актером в нью-йоркских бурлесках и мюзик-холлах, прежде чем стал наряду с Гриффитом в киностудии «Байограф» актером, сценаристом и режиссером. Театральный опыт помог Маку Сеннету узнать вкус зрителей, понять, над чем и над кем всего охотнее смеются люди. В своих фильмах режиссер усиливал комические эффекты, и поэтому вместо одного карикатурного полицейского — символа власти — он ввел целую кучу уморительных — толстых и худых, косоглазых и придурковатых — служителей закона. Какая радость для бедного иммигранта, с трудом пробивающего себе дорогу в американском обществе, посмеяться от души и (безнаказанно!) над теми, чье появление в реальной жизни сулит один только неприятности! В «комических» Мака Сеннета, которые он с 1912 года делал для студии «Кистоун», не было ни сложного действия, ни нравочений, зато в них была бездна комического — люди и предметы вовлекались в головокружительный водоворот событий. Нельзя давать зрителю ни минуты отдыха, утверждал Мак Сеннет, нельзя допустить, чтобы он задумался над увиденным. Если это случается, комедия перестает смешить, теряет право на существование.

На первый взгляд трудно усмотреть в максеннетовских гротесках элементы реализма в изображении мира и людей. Ведь в их основе лежал иррациональный, карикатурный показ жизни. И все же острие их сатиры направлялось против сильных мира сего, а повседневные заботы, мелкие несправедливости и неудачи простых людей показывались удивительно достоверно, несмотря на то что неправдоподобие событий каждому бросалось в глаза. Как пишет биограф Мака Сеннета Фоллер: «Власть и закон, символизируемые вездесущими полицейскими (Фуллер употребляет жаргонное словечко *cops*), постоянно нарушались слабыми и преследуемыми — а мир смеялся».

Характерной чертой комических картин было то, что, как заметил критик Гилберт Селдес, в них никогда не появлялся, типичный для других фильмов элегантный, ловкий, воспитанный, деловой американец, символ благосостояния и буржуазной демократии. Таких «стопроцентных», «образцовых» американских героев Мак Сеннет не признавал.

В его фильмах мы встречаемся с идиотами-полицейскими, с аферистами, ворами, мошенниками всех мастей, а с другой стороны, с миром притесняемых — официантами, парикмахерами, театральными хористками. Таковы были черты американской гротесковой комедии. Такова была школа Мака Сеннета, в которой накануне первой мировой войны овладевал комедийным искусством величайший актер немого кино — Чарли Чаплин.

Ковбойский фильм и «комическая» — это лишь два примера кинопродукции, представляемой «независимыми». Однако в период острой конкурентной борьбы, переманивания режиссеров и актеров, контратирования фильмов не было тем или жанров, присущих только той или другой стороне. Имелись ковбои «третовские» и ковбои «независимых», «комические», создаваемые студиями греста и его конкурентами.

В третостовском лагере две студии были ведущими: «Байограф» и «Витаграф». Студия Эдисона после ухода в 1911 году Эдвина Портера не играла сколько-нибудь важной роли. У «Витаграфа» главенствующее положение занимал продюсер, режиссер и художественный руководитель многих фильмов, капитан второго ранга в отставке Стюарт Блэктон*.

Американские историки кино, как правило, недооценивают роль Блэктона, приписывая все достижения Гриффиту. Французский историк Жорж Садуль, защищая Блэктона и «Витаграф», справедливо обращает внимание на тот факт, что многие так называемые открытия Гриффита можно обнаружить в более ранних картинах «Витаграфа». Верно также замечание Садуля, что не фильмы Гриффита, а серия «Сцены подлинной жизни» «Витаграфа» популяризировали в Европе американский кинематографический стиль — изменение планов, повествовательную роль кинокамеры, монтажные переборки действия во времени и пространстве. И не о Гриффите, которого он не знал, а о «Витаграфе» писал в 1911 году в своем интереснейшем исследовании французский кинорежиссер Жассе**. Рассматривая новые методы американского кино, Жассе обратил внимание на простоту драматургии, избегающей искусственной неосознанности сюжета, применение крупных планов, которые особо концентрировали внимание на игре актера. «Американцы», — утверждал Жассе, — заметили, какой огромный интерес может вызвать мимика лица, показанного крупным планом, и воспользовались этим, жертвуя подчас декорациями и ансамблем сцены, чтобы показать публике лица исполнительцев, которые сами при этом почти не двигались». Здесь речь идет как раз

* Блэктон, Джеймс Стюарт (1875—1941). По профессии рисовальщик-карикатурист, с 1896 г. работает у Эдисона оператором. Автор известной короткометражки, прославившей колониальную войну, «Испанский флаг спущен» 1898, рисованных, трюковых и игровых фильмов (в том числе ряда экранизаций Шекспира, Теккерея и др.). После 1925 г. прекращает работу в кино.

** «Antologie du Cinéma», op. cit., p. 83—87.

о знаменитом открытии Гриффита, который якобы первым показал на экране, «как люди думают».

Невозможно абсолютно точно установить, кто, когда и с какой целью впервые применил крупный план актера. На роль первооткрывателей претендуют и англичане, и американцы. Видимо, так называемый американский стиль появился почти одновременно в фильмах Блэктона, снятых для «Витаграфа», и Гриффита для «Байографа». Одно не подлежит сомнению: в отличие от других режиссеров Гриффит совершенно сознательно и творчески принял новые выразительные средства, новые способы повествования. Гриффит не был импровизатором, интуитивным художником, он детально продумывал и разрабатывал свои технические приемы и режиссерские находки. Вероятно, в одних случаях Гриффит просто умело использовал накопленный до него опыт, в других делал открытия одновременно с режиссерами, работающими совершенно самостоятельно, иногда за тысячи километров от Америки. Так, например, русские мастера применяли различные планы независимо от Гриффита. Но только один Гриффит смог при жизни в период своей творческой деятельности приписать себе заслугу создания нового языка киноискусства. С этой точки зрения значительный интерес представляет единственный в своем роде документ: огромное (на целую полосу) рекламное объявление в газете «Нью-Йорк драматик миррор», появившееся 3 декабря 1913 года в момент разрыва Гриффита со студией «Байограф». В объявлении, восхвалявшем режиссера, были перечислены все значительные его работы, сделанные для студии. Более того (и это самое главное), на нескольких набранных петитом колонках текста перечислялись заслуги Гриффита и раскрывалась их сущность. Там говорилось, что Гриффит революционизировал кинодраму и заложил основы современного киноискусства. Среди его нововведений особо выделялись следующие: приближенные или очень крупные человеческие фигуры, перспектива, впервые использованная в «Рамоне» (1910), параллельный монтаж с возвращением действия в прошлое, умение создать напряжение, наплывы, сдержанность актерской игры. Здесь, конечно, смешаны в одну кучу технические и творческие вопросы (режиссура, драматургия, актерское мастерство). Но нельзя отмахнуться и от всего нового и важного, на что указывало объявление, автором которого был к тому же не историк, а очевидец работы режиссера до периода его мировых успехов («Рождение нации» и «Петиризмость»). Даже если предположить, что Гриффит сам продиктовал текст рекламному агенту (что в высшей степени вероятно), это свидетельствует об объективном понимании художником новаторского характера своей деятельности, открывающей перед киноискусством новые горизонты. И поэтому невозможно переоценить заслуг Гриффита в развитии американского кино и пройти мимо его работ раннего, интереснейшего и плодотворного периода 1908—1913 годов.

Дэвид Уарк Гриффит* пришел в кино не по призванию, не потому, что надеялся в новой творческой области выразить свои художественные взгляды. Наоборот. Сын полковника армии конфедератов из Кентукки, он появился на студии «Байограф» только после того, как потерпел неудачу в литературе и в театре. К кино он относился несерьезно, рассматривая его лишь как временный заработок. Гриффит играл эпизодические роли, придумывал и сюжеты картин и долго колебался, когда ему впервые предложили самостоятельно снять фильм. Он боялся, что неудача закроет ему дорогу к профессии актера. Только получив гарантию продюсера, Гриффит взялся за постановку «Приключений Долли» — трехсотметровой истории о ребенке, похищенном цыганами.

Но постепенно, по мере освоения режиссерского дела, после первых успехов Гриффит увлекся новой профессией. Он был человеком культурным, начитанным. Луисвилль — город, где он родился и вырос, был во времена его детства центром театральной жизни. Здесь работало около десяти постоянных театров. Молодой Дэвид, воспитанный в обедневшей семье бывших плантаторов, смолоду воспринял своеобразную идеалистическую философию — в ней смешались тоска побежденного в Гражданской войне Юга с сентиментальностью викторианской литературы. Гриффит был моралистом и проповедником, свои литературные привязанности он перенес в кино, экранизируя Теннисона, Броунинга и других поэтов и писателей эпохи.

Творческий вклад Гриффита сводится к трем основным элементам: реформе системы актерской игры, введению в кинодраматургию повествовательной, романной конструкции и превращению кинокамеры в активного участника действия. Все эти элементы тесно связаны друг с другом, и корни у них общие. Ключом ко всем реформам и нововведениям была литература, а точнее, творческое наследие Диккенса. Многие приемы, например параллельно развивающийся сюжет или счастливая развязка, перекочевали со страниц произведений английского классика. Известен спор Гриффита с руководителями «Байографа», которые возражали против слишком «произвольного соединения кадров» в экранизации поэмы Теннисона «Эnoch Арден» (фильм вышел в 1910 году под названием «Много лет спустя»). Когда режиссер предложил, чтобы после сцены ожидания Анной Ли своего мужа сразу же показать Эноха, выброшенного на берег необитаемого острова, продюсеры воспротивились этой идее, считая, что зрители не уловят связи между двумя сценами. «Как же можно строить действие такими скачками?» — недоумевали они.

* Гриффит, Дэвид Уарк (1875—1948). Дебютировал в 1907 г. исполнением роли в фильме «Список пездоз» (студия Эдисона). С 1908 г. — сценарист и режиссер «Байографа». В 1914—1915 гг. снимает фильм «Рождение нации», а в 1916 г. — «Петиризмость». Продуктивно работал в кино до 1930 г. С приходом звукового кино лишился работы и умер в нищете в 1948 г.

«А разве Диккенс пишет иначе?» — отвечал Гриффит. — «Да, но Диккенс — совсем другое дело, он писатель», — выдвигала новый аргумент дирекция «Байографа». — «Совсем не другое дело, — парировал режиссер, — ведь фильм — это тот же рассказ, только в картинках». Гриффит был настойчив и не уступал. Вернувшись домой, он снова перечитал Диккенса, а на следующий день предъявил студии ультиматум: дирекция согласится с его замыслом или он уйдет. «Байограф», боясь потерять знаменитого режиссера, уступил, разрешив Гриффиту использовать диккенсовский метод в кино^{*}.

Сложнее найти прямые литературные истоки другого открытия Гриффита: повествовательной функции камеры, хотя внимательное чтение любого реалистического романа XIX века показывает, что в фильме кинокамера заменяет глаз автора, наблюдающего за событиями то вблизи, то издалека. Гриффит, возможно, и не вполне осознанно здесь также использовал достижения литературы. Что же касается важнейшего открытия Гриффита — крупного плана, то тут он черпал вдохновение в живописи. Об этом говорил сам режиссер, сравнивая эффект укрупнения в фильме с впечатлением от картины: «Музеи полны произведений живописи, на которых нет ничего, кроме огромных, приковывающих внимание лиц. Если лицо выражает то, что задумал автор, зрители быстро забудут о ногах, руках, спине и животе». Крупный план давал возможность проявить актерское мастерство, подчеркнуть те или иные переживания героя. Только благодаря подвижности аппарата и различной крупности планов удалось превратить фотографию из средства технического воспроизведения в орудие эстетического и идейного воздействия. Об этом писал еженедельник «Мувиинг пикчер ворлд» от 3 августа 1909 года. Фотографии — это не моментальные снимки марionеток, быстро двигающихся по сцене. Нет. Это действенные (по выражению автора статьи) снимки мужчин и женщин, которые мыслят. Оператор дает образцы великолепной работы. Он ставит камеру совсем близко от снимаемых людей, и объектив (а вместе с ним и мы, зрители), подмечает все, что происходит в сознании актеров и актрис. Иными словами, как гласила реклама: «Идите смотреть фильмы «Байографа» и вы увидите, как люди думают».

Крупный план — основное, но не единственное выразительное средство, разработанное Гриффитом. Противоположностью ему был так называемый общий план, сообщающий кадру широту, необозримость, простор. И здесь Гриффит вновь выступает против замкнутости сценического пространства, характерной для тогдашних фильмов. Он перенял мост между кино и литературой, способной охватить необозримые пространства.

^{*} Сборник «Д.-У. Гриффит, М., 1944. Статья С. Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы».

В период с 1908 до 1913 года Гриффит поставил для «Байографа» около 350 лент (по 2—3 части каждая). Здесь были и наивные, сделанные в ярмарочных традициях «Приключения Долли» и «Юдифь из Бетулли» — подражание итальянскому монументальному стилю. С каждым новым фильмом он совершенствовал свой кинематографический язык, применяя то необычные монтажные решения, то особую систему освещения, то новые методы актерской игры. Творческий почерк и стиль режиссера выкристаллизовывались постепенно. Ведущий мастер «Байографа» брался за все более трудные темы и каждому своему произведению старался придать оригинальную, тщательно продуманную форму.

Как в своих высказываниях, так и в творческой практике, Гриффит отстаивал принцип неразрывной связи искусства и жизни: «Драма должна основываться на жизненных фактах, на простых и правдивых событиях... Любые драматические эффекты только тогда произведут впечатление, если они будут обусловлены конкретными жизненными ситуациями».

Люди в фильмах Гриффита ведут себя просто, естественно, а окружающая их среда воспроизведена со всей возможной достоверностью. Характерна в этом смысле для режиссера его серия картин о мистере и миссис Джонс, типичных представителей американской мелкой буржуазии. Эта серия дает точное представление о быте и об образе жизни американского «человека с улицы» начала XX века.

Реализм Гриффита не был, однако, до конца последовательным. В обрисовке персонажей, в построении сюжета режиссер показал себя вдумчивым и честным наблюдателем. Но философские концепции фильмов Гриффита носили характер классового непротивления и покорности. Гриффит не только по художественному методу, но и по идеологии чрезвычайно напоминал своего учителя Диккенса. Можно смело отнести к Гриффиту слова известного историка искусства Хаузера, сказанные им о Диккенсе: «Он думал, что счастье заключается в скромном достатке, в идиллической атмосфере домашнего уюта, отгораживающего от враждебного внешнего мира. Он считал, что счастье — это удобная теплая комната или тихая кабина дилижанса, везущего пассажиров к месту предназначения». Фильмы Гриффита напоминали церковные проповеди для сытой публики; их до краев заполняла слезливая sentimentalность, которую только подчеркивала полудетская красота золотоволосых кинозвезд — Лилиан Гиш и Мэри Пикфорд.

В 1913 году, когда признанный мастер американского кино расстался со студией «Байограф», он уже был профессионально зрелым художником, со своим собственным творческим методом; он понимал, что теперь ему под силу крупные вещи — не трехчастные ленты-новеллы, а полнометражные полотна, которые можно сравнить с толстым романом.

Уход Гриффита со студии совпал с переломным для американского кино моментом. Результат борьбы между «независимыми» и трестом был решен в пользу антипатентной оппозиции. Требовалось только передать бразды правления в руки новых магнатов. Одним из них был Адольф Цукор, основатель новой кинокомпании «Знаменитые актеры в знаменитых пьесах», созданной по образцу «Фильм д'ар». Учитывая успех итальянских фильмов, Америка переняла европейскую практику постановки монументальных картин; эти длинные (по тому времени) дорогостоящие произведения демонстрировались уже не в популярных никельдеонах, а в великолепно оборудованных кинотеатрах-дворцах. Таков был новый курс Цукора, когда он за много тысяч долларов приобрел права на прокат «Королевы Елизаветы» с Сарой Бернар; и ряд других студий и частных секторов заключили контракты с выдающимися деятелями театра, в частности с такими режиссерами, каким был многолетний «король» Бродвея Дэвид Беласко.

Когда Гриффит после нескольких месяцев работы на натуре над «Юдифью из Ветулии» вернулся в Нью-Йорк, он встретился с совсем иной обстановкой. Старые и новые студии ринулись разрабатывать золотоносную жилу — сотрудничество сцены и экрана. Надо ли говорить, что вся предыдущая деятельность Гриффита преследовала совсем иные цели. Сам Гриффит недвусмысленно заявлял, что театр и кино не имеют друг с другом ничего общего и что кинорежиссеру не нужен театальный опыт. Правда, критики усматривали в крупнейших произведениях режиссера влияние Дэвида Беласко — внимание к деталям, к достоверности среды... И все же творческий метод Гриффита был антитезой театальной зрелища в любом виде. Вот почему перед лицом театральной моды и наступления Бродвея на старые трестовские студии Гриффит не нашел другого выхода, как порвать с «Байографом» и перейти к «независимым». В конце 1913 года он подписал контракт с фирмой «Мьючүэл» и приступил к постановке своего первого полнометражного фильма «Рождение нации».

Демонстрация постановочных монументальных фильмов в роскошных кинотеатрах, появление вместо анонимных актеров широко рекламируемых звезд, получающих огромные гонорары, перенесение центра кинопроизводства в Голливуд и упадок старых компаний — вот явления, характерные для предвоенных лет, которые завершают ранний наступательный период развития американской кинематографии.

Глава X

ПОБЕДА КИНО

Накануне первой мировой войны, как сообщал американский киножегодинок, во всем мире имелось более 60 тысяч стационарных кинотеатров. Из этого числа более четверти приходилось на Соединенные Штаты (15 700), около пяти тысяч — на Великобританию, 2900 — на Германию, 1300 — на Россию и т. д. Тогда уже не было страны, маленькой или большой, куда не проникло новое изобретение, а вернее, новый вид зрелищ. На Филиппинских островах, в Сиаме, в Китае, на Аляске и даже в африканских колониях — всюду стрекотали проекционные аппараты, всюду демонстрировались фильмы. Многочисленные предсказания о скором конце «живых фотографий» были отправлены в архив человеческой неадекватности. Предсказания не сбылись, и кинематограф праздновал победу.

Десятки тысяч кинотеатров и сотни миллионов зрителей, новые студии, опоясывающая весь мир сеть прокатных контор, тысячи людей, работающих в новой отрасли промышленности, миллиарды долларов или золотых франков, вложенные в создание «теней, гуляющих по полотну», — вот реальные (в цифрах и процентах), зримые признаки победы кино, победы, одержанной вопреки пессимизму первооткрывателей, вопреки анафеме церкви, школы и людей искусства.

Во всех странах — даже самых маленьких — находились дельцы, которые организовывали киноателье и снимали фильмы. Вслед за местной инициативой активизировался иностранный капитал, захватывающий вновь создаваемые предприятия или создающий конкурентные студии. Наибольшую активность проявляли французы. Им на пятки наступали итальянцы и датчане. В Германии до 1914 года национальное производство фильмов составляло лишь 12 процентов общего числа находившихся в прокате, причем в это число входили фильмы филиалов или отделений студий «Пате», «Гомон», «Эклер», «Чинес» и «Нордиск». Проникновение иностранного капитала, как и обмен фильмами в международном масштабе не встречало никаких преград и ограничений. 1910—1914 годы — золотое время для дельцов от кинематографа, эпоха непрерывной жатвы,

растущих дивидендов и миллионных прибылей от эксплуатации. Потребность в фильмах при постоянно обновляющемся репертуаре и все растущем числе кинотеатров была столь велика, что конкурирующие фирмы могли мирно сосуществовать. Производство фильмов было дешевым, капиталовложения окупались местным прокатом, а копии, проданные за границу, приносили чистую прибыль*. Поэтому нет ничего удивительного в том, что все новые и новые люди, видя в кино курицу, несущую золотые яйца, делают своей профессией производство или прокат фильмов. Давно уже миновала эпоха авантюристов и аферистов, настало время почтенных банковских фирм, крупной буржуазии, и даже представители родовой знати («Resunia non olet»)** и те, кто в салонах громил безразличность и пошлость кино, теперь получали от него немалую прибыль. Значительную часть кинозрителей все еще составляют ремесленники и мелкая буржуазия. В Англии подавляющее большинство кинотеатров находилось в промышленных округах, а город Манчестер, насчитывавший в 1914 году 714 тысяч жителей и 111 кинотеатров, стоял на первом месте по кинофикации (одно место в кинотеатре на 7 человек), в Лондоне было около 600 залов, а в Нью-Йорке более 1200. 2900 кинотеатров Германии ежедневно посещались 1392 тысячами зрителей. Одну копию фильма смотрело сто тысяч человек, а так как каждая картина тиражируется в шестидесяти копиях, то общее число зрителей достигало шести миллионов. Так называемые боевики привлекали более тридцати миллионов зрителей. Цифры эти говорят о многом. Кино перед первой мировой войной стало огромной общественной силой, влияющей на многомиллионные массы гораздо сильнее, нежели театр, книга и газета.

С появлением художественных фильмов круг кинозрителей расширялся. В больших городах появились более дорогие кинотеатры, посещаемые буржуазной публикой. Лондонский «Электрик театр», например, в 1909 году сумел привлечь к себе жителей Кенсингтона, самого fashionable района Лондона. На киносеансы зрители приезжали в каретах и автомобилях (тогда — последний крик моды). Из опроса, проведенного Эмилией Алтенлох в Мангейме в 1912 году***, явствует, что реже всего посещали кино люди с высшим образованием. Зато местная буржуазия, торговцы, офицерские жены ежедневно во второй половине дня смотрели кинопрограммы. Однако, как сообщает венский журнал «Театр»,

* Например, польская фирма «Космос» пропала в Россию через посредство московского филиала «Пате». Как пишет автор статьи «Первые шаги польского кино» («Курьер фильмо», Варшава, 22/XII 1919 г.), «за каждый метр получали рубль, тогда как расходы составляли 75 копеек. Зарабатывали 25 копеек, кроме преисходно».

** «Деньги не пахнут» (лат.). — Прим. перев.

*** Emilie Altenloh, Zur Soziologie des Kino, 1914, S. 60.

в 1914 году в столице австро-венгерской монархии были кинотеатры, которые посещали главным образом люди искусства — писатели, художники и актеры; после сеанса они долго еще обсуждали в фойе достоинства и недостатки фильма.

Популярность кинематографа после 1908 года стала так велика, что его противники вынуждены были изменить тактику. Они поняли, что невозможно запретить людям ходить в кино, и потому поставили перед собой другую задачу: повысить нравственность фильмов. Так в Германии возникло Движение за реформу кино, созданное учителем Германом Лемке при поддержке католических и протестантских организаций. Движение за реформу, признавая огромную привлекательность кино, хотело запречь новое чудо техники в колесницу науки, причем науки в самом узком, примитивном смысле этого слова. Фильмы должны демонстрироваться только и исключительно в школах как дополнение уроков, а вот художественные фильмы — зло, с которым следует бороться... Сторонники Движения за реформу нашли поддержку у некоторых историков и теоретиков искусства, которые, подобно Конраду Ланге, утверждали, что кино не может быть искусством, будучи всего лишь суррогатом и подражанием театру.

Движение за реформу, несомненно, внесло ценный вклад в создание учебных картин, но ему не удалось свершить невозможное — уничтожить игровое кино. Людей влекли к экрану именно образы живых героев, участников замечательных событий. Деятельность учителя Лемке имела еще одно последствие: она привлекла к кинематографу внимание тех, кто прежде не замечал его или относился к нему пренебрежительно. Втянутое Движением в войну с кино, некоторые ученые, педагоги, писатели, художники, деятели театра постепенно из врагов становились друзьями нового зрелища. В 1912 году, несомненно, под влиянием открытий возможности новых заработков произошел перелом во враждебном настроенном прежде Союзе немецких писателей. Правление рекомендовало членам союза сотрудничать с кинематографом, добиваться более высокого уровня кинозрелища. Ведущие немецкие литераторы Герхарт Гаушман и Артур Шницлер пишут сценарии. Гаушман — сценарий «Атлантис» для датской фирмы «Нордиск», Шницлер — кинематографический вариант «Любовных игр», в котором участвуют лучшие актеры «Бургтеатра». Все реже можно встретить открытое выражение презрения к кинематографу, хотя еще в 1912 году великий русский певец Федор Шаляпин отказывался участвовать в съемках, заявив, что работа в кино унижает его актерское достоинство.

Позиция Шаляпина имела под собой серьезные основания: в те годы существовало огромное и очевидное расхождение между популярностью кино и его художественными достоинствами. Все еще далеко было кинематографическому зрелищу до желанного Парнаса, и если даже те или

инные элементы фильма доставляли эстетическое наслаждение, то фильмов — произведений искусства было немного. Потенциально кино уже имело все возможности расправить крылья и вознестись к высотам искусства, практически же требования продюсеров, диктат капитала и отсутствие необходимой культуры у сценаристов и режиссеров постоянно тянули вниз, к дешевой, пошлой сенсации.

По сравнению с периодом ярмарочного кино форма кинематографического зрелища значительно усложнилась. К 1914 году начинает формироваться специфический характер кино как явления, имеющего свои особые законы, отличающиеся от театра, фотографии или волшебного фонаря. Точное применение средств кинематографического повествования — использование различных планов, монтажной связи отдельных элементов повествования — все это сближало кино с литературой и театром.

Однако режиссеры в те годы в своем большинстве еще не овладели новой техникой, они не могли отойти от театральной модели и приблизиться к литературному, романному способу повествования. Но наибольшей помехой в достижении кинематографом подлинного искусства, несомненно, было в то время отсутствие в фильме человеческой речи. Требовалась огромная художественная культура, чтобы немоту превратить из слабости в силу. В будущем многие режиссеры овладеют этим чудом, а теоретикам станут утверждать, что именно благодаря немоте кино является искусством.

Не будем, однако, опережать ход событий и остановимся на периоде 1908—1914 годов. Как же мало было тогда режиссеров (и еще меньше актеров), сумевших преодолеть отсутствие слов!

Предприниматели, добиваясь максимальных прибылей, приспособлялись к самым примитивным вкусам зрителей, сознательно снижая эстетический и интеллектуальный уровень своих фильмов.

Капиталисты предпочитали делать фильмы для зрительских масс из провинциальных городков, а не для культурных зрителей больших городов. И потому показателем служил не высший, а самый низкий уровень.

Ничего удивительного, что при постоянном ухудшении качества кино становилось общественной опасностью, от которой предостерегали общество буржуазные деятели просвещения. В брошюре В. Конрада «Церковь и кино», изданной в 1910 году в Берлине, приводится интересная статистика, иллюстрирующая круг тем, преобладающих в кинопертуре. В 250 фильмах изображено 97 убийств, 45 самоубийств, 54 развод, 19 соболазнений, 22 похищения, 35 случаев пьянства и 25 — проституции. Вот духовная пища, которую кинопромышленники предлагали миллионам зрителей.

Отрицательное влияние кино не сводилось, как считали сторонники Движения за реформу, только к его аморальности. Безнравственность

была только одной из форм вредного воздействия на публику. Кино, поставленное на службу крупному капиталу, было орудием его политики — морального разоружения трудящихся масс. Справедливо писал об этом близкий к марксизму русский публицист Г. Циперович: «Экран — это амьон, с которого беспрерывно льется молчаливая, но очень действенная аристократически буржуазная проповедь смирения для бедных, жестокого насилия для богатых»*. Политически грамотные рабочие не всегда отдавали себе отчет в истинной политической роли кино, не придавали ему большого значения. Однако существуют любопытные высказывания рабочих, как, например, мнение одного профсоюзного деятеля из Мангейма: «В большинстве случаев кинофильмы вызывают у меня возмущение, потому что они не соответствуют фактам и часто несут не приемлемую для меня идею, будто добро всегда торжествует в интересах господствующих классов».

В эпоху бурной промышленной революции, в важные для развития кинематографа 1908—1914 годы наметился отход от реалистического направления, характерного в целом для ярмарочного зрелища. Кинематограф усовершенствовал свою форму, приобрел опыт, вовлек в сферу своей деятельности многих талантливых и активных людей. Однако лишь в немногих случаях удалось, как этого требовал немецкий рабочий, отразить на экране правду жизни. Имелись потенциальные возможности создания «эримой драмы», которая, как мечтал один из первых эстетиков нового искусства Ричиотто Канудо**, «выразила бы всю жизнь, с бесконечным разнообразием чувств, проявлением воли, с поражениями и победами». Осуществить же это на практике было тогда невозможно. Не настал еще час рождения искусства, которое, как говорил Канудо в своем манифесте, объединит все задавая существующие художественные дисциплины: искусство, которое будет суммой движущихся и недвижущихся искусств, искусств времени и пространства, искусств пластических и ритмических. Но нужно было еще подождать рождения нового, седьмого искусства, творческого синтеза шести его предшественников: архитектуры и музыки, живописи и скульптуры, танца и поэзии.

* Г. Циперович, «Кинематограф», статья в журнале «Современный мир», I, 1912 (цит. по: Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, М., 1947).

** Канудо, Ричиотто (1879—1923) — итальянский писатель, живший во Франции. Один из первых теоретиков киноискусства, редактировал киножурнал «La Gazette de sept arts», организовал в Париже первый клуб любителей кино. Труды Канудо после его смерти изданы в книге «Фабрика образов» (Париж, 1927). Канудо — автор ряда романов, в том числе литературного варианта фильма А. Ганса «Колесо» (1924).

Часть III *1914*
1918

В 1914 году американские фильмы составляли уже около половины мировой продукции, а на многих европейских кинорынках импорт из Соединенных Штатов занял первое место. К 1917 году американское кино оставило далеко позади всех своих конкурентов. К четвертому году мировой войны гегемония Франции, успехи датских, русских и итальянских фильмов остались только в воспоминаниях. На экранах союзных стран американские фильмы господствовали безраздельно, в нейтральных государствах занимали ведущее положение в репертуаре, более того, они даже проникали, преодолевая кордоны фронтов и блокаду подводных лодок, во враждебный лагерь, на немецкие и австрийские экраны.

Война открыла перед кинопромышленностью Соединенных Штатов неограниченные возможности расширения производства и сбыта. Широкая сеть никельодеонов, превращенных к 1914 году в кинотеатры, требовала регулярного притока новых фильмов и постоянного обновления репертуара. Европейские фирмы не могли справиться с этой задачей, поэтому вся тяжесть легла на плечи американских прокатных контор, и одновременно с этим целый поток долларов хлынул в карманы владельцев американских киностудий. Началась «золотая лихорадка» перестройки кинопромышленности. В Голливуде один за другим вырастали большие и великолепные студии, и скромное предместье Лос-Анджелеса превратилось в столицу кино. Старые фирмы уступали места новым. Новаторы уходили на задний план, возникали новые магнаты целлулоидной ленты. Канули в прошлое споры между трестом и «независимыми», а приговор Верховного суда 1915 года, запрещавший деятельность треста, был лишь пустой формальностью, ибо большинство студий, подписавших некогда патентное соглашение, перестало существовать. Еще кое-как сводил концы с концами «Витаграф», но от «Байографа» и «Компаний Эдисона» не осталось и следов. Ведущее место заняла мощная фирма «Парамаунт», объединявшая интересы продюсеров и прокатчиков.

Ее организатором и руководителем был Адольф Цукор, автор формулы: «Знаменитые актеры в знаменитых пьесах». В первые годы войны (1915—1917) с «Парамаунтом» конкурировала студия «Трайэнгл», в которой работали Дэвид Уарк Гриффит, Томас Харпер Инс и Мак Сеннет. После ликвидации «Трайэнгла» противником «Парамаунта» стала компания «Фёрст нэшнл», созданная в 1917 году группой могущественных прокатчиков*.

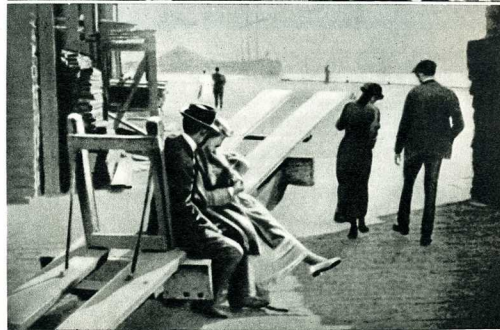
В период войны начался процесс концентрации трех сфер кинопромышленности — производства, проката и эксплуатации кинотеатров. В беспокойной обстановке тех лет, в хаосе финансовых комбинаций, слияний и ликвидаций, взлетов и крахов постепенно формировался нынешний монополистический характер американской кинематографии. Почти единственным центром кинопроизводства стал Голливуд, но его судьбы решали банкиры с Уолл-стрита; именно там рождались новые концерны, новые союзы и соглашения, имевшие целью захватить власть в иллюзорном, неустойчивом царстве теней, дававших, однако, несмотря на свою эфемерность и неуловимость, вполне реальные долларовые прибыли.

Американская кинематография не только выдвинулась на первое место среди других видов развлечений, но и стала крупной отраслью промышленности США. И причина этого не только в военной конъюнктуре. Здесь сказываются результаты перемен, происшедших в предыдущий период. Переход от одночастевок к полнометражным фильмам изменил облик кинотеатров, систему производства и распространения фильмов. Средняя одночастевка стоила в 1907 году не более тысячи долларов. Фильм Гриффита «Рождение нации» в 1915 году обошелся в сто тысяч долларов, а смета вышедшей годом позже «Нетерпимости» составляла около двух миллионов долларов. В этих трех цифрах — тысяча, сто тысяч и два миллиона — заключена динамика перемен американской кинематографии. В стремительно растущей кривой стоимости фильмов немалую долю занимали актерские гонорары, оплата сценаристов, режиссеров и других творческих работников. От нескольких долларов за исполнение главной роли в 1903—1908 годах до сотен тысяч, даже миллионов долларов в 1916—1918 годах**.

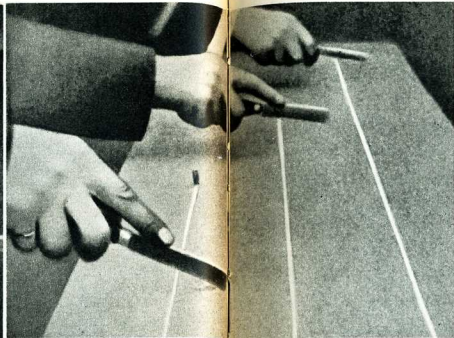
Из некогда неизвестных актеров и постановщиков выросли, без помощи рекламы, знаменитые кинозвезды и замечательные мастера режиссуры. Стоимость билетов возросла от пяти центов за получасовой сеанс

* В 1919—1920 гг. «Фёрст нэшнл» контролировала около 3400 кинотеатров (15—20% всей сети США). С 1919 г. фирма начала самостоятельное производство фильмов, привлекая таких актеров, как Чарльз Чаплин и Мари Пикфорд.

** В 1913 г. Чаплин дебютировал, получая 75 долларов в неделю. В 1915 г. по договору с «Эссеей» он получал уже 1250 долларов. Через год — 10 тыс. в неделю плюс 150 тыс. премальных за каждый фильм



19, 20 Из фильма «Нетерпимость». Современный эпизод



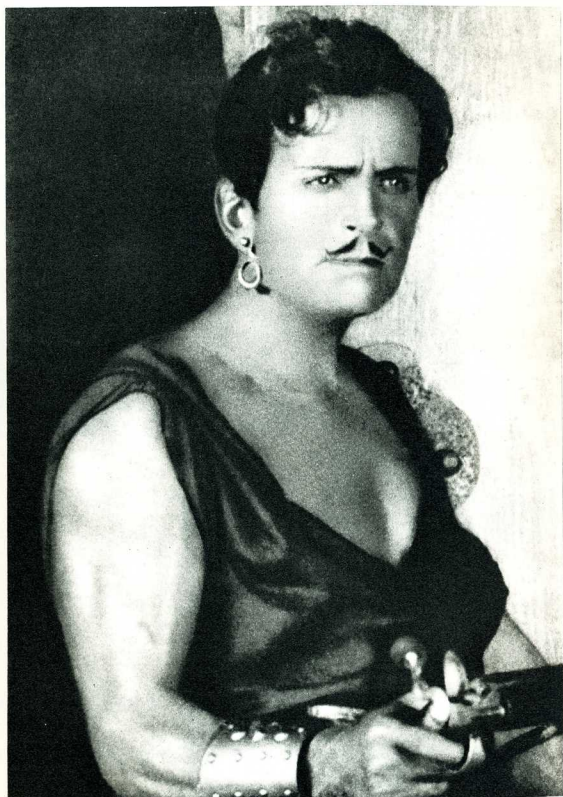
21, 22 Из фильма «Нетерпимость». Современный
эпизод

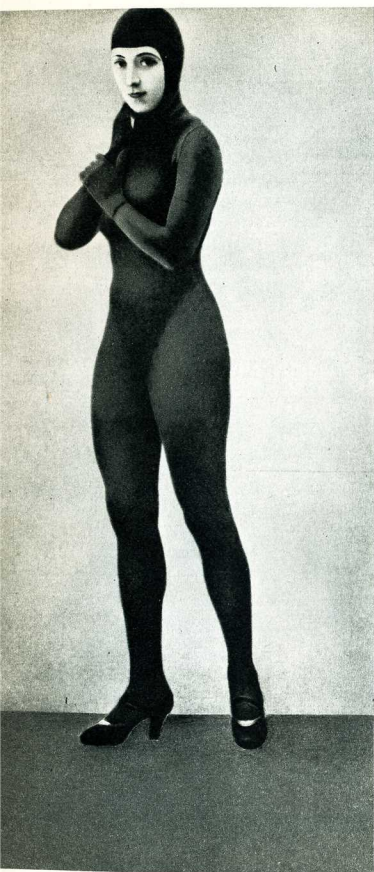
23 Роберт Харрон и Мэй Марш в фильме
«Нетерпимость». Современный эпизод



24 Чарльз Спенсер Чаплин и Макс Линдер

25 Дуглас Фербенк в фильме «Черный пират»
(1926)





26 Мюзидора в роли Ирма Вен в «Вампирах»
Л. Фейада (1915)

27 Рене Крестэ в фильме «Жюдекс» Л. Фейа-
да (1917)

28 Мэри Пикфорд





29 Из фильма «Как Голем пришел в мир»
П. Вегенера (1920)

в никельодеоне до двух долларов за место в шикарном бродвейском дворце на три тысячи зрителей. Такова была ошеломляющая карьера американского кино, прошедшая за какие-нибудь десять лет; от первого никельодеона в Питтсбурге (1905) до нью-йоркской премьеры «Рождения нации» в театре «Либерти», где фильм шел непрерывно в течение сорока четырех недель.

Эпоха великих перемен связана с несколькими именами мастеров кино: Гриффитом, Инсом, Маком Сеннетом, Чаплином, Пикфордом и Фербенксом. Эти режиссеры и актеры могут быть названы подлинными создателями американского кинематографа. Для возвышения Голливуда недостаточно было торговых и организационных талантов Адольфа Цукора (1873—1965), Карла Леммле (1867—1939) или Уильяма Фокса (1879—1952), никакая система *black booking** и все прочие ухищрения дельцов не смогли бы сделать то, что сделали крупные мастера экрана. Производственная машина Голливуда функционирует сегодня не хуже, чем сорок лет назад, система продажи фильмов и управление кинотеатрами намного улучшились; и все же как обеднел нынешний американский кинематограф со времен первой мировой войны! В атмосфере диктатуры продюсера, в ценах всеобщей стандартизации, в полном подчинении киноискусства реакционной идеологии нет уже места не только для Чаплина, но и для любого режиссера и актера с яркой художественной индивидуальностью. И потому сегодняшнее американское кино, несмотря на внешний размах и великолепие, только жалкая тень американского кино 1914—1918 годов.

Создатели фильмов потому имели в те годы право голоса и свободу действий, что новые владельцы студий понимали, что их бизнес целиком и полностью зависел от способностей режиссеров и актеров. «Байограф» стал известен благодаря Гриффиту, и владельцам фирмы приходилось считаться с этим фактом. Они готовы были давать деньги и облегчать создание фильмов самим режиссерам, видя в них творческую силу кинематографии. Такова была, в частности, причина возникновения фирмы «Трайэнгл», а после войны — студии «Юнайтед артистс», объединившей Чаплина, Гриффита, Пикфорда и Фербенкса. В конкурентной борьбе качество еще играло решающую роль, каждый вечер надо было привлечь публику чем-то необычным, оригинальным. Вот почему годы подъема американского кино можно смело назвать «эпохой режиссеров», ибо никогда — ни до, ни после — они не располагали такими возможностями для творчества. В качестве примера можно привести режиссера Дэвида Уарка Гриффита, который на собственный страх и риск создал два монументальных произведения: «Рождение нации» и «Нетерпимость».

* Система продажи фильмов, когда за право демонстрации одного боевика владельцы кинотеатров вынуждены были приобретать дополнительно целый ряд неприбыльных фильмов.

«Рождение нации» — это фильм, проникнутый расистской идеологией южанина, усматривающего причину всех несчастий, свалившихся на Америку, в проигранной Гражданской войне и отмене рабства.

Мстители из ку-клукс-клана, беспощадно расправлявшиеся с негритянской беднотой, — вот настоящие герои «Рождения нации». Правда, фильм вызвал волну протестов прогрессивной интеллигенции, но это не помешало огромному успеху картины и баснословным кассовым сборам. Американская буржуазия приветствовала расистские акцентные ленты Гриффита, а малообразованные зрители городских предместий видели в ней прежде всего впечатляющие картины битв и погонь, обильно одобренные любовными сценами. «Рождение нации» смотрели с таким же удовольствием, с каким читают интересно написанную, хотя и не слишком умную книгу. Необходимо было иметь сформировавшееся мировоззрение, чтобы протестовать против идеологии фильма. В Америке, где выступление в защиту негров уже тогда было проявлением гражданского мужества, не удалось мобилизовать достаточно противников фильма, чтобы помешать его успеху. Наоборот, когда поднялись возмущенные голоса по поводу демонстрации «Рождения нации»*, а пресса опубликовала протесты и открытые письма, популярность фильма только возросла: каждый хотел увидеть его, чтобы принять участие в дискуссии.

Целиком принимая идейную сущность романа пастора Диксона «Человек клана», Гриффит дополнил его фрагментами из другого романа писателя «Леопардова шкура», а также воспоминаниями своего детства и рассказами отца, бывшего полковника армии конфедератов. Режиссер создал произведение не просто реабилитирующее, а превозносящее плантаторскую, рабовладельческую политику Юга. Идейный смысл вещи лучше всего выражает одна из надписей, появляющаяся на экране в тот момент, когда победоносный ку-клукс-клан уже расправился с ввезенной демократией Севера: «Возвращение Югу принадлежащего ему по праву места означает новое рождение Нации». Другими словами — американский народ должен обратиться к традициям Юга.

Гриффит был возмущен теми, кто осмелился критиковать его картину. Через некоторое время после нью-йоркской премьеры появилась брошюра Гриффита «Подъем и упадок свободы слова в Америке». В ней он полемизировал с аргументами своих противников, утверждая, что в «Рождении нации» нет и намека на оскорбление цветных американских граждан. Режиссер, впрочем, не затрудил себя доказательствами, утверждая, что художник имеет право выражать любые взгляды и не обязан оправдывать их. Брошюра, в которой чаще других употреблялось слово

* Кампанию против фильма вели два либеральных журнала: «Нью-рипайблик» и «Нэшнл». Ректор Гарвардского университета Чарльз Элиот заявил, что этот фильм «извращает идею белых». В мае 1915 г. произошли демонстрации у кинотеатров Нью-Йорка, Чикаго и Бостона (Ж. С а д у л ь, цит. изд., т. 3, стр. 16—17).

терпимость, несомненно, послужила Гриффиту рекламой нового его фильма, над которым он уже тогда работал. Фильм этот назывался «Нертерпимость».

Идеологическая сущность «Рождения нации» столь очевидна, что не вызывает ничьих сомнений. Вместе с тем нельзя не подчеркнуть, что этот общественно вредный фильм явился одновременно огромным скачком в развитии киноязыка. В «Рождении нации» Гриффит творчески использовал весь свой предшествующий опыт работы над короткометражными фильмами, чтобы в более совершенной форме применить его в полнометражной картине. Этот фильм и до сего дня остается классическим образцом развития действия при помощи новых специфических выразительных средств. До Гриффита в полнометражных фильмах преобладали чужеродные элементы: бросалась в глаза театральная или литературная конструкция (деление фильма на сцены и части) и т. д. Это неизбежно нарушало ритм произведения, превращало фильм в живые картинки, в движущуюся иллюстрацию романа, пьесы или оригинального сценария.

Все эти недостатки Гриффит преодолел, используя кинокамеру как средство повествования. Композиция сцен или длина отдельных кадров, монтаж, соответствующая операторская техника — все было подчинено кинематографическому видению. Действие развивалось в определенном ритме, то усиливаясь, то ослабевая в зависимости от эмоционального накала происходящих на экране событий.

Понимание художественной силы и огромных возможностей монтажа для выражения чувств и усиления драматизма позволило Гриффиту одновременно развивать несколько сюжетных линий с несколькими главными героями. Вспомним, например, великодушный эпизод битвы под Питтсбургом (штат Виргиния), когда отдельные куски пленки монтировались по принципу контраста. Одинокая фигура солдата противопоставлялась толпе, движение в правом углу экрана — движению в левом, крупный план — плану общему, неподвижность распростертых на земле тел — стремительному движению атаки. Подобных примеров можно привести еще очень много. И сегодня «Рождение нации» смотрится с интересом, фильм держит в напряжении, а параллельный монтаж и знаменитое гриффитовское «спасение в последнюю минуту» нисколько не устарели. Форма «Рождения нации» совершенна и для немого киноискусства является классическим образцом, к которому в последующие пятнадцать лет не раз обращались кинематографисты всех стран.

Оскорбленный нападками критиков, Гриффит решил следующий свой фильм посвятить... нертерпимости.

«Нертерпимость» — драма сравнений. Такое претенциозное название дал автор своему произведению, призванному обличить деспотизм и несправедливость в любой форме и во все эпохи. Четыре эпизода составили гигантское целое: падение Вавилона, путь на Голгофу, Варфоло-

меевская ночь и история из современной жизни под названием «Мать и закон». Новеллы связывались в единое целое образом женщины (Лилиан Гиш), укачивающей ребенка, и строками из Уолта Уитмена:

Бесконечно качается колыбель...
Соединяющая настоящее и будущее.

Этот своеобразный эпиграф символически связывал части фильма, действие которых разыгрывалось в разных эпохах.

Каков же был идейный замысел Гриффита? Режиссер стремился показать в «Нетерпимости» извечную, по его мнению, борьбу любви и ненависти, справедливости и насилия. Только современная история кончается благополучно — победой любви, что, вероятно, должно означать преодоление человечеством всеобщей ненависти и наступление рая на земле, который и изображается в последних кадрах фильма. Мы видим играющих и целующихся среди цветов и фонтанов детей, рассыпающихся в прах стены тюрем и чудесные идиллические пейзажи.

Чтобы сделать более яркой мысль об извечности и повторяемости на протяжении веков одних и тех же конфликтов, Гриффит строит действие своего фильма не в хронологическом порядке, а одновременно, свободно переходя от Вавилона к современности и обратно. Переброски во времени подчинены драматической ситуации, например борьбе или погоне. «...Эти разные истории, — говорил Гриффит, — сперва потекут, подобно четырем потокам, на которые смотришь с вершины горы. Вначале эти четыре потока побегут отдельно, плавно и спокойно. Но чем дальше будут они бежать, тем все больше и больше будут сближаться, тем быстрее будет их течение, и, наконец, в последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции»*.

На формирование идейно-художественной концепции «Нетерпимости» повлияли не только философские взгляды автора, но также и его предыдущий кинематографический опыт. В «Рождении нации» камера свободно перемещалась в пространстве. В «Нетерпимости» режиссер пошел дальше: на этот раз его камера парила не только в пространстве, но и во времени. Добиться недостижимой в других искусствах одновременности действия — вот цель, которую поставил перед собой Гриффит. Основой для свободных перемещений действия во времени и пространстве служило в «Нетерпимости» сходство форм борьбы двух сил, проявляющихся всюду, где живет и действует человек, — сил любви и ненависти.

Впрочем, Гриффит совершил принципиальную ошибку в выборе примеров, иллюстрирующих заранее принятый им тезис. Недостаток этот убедительнее всего вскрыл Эйзенштейн в своей статье о Гриффите. «Неужели, — писал создатель «Броненосца «Потемкина», — общий внеш-

ний признак метафизически и неосмысленно взятой Нетерпимости — с большой буквы! — способен объединить в сознании такие вопиющие, исторически несводимые явления, как религиозный фанатизм Варфоломеевской ночи и стачечная борьба в крупной капиталистической стране! Кровавые страницы борьбы за гегемонию над Азией и сложный процесс внутриколонизальной борьбы еврейского народа в условиях порабощения римской метрополией?»* Гриффит не заботился о сходстве исторических процессов, он сопоставлял случайно выбранные им события, аналогия между которыми условна и непонятна. В особенности вавилонский эпизод (интриги двух группировок в королевском дворе) выпадает из общей концепции вестей.

В этих сценах постановочный размах, не говоря о прочих факторах, совершенно заслонил для зрителя смысл происходящей борьбы. И совершенно справедливо писал в журнале «Фотоплей» американский критик Джулиан Джонсон: «В грандиозных вавилонских сценах никого не интересует, кто победит. Это просто монументальное зрелище».

Гриффит ввел символическую фигуру: женщину, качающую колыбель с ребенком. Однако режиссер не дал зрителям никакого ключа, который позволил бы расшифровать символику этого образа. Никто не знает, почему колыбель должна обозначать процесс вечного возрождения человечества. В «Нетерпимости» обнаруживается ограниченность и условность философии Гриффита, ставшей всего лишь отрывным пунктом для создания монументальных зрелищ и неоправданного бессмысленного жонглирования временем и пространством. Идеальная слабость не могла не отразиться на художественной стороне фильма.

«Солнечная драма человечества» — так назвал свое произведение Гриффит — оказалась несъедобным кинопродуктом. Вопреки воле режиссера прокатчики (особенно за границей) разделили фильм на несколько серий и показывали их в хронологическом порядке. Нигде, кроме премьеры в нью-йоркском кинотеатре, фильм не имел настоящего успеха. Кинематографисты восхищались режиссерскими находками и постановочными размахом. Публика аплодировала монументальности декораций, великолепию сцены пира у Вальтасара, но в основном зевала, не в силах за сложным орнаментальным построением фильма понять сюжет, его идейную и человеческую сущность. «Утомление, вызванное перенасыщенностью фильма, в значительной мере обесценивало задуманный эффект», — сказал о «Нетерпимости» Всеволод Пудовкин.

Выгодно выделяется в фильме Гриффита эпизод из современности, кульминацией которого является подавление забастовки силами частной полиции капиталиста. Здесь явственно реалистические и злободневные акценты. В период создания фильма по Соединенным Штатам прокатилась

* Ж. Садуль, цит. изд., т. 3, стр. 192.

* Сб. «Гриффит», цит. изд., стр. 78.

волна забастовок и кровавых расправ с рабочими, все это и послужило Гриффиту материалом для сценария. Забастовка, показанная в «Нетерпимости», была в действительности. Владелец химической фабрики Стилоу отдал приказ своей частной полиции стрелять в рабочих, требующих повышения заработной платы. Было убито девятнадцать человек. Гриффит правдиво показал конфликт между миром труда и капиталом, и яркие драматические сцены расправы с рабочими до сих пор остаются одними из самых смелых в американской кинематографии. И все же это был лишь превосходный фрагмент в целом неудачного фильма.

Финансовый и творческий крах «Нетерпимости» серьезно пошатнул положение Гриффита. Следующий его фильм, поставленный уже в период войны, в Англии и во Франции, — «Сердца мира» — был сентиментальным мелодраматичным продуктом антигерманской пропаганды. Великий Гриффит, мастер грандиозных инсценировок исторических битв, не сумел показать настоящую войну. Отсутствие успеха подрезало крылья его творческой фантазии. В будущем ему пришлось стать более осторожным, менее расточительным и, естественно, менее самостоятельным. Потеря двух миллионов долларов в значительной мере привела к тому, что владельцы кинокомпаний отказались от принципа «свободы действий» режиссера.

Томас Харпер Инс * работал вместе с Гриффитом на студии «Трайангл». В отличие от Гриффита Инс не обладал ни большими идеями, ни подобной расточительностью. Этот бывший театальный актер и певец прошел суровую школу ассистента в «Витаграфе», где был специалистом на все руки. Став режиссером-постановщиком, он чувствовал себя в большей степени организатором, нежели художником. Удивительно прозвучны его слова о том, что «создание фильма более всего напоминает выпечку хлеба: нужно иметь определенные составные части и знать, в какой пропорции их следует смешивать». Основным элементом в творческом процессе, утверждал Инс, является сюжет, и ему должно быть подчинено все остальное. Правильно рассказать какую-либо историю на языке кинематографа — значит предельно точно и логично соединить друг с другом сцены, эпизоды, кадры, так чтобы действие ни на минуту не останавливалось и не уходило в сторону. Поэтому, как считал Инс, в создании фильма важнейшими являются два этапа: сценарный, когда на бумаге выстраивается цепь последовательных сцен, и монтажный, когда снятые сцены соединяются в единое целое на монтажном столе. Сам процесс съемки имеет чисто служебное значение, и Инс нередко поручал снимать своим помощникам, давая им подробно разработанный сценарий с инструк-

* Инс, Т.-Х. (1882—1924): первый фильм «Их первое соглашение» поставил в 1910 г. для студии ИМП. С 1911 по 1915 г. снимал фильмы для студии «Визом 101»: «Дезертир», «За свободу Кубы», «Тень прошлого», «Битва под Геттисбургом», «Гнев богов» и др. С 1915 по 1917 г. Инс — продюсер и режиссер студии «Трайангл».

цией: «Снимать, как написано». Когда материал был готов, Инс приступал к монтажу. Ему часто поручали спасать картины, снятые другими, как исцелителю, который с помощью ножиц может «вылечить» фильм, изобилующий необязательными сценами, хаотичный по своему построению.

Метод Инса заложил основы антихудожественной голливудской системы конвейерного производства фильмов. Один пишет сценарий, другой снимает, третий монтирует. Постепенно входила в жизнь стандартизация и механизация кинопроизводства. Было бы, однако, неверно не отметить положительные стороны системы Инса. Ведь он первый понял значение полноценного сценария и именно в те годы, когда большинство режиссеров придерживалось импровизации. Подробная разработка сценария и длительная шлифовка окончательной формы фильма в монтаже до сих пор остаются краеугольными камнями голливудской системы.

Томас Харпер Инс вошел в историю кино не только как организатор и продюсер. Его собственные фильмы (как и картины, сделанные под его непосредственным руководством) обладали многими художественными достоинствами. Это были главным образом ковбойские ленты, драматические истории Дикого Запада, возникшие под влиянием картин с Брончо Билли и Томом Миксом. Театральные представления и массовая литература, прославлявшая таких героев, как Буффало Билл, привели к возникновению новой более совершенной формы вестерна. Однако основные элементы жанра остались неизменными. Вестерны характеризовались ясностью сюжета и характеров, атмосферой чистоты и благородства. Углубился психологический рисунок персонажей, повысилась изобразительная культура, ритм, большое внимание уделялось воссозданию среды. Работами Инса увлекался, впрочем с некоторым поэтическим преувеличением, Луи Деллюк; с восхищением он описывал бешеные погони, облака пыли, вздымающиеся вслед за скачущими табунами лошадей, романтический, таинственный и захватывающий мир Дикого Запада. Герой Томаса Инса — ковбой Уильям Харт стал вскоре любимейшим актером Америки и Европы.

Когда Инс обращался в чуждые для него области, например к салонной драме, или имитировал символику Гриффита, его постигали неудачи. Такова посредственная патетическая и пацифистская лента «Цивилизация» (1916), попытка художественной полемики с «Нетерпимостью». В вестернах Инс чувствовал себя на своем месте, и потому именно его фильмы о пионерах дальнего Запада заключали в себе искренность и естественное очарование; они завоевали сердца европейских любителей кино, умоленных театально-салонной скукой эпигонов «Фильм д'ар».

Третьим из «великой тройки» режиссеров «Трайангл» был Мак Сеннет, который в годы войны значительно увеличил производство своих

«безумных» комедий. Основная заслуга Мака Сеннета состоит, однако, в воспитании целого поколения актеров; Фатти Арблэк, Бестер Китон, Гарольд Ллойд, Ларри Симон, Стен Лаурел и Оливер Харди — все они прошли, как тогда говорили, через максеннетовское «стойло». В студии «Кистоун» под руководством Мака Сеннета, делав свои первые шаги в кино гениальный актер и режиссер Чарльз Чаплин.

Чаплин был приглашен на студию одним из ее владельцев Кесселем, который увидел молодого английского актера на представлении пантомимы Фреда Карно. Чаплину было тогда двадцать пять лет, из них по крайней мере пятнадцать он провел на сцене, выступая в комедиях и водевилях. В течение последних пяти лет он работал в труппе Фреда Карно, одного из ведущих английских режиссеров мюзик-холла. Представления Карно состояли из ряда номеров-танцев, акробатики, пения, декламации. Наибольшей популярностью в английских народных театрах пользовалась пантомима, завезенная в Англию еще в XVIII веке итальянским актером Гримальди. В XIX веке талантливые актеры (на этот раз уже английские) сделали пантомиму национальной формой театрального зрелища. Чаплин с юных лет развивал свои пантомимические способности, стараясь жестом и мимикой выразить сложное подчас содержание сцены. Первой его учительницей была мать, актриса мюзик-холла, отличавшаяся удивительным даром подражания. Она показывала маленькому Чарли, как ходят, разговаривают, жестикулируют соседи, жители рабочих районов Лондона — Кенсингтона или Ламбета. Фред Карно помог двадцатилетнему Чаплину развить гибкость и ловкость тела, эластичность движений, умение делать акробатические прыжки и падать, вызывая взрывы смеха, но не причиняя себе вреда.

Чаплин, как и многие его товарищи по театру, относился к кинематографу скорее отрицательно, и если он согласился в 1913 году подписать контракт с «Кистоун», то только потому, что сумма 75 долларов в неделю значительно превышала его заработки в труппе Фреда Карно. Молодой актер, помня годы лондонской нужды, хотел обеспечить будущее большой матери и свое собственное.

Сотрудничество Мака Сеннета и Чаплина нельзя назвать удачным и удовлетворяющим обе стороны. Чаплин не сумел сжиться с «бандой» весельчаков, неистощимых на всякого рода проделки и выдумки. Для Мака Сеннета Чаплин был слишком большим индивидуалистом, он не растворялся в эксцентричном хороводе его комиков, а играл отдельно, для себя. Их совместная работа вряд ли вообще была бы возможна, если бы не тот факт, что именно Чаплин из всего максеннетовского «стойла» стал фаворитом публики. Известную роль сыграл в этом костюм актера — подражание безукоризненной элегантности Макса Линдера. Однако — и это главное — Чаплин оставил от облика денди только символ его шика, а джентльмен превратился в его исполнении в бродягу, изобра-

жавшего «господина из общества». Маленький человек в огромных рваных башмаках и вечно спадающих брюках ни на минуту, однако, не забывает о котелке и тросточке — обязательном реквизите модного туалета. В контрасте между внешностью нищего бродяги и его претензией на элегантность и светскость манер — тайна комического воздействия образа, созданного Чаплином.

Проработав год у Мака Сеннета, Чаплин перешел в 1915 году в студию «Эссенеи», где получил большой гонорар и большую творческую самостоятельность. Уже на студии «Кистоун» он начал ставить фильмы, правда под контролем продюсера. Теперь он стал независимым автором-сценаристом, режиссером и актером своих лент. Несколько десятков чаплинских картин для студии «Кистоун» мало чем отличались от остальной максеннетовской продукции — те же потогны, те же драки (с обязательными кремowymi тортами) и неправдоподобные происшествия. Фильмы «Эссенеи» сделаны на несколько более высоком профессиональном уровне, но в основе своей опираются на рецепты Мака Сеннета. И лишь в нескольких короткометражках (а Чаплин в те годы снимал главным образом одно- и двухчастевки), в особенности в «Бродяге» и в пародии на оперу «Кармен», в игре актера появились новые черты, предвещавшие будущее великого трагика. В 1916 году Чаплин приобрел огромную популярность не только в Америке, но и в Европе, всюду, куда попадали его фильмы. Студия «Мьючуэл» предложила ему баснословный гонорар — 670 тысяч долларов за двенадцать фильмов, гарантируя при этом полную творческую самостоятельность. В этот период появились первые чаплинские шедевры: «Иммигрант», «Спокойная улица», «Ростовщик».

Чаплин не был и не хотел быть революционером формы. По сравнению с Гриффитом — создателем нового киноязыка — он казался старомодным. Чаплин предпочитал мелесовские общие планы, съемку неподвижной камерой. Этим принципам он остался верен даже в 1946 году, в период работы над «Месье Вердуг». «Общие планы мне необходимы», — говорил Чаплин в 1915 году. — Когда я играю, у меня работают не только ступни, но и вся нога, как и лицо*. Поскольку в пантомиме актер выражает смысл сцены всей фигурой, нет необходимости на крупном плане выделять лицо. А ранние фильмы Чаплина — это пантомима, перенесенная на экран. Только фон в них гораздо достовернее и все менее напоминает условные театральные задники. Маленький смешной человечек — герой фильмов серии «Мьючуэл» переносится из мира гротеска и буффонады в реальный мир американской действительности. В магазине или в ресторане, в рабочем квартале или маленьком кабач-

* Беседа Чаплина с Робером Флореем, цитируемая Садулем в его «Истории киноискусства». М., 1957, стр. 132.

ке — всюду он сталкивается с обыкновенными людьми, с повседневной жизнью граждан Соединенных Штатов.

Почему Чаплин, именно Чаплин стал любимцем миллионов? Ведь кино уже завоевало популярность, ведь и до Чаплина было много знаменитых комиков во главе с Максом Линдером. Но маленький человек в огромных башмаках и в котелке внес в кинематограф новые ценности — глубокий гуманизм, человечность. Прежде публика ходила в кино развлечься, посмеяться, увидеть потрясающие события или сенсационную историю, заставляющую волноваться и плакать. Зрители восхищались замечательными актерами, но всегда существовала определенная дистанция между экранным образом и актером, его воплощавшим. В фильмах Чаплина впервые этот разрыв исчез, был только один экранный Чаплин, вызывавший смех, но и умевший растрогать людей. Он располагал к себе. К нему привыкали, как привыкают к старому доброму другу и близкому человеку.

В своих ранних фильмах Чаплин забавлял, смешил, но со временем он теми же комедийными средствами начал бороться с миром лжи и несправедливости. Глубокий, остросоциальный талант Чаплина проявился особенно ярко после 1918 года в его фильмах для студии «Фёрст нэшнл». В лентах же серии «Мьючүэл» идейная позиция художника только начинает формироваться. «Власть имущих, преисполненных чувства собственного достоинства и важных дел, показывают в смешном виде, и публика над ними потешается. Их похождения гораздо больше смешат зрителя, чем подобные же похождения рядовых обывателей»*. Не следует забывать, что подавляющее большинство зрителей во всем мире составляют обиженные и бедняки и как раз для них творит каждый великий художник, даже если он всего-навсего «никельодоновый клоун, потешающий публику»**.

В развитии американского кино Чарльз Чаплин сыграл большую роль, чем все другие его основоположники. Фильмы с участием бродяги Чарли завоевали многомиллионную аудиторию, впервые перебросив своеобразный мост между художником и зрителями, внося в механическое развлечение гуманистические ценности подлинного искусства.

Война дала американской кинематографии возможность занять ключевые позиции, вытеснить с мировых рынков всех конкурентов. Чаплин, несомненно, был козырем в борьбе за господствующее положение в киномире. А рядом с ним работали десятки, сотни других актеров и актрис, талантливых режиссеров, операторов, сценаристов, ловких продюсеров. Армия кинематографистов, собранная в 1914—1918 годах под звездным флагом, не имела себе равной ни в одной из европейских стран. Не приходится поэтому удивляться, что американцы сравнительно

* Ж. Садуль, цит. изд., т. 3, стр. 97.

** Lewis Jacobs, The Rise of the American Film, 1939, p. 231 — 232.

легко сломали сопротивление конкурентов в европейских киностолицах, посылая туда свои фильмы, переманивая в Америку за баснословными гонорарами выдающихся режиссеров и актеров. Лишь русской кинематографии благодаря Октябрьской революции удалось избежать общей участи.

Лучшими эмиссарами и пропагандистами американского образа жизни в Европе были симпатичные, темпераментные, хотя и не отличавшиеся особым талантом актеры Дуглас Фербенкс и Перл Уайт. Фербенкс* создал тип ловкого, находчивого, неглупого молодого американца, который с неизменной улыбкой, не теряя хорошего настроения, преодолевает любые препятствия, возникавшие у него на пути. Таким он был в своем первом фильме «Ягненок» (1915), таким он остался во всех других лентах, снятых для студии «Трайэнгл», а с 1917 года для «Парамаунта». Новый популярный кингерой выражал формирующуюся в те годы философию американской буржуазии. Философию эту можно назвать «психологическим панамериканизмом», провозглашавшим идеи превосходства новой динамичной американской расы. Такого рода идеи помогали преодолеть «комплекс неполноценности», который молодая Америка испытывала по отношению к старой европейской цивилизации. Перенесение центра мировой финансовой олигархии из Лондона в Нью-Йорк не могло не повлиять на все области жизни и деятельности американцев. Американский бизнесмен почувствовал себя хозяином мира. А конкретизировал эти идеалы в кино молодой человек — воплощение деловой предприимчивости, силы доллара и мускулов. Родился герой нового времени, герой made in USA, которому море по колено. Фербенкс импонировал своей ловкостью, он был до мозга костей современным героем, поларно противоположным декадентским кинолюбовникам, выражавшим идеалы упадочной литературы и театра. «Браво, Фербенкс!» — кричала публика, и «Браво, Фербенкс!» — вторили ей критики, даже самые умные и проникательные, как, например, Луи Делюк и Леон Муссинак. Темперамент и обаяние Фербенкса покорила всех. Его успеху немало способствовали режиссер Джон Эмерсон и сценаристка Анита Лус. Последняя черпала вдохновение (и юмор) у классиков американской литературы — Марка Твена и О'Генри, так что ее даже называли «О'Генриетта экрана».

Перл Уайт** воплощала силу американских женщин, ничем не напо-

* Фербенкс, Дуглас (1884—1939), начал свою карьеру в 1910 г. в театрах Чикаго и Нью-Йорка. Дебютировал в кино в 1915 г. В 1919 г. вместе с Чаплином и Мэри Пикфорд основал фирму «Юнайтед артистс», где в период с 1919 по 1929 г. создал свои лучшие фильмы: «Знак Зорро» (1920), «Три мукшкетера» (1921), «Робин Гуд» (1922), «Багдалский вор» (1924), «Железная маска» (1928). Последний фильм Фербенкса был снят в 1934 г.

** Уайт, Перл (1889—1938). С 6 лет играла на сцене в «Фильме дяди Тома». С 1910 г. выступала в кино под псевдонимом Пайерс Горд. Прославилась как участница серьезных фильмов «Полина в опасности» (1914), «Приключения Элен», или «Тайны Нью-Йорка» (1915) и др.

минавших утонченно болезненных европейских, в особенности итальянских «див». В бесконечных сериях фильмов Перл Уайт в ролях Полины или Элен мужественно боролась с бандитами, никогда не попадая в хитро расставленные врагами западни. И она, как и Фербенкс, импровизировала европейским новым стилем жизни, быстрым темпом и предприимчивостью.

Во Франции, Англии, Италии — где бы ни появлялись фильмы с Фербенксом и Уайт — множились ряды поклонников американского кино и, что гораздо важнее, американского образа жизни. Идеологическое наступление Соединенных Штатов началось задолго до того, как в 1917 году армия генерала Першинга присоединилась к союзническим войскам в их борьбе с Германией.

Те, кого отталкивали слишком современные манеры Фербенкса и Уайт, могли восхищаться несколько славявой, но очень привлекательной и вечно юной Мэри Пикфорд *, которую часто называли «возлюбленной Америки».

Кинематографической экспансии Америки помогло и то, что с 1916 года общественное мнение Штатов стало все больше склоняться в пользу союзников. Хозяева кинокомпаний, которые вначале пропагандировали с экранов пацифистские и изоляционистские дозуги, затем изменили позицию, начав агитацию за вступление в войну. Решение о столь внезапном повороте было принято, конечно, не в Голливуде, а в кабинетах промышленных и финансовых магнатов. Пополнение «Лузитании» немецкой подводной лодкой дало хороший предлог для начала военных действий. Кинопромышленники тоже не растерялись и быстро сделали фильм о «Лузитании», в котором главную роль играла одна из уцелевших — Рита Жиливе.

Среди пацифистских фильмов можно найти достаточно интересные ленты, как, например, смелый по замыслу и исполнению фильм режиссера Герберта Бренона «Новости войны», заканчивающийся мирной демонстрацией женщин и самоубийством одной из них в знак протеста против войны. И хотя действие фильма происходило в стране, «загримированной» под Германию, военная цензура сразу же запретила демонстрацию фильма вплоть до окончания войны.

Военные фильмы отличались от шовинистической кинопропаганды других стран — участниц войны, пожалуй, только большим размахом. Еще до вступления Америки в войну режиссер Блэктон при личной поддержке бывшего президента Теодора Рузвельта снял фильм «Боевой клич мира», призывавший к скорейшему вступлению Америки в войну.

* Пикфорд, Мэри (род. 1893). С пяти лет выступала на театральных подмостках. С 1908 г. работала на студии «Байограф», а затем в ИМП, «Феймос плейерс» и «Юнайтед артистс». После 1934 г. занималась исключительно производством фильмов. В 1945 г. создала свою собственную фирму «Пикфорд продакшн». Наиболее известные фильмы: «Тесс из страны бурь» (1913), «Золушка» (1914), «Маленькая американка» (1918), «Поллианна» (1919), «Маленький лорд Фаунтлерой» (1921) и др.

Гвоздем картины были кадры, изображающие нападение немецкого флота и авиации на Нью-Йорк.

Самым внушительным, хотя и не лучшим военным фильмом была «Жанна д'Арк» (1917) Сесилия де Милля — монументальное историческое полотно с оперной примойной Джеральдиной Фаррар в главной роли. В фильме отчетливо звучала аналогия между английским нашествием на Францию в XV веке и немецкой агрессией в XX веке.

Помимо пропаганды, ведущейся киностудиями, правительство Соединенных Штатов решило создать свой собственный пропагандистский аппарат. Это был первый случай вмешательства правительства в кинопроизводство, которое всегда находилось в руках частных предпринимателей. Однако фильмы, создаваемые на государственные деньги так называемой Организацией Крила (по фамилии ее руководителя), никоим образом не составляли конкуренцию частным студиям. Репортажи с мест сражений, фильмы о целях войны в Европе («Крестоносцы Першинга», «Ответ Америки» и др.) демонстрировались в кинотеатрах, не мешая показу развлекательных лент. После войны Организация Крила была ликвидирована.

Непосредственное участие кинематографа в правительственной пропагандистской кампании выявило тот факт, что кино стало в жизни Америки необходимым элементом. Помещение кинотеатра служило идеальным местом встреч, дискуссий и пропаганды. А то, что экран нес человеческим сердцам и умам, было незаменимым, единственным в своем роде средством формирования взглядов и воспитания людей.

Формирование общественного мнения достигалось не дидактикой, а развлекательными качествами фильмов. Идеология проникала в души людей через легкие и доступные виды зрелищ. «Если ты устал от жизни — иди в кино», — призывала реклама в годы войны. Основная пропагандистская задача заключалась в том, чтобы отвлечь зрителя от повседневных забот, показать ему на соответственные подобранных примерах, какой прекрасной может и должна быть жизнь. Сознательно идеализировался общественный строй США, образ жизни американцев, до тошноты повторялась сказка о безграничных возможностях обогащения. Вызванный войной промышленный бум создавал видимость правдоподобия для такого рода историй — легко было поверить в неизменность процветания.

«К концу войны, — писал американский историк кино Льюис Джекобс, — кино было готово выполнить три задачи: отражать жизнь общества, формировать общественное мнение и развлекать Америку XX века». Среди этих задач основное внимание уделялось второй и третьей. А именно от них зависела и полнота и правдивость показа американской действительности на экране.

ВЕРМАХТ СОЗДАЕТ СТУДИЮ УФА

До 1914 года немецкие фильмы были редкими гостями как на мировых рынках, так и на собственном, национальном. Потребность в фильмах обширной сети кинотеатров на территории Германской империи намного превосходила производственные возможности немецких студий. На экранах Берлина, Мюнхена или Гамбурга господствовали итальянские, датские, французские ленты, попадались американские и уж совсем редко немецкие.

Немецкое кино прошло примерно тот же путь, что и в других странах. Сначала — пионеры и изобретатели: Макс Складановский и Оскар Местер, затем — период ярмарочных примитивов и, наконец, под влиянием французского «Фильм д'ар» и итальянцев — попытка облагородить кино, связав его с театром и литературой. Писатели разделились на два лагеря: сотрудничающих с кинематографом и бойкотирующих его. Серьезные и уважаемые театральные актеры все чаще стали появляться в кинотеатре. Одним из первых был Альберт Бассерман, исполнитель главной роли в кинодраме «Другой» (1913). Фильм, шумно разрекламированный еще до премьеры, не имел, однако, успеха у публики, которая предпочитала заграничные боевики или же менее изысканные и запутанные драмы с участием «немецкой Венеры» Генни Портен, с 1907 года выступавшей в постановках своего отца Франца Портена.

Постепенно под влиянием других стран и в особенности благодаря выгодным контрактам немецких писателей с датскими студиями сторонники кинематографа победили. Изменилось отношение к кино и в актерской среде.

Первые немецкие фильмы, обладавшие художественными достоинствами, появились лишь накануне войны. Их было немного, но некоторые из них сыграли важную роль в дальнейшем развитии немецкого киноискусства, стали своего рода трамплином для послевойенной экспрессионистской школы.

Речь здесь идет прежде всего о фантастических фильмах Пауля Вегенера, выдающегося актера театра Рейнгардта и о творчестве датского режиссера Стеллана Рийе, работавшего в 1912—1914 годах в Берлине.

Пауль Вегенер* наряду с Бассерманом был одним из немногих выдающихся актеров театра, еще до 1914 года заинтересовавшихся художественными возможностями кинематографа. Работа в труппе Рейнгардта научила Вегенера творческому, активному отношению к своим актерским задачам. Он брался за роль в фильме не из мимолетного желания или, как это часто случалось, из желания подработать. Актер всегда стремился к созданию глубоких, запоминающихся образов, которые можно было поставить в один ряд с его театральными работами. 22 августа 1913 года в Берлине состоялась премьера «Пражского студента» в постановке Стеллана Рийе** с Паулем Вегенером в главной (двойной) роли.

Автором сценария был Ханс Гейнц Эверс, модный декадентский писатель, садистские наклонности которого привели его позднее в лагерь фашистов. В 1912 году Эверс занимал должность директора одного из берлинских кинотеатров и делал первые шаги на литературной ниве. Его сценарий — не оригинальное произведение. В истории человека, продавшего дьяволу свое отражение в зеркале, легко обнаружить заимствования из Гёте, Эдгара По, Э. Т. А. Гофмана, Шамиссо и Мюссе. В работе над сценарием принимал участие Пауль Вегенер. Стеллан Рийе умело подчеркивал в режиссерской трактовке ирреальные, сказочные элементы сюжета. «Пражский студент» открыл перед немецкими зрителями путь в страну фантастики, в знакомый и близкий по литературе мир намеков, недомолвок, метафор, мир потустороннего, необычного, кошмарного. Немецкая буржуазия не имела своих Бальзаков и Диккенсов, а реалистическое направление не сумело пробиться сквозь стену антиреалистических течений и школ. Занимавший ведущее положение в немецком театре Макс Рейнгарт в своих постановках постоянно подчеркивал элементы сказочности и фантастики. Таков был генезис «Пражского студента», первой ласточки искусства сверхъестественного, которое безраздельно завладело немецкими экранами после поражения Германии в первой мировой войне.

* Вегенер, Пауль (1874—1948). Выступал в театре с 1896 г. Прославился как исполнитель роли Эдипа в спектакле театра Рейнгардта. Наиболее известные фильмы Вегенера: «Пражский студент» (1912), «Голем» (1914), «Крысолов из Гаммеля» (1915), «Ткачи» (1927), «Сильнее любви» (1936), «Девушка из Фанго» (1940), «Великий мандарин» (1947). В большинстве фильмов Вегенер выступал и в роли режиссера. После войны работал в театрах и кино Германской Демократической Республики.

** Рийе, Стеллан (1880—1914). Датский сценарист, режиссер театра и кино. Работал в Дании, Италии, Германии. Лучшие фильмы: «Голубая кровь» (1912), «Пражский студент» (1912), «Дом без дверей и окон» (1914), «Его величество танцует танго» (1914).

Серьезная немецкая кинокритика единодушно подчеркивала, что успеху «Пражского студента» способствовало тесное сотрудничество трех авторов, без которых немислимо создание настоящей кинодрамы. Речь идет о писателе, режиссере и актере. Безусловной заслугой сценариста является сама идея произведения — рассказать о человеческих судьбах и переживаниях при помощи чисто кинематографических средств. Благодаря трюковой технике удалось показать всевозможные проделки дьявола и подчеркнуть главную мысль произведения — бессилие человека, игрушки в руках таинственных сил. Актер не старался продомострировать сложные душевные состояния с помощью жестов и мимики (нередко преувеличенной), он играл в едином ключе с окружающим миром, выразителем мыслей и атмосферы действия. И все же не актер, а прежде всего режиссер определил успех картины. Он сплавил в единое целое изобразительное решение, игру актеров и объяснительные надписи, использованные, впрочем, очень экономно. Правой рукой Стеллана Рийе был оператор, имени которого почти никогда не называла тогдашняя пресса. «Пражского студента» снимал Гвидо Зебер, создатель немецкой операторской школы, превосходный художник и техник, который, собственно, и уговорил Пауля Вегенера сыграть в этом фильме.

После «Пражского студента», имевшего шумный успех, Вегенер участвовал (как актер, соавтор сценария или постановки) в создании нескольких фантастических фильмов, таких, как «Голем», — история созданного руками человека глиняного гиганта, пробужденного к жизни мудрым пражским раввином Леем, а также «Крысолов из Гаммельна», «Король гор», «Ганс Трот из Шларфши» — экранизации популярных немецких народных сказок и преданий. Кроме фильмов Вегенера, к жанру фантастики относятся две картины Стеллана Рийе: слабый, отмеченная театральностью постановка «Сна в летнюю ночь» (1913, сценарий Г.-Г. Эверса), условно сказочный характер которой создавался операторским приемом (съемка не в фокусе), и фильм ужасов «Дом без окон и дверей» (1914), где впервые, за пять лет до «Кабинета доктора Калигари», были использованы стилизованные декорации.

Пробавляя свои силы в кинематографе и «отец немецкого театра» Макс Рейнгардт, снявший по сценарию Альберта Кахана «Остров мертвых», поэтический и по замыслу гротесковый вариант «Сна в летнюю ночь». Фильм не имел успеха ни у публики, ни у критики. Сделанный в манере швейцарского художника Беклина, он произввел неприятное впечатление своей искусственностью. Натурные съемки, проходившие на острове Корфу, совершенно не соответствовали ни павильонным декорациям, ни манере актерской игры, стилизованной под балет. Рейнгардт механически перенес на экран театральную концепцию стилизации, не умея (или не желая) использовать выразительные возможности кино. Много лет спустя Рейнгардт повторил ту же ошибку, снимая в Америке

при помощи режиссера У. Дитерле звуковой вариант «Сна в летнюю ночь» (1935, для студии «Уорнер бразерс»).

Фантастическое направление в кино, начатое Вегенером, питалось своеобразными национальными корнями. Однако до 1914 года направление это было слабым, едва заметным и уж никак не характерным для немецкого кинематографа в целом. Фильмы Германской империи в своем подавляющем большинстве были жалким подражанием зарубежным модам и течениям — французским, датским, итальянским, а перед самой войной — американским.

Война отрезала немецкий прокатный рынок от иностранных поставщиков. Сначала исчезли французские и английские картины, потом — итальянские, а с 1917 года и американские (хотя эти последние из-за блокады и прежде редко попадали на немецкий экран). Внутреннее положение заставляло немецких предпринимателей искать выход. Желая забыть о холоде и голоде, публика до отказа заполняла кинотеатры, требуя новых и новых фильмов. Датская фирма «Нордик», несмотря на переживаемый расцвет, не могла удовлетворить возросших требований немцев к духовной пище. Датских лент, сделанных в духе германского повинизма, не хватало. Нужны были немецкие фильмы.

Сначала лозунгом дня стал «патриотизм». Экран призывал к дальнейшим усилиям, к ведению войны до победного конца, пропагандировал идеи классового примирения — от социал-демократов до крайних правых юнкеров. Созданные в 1914 году в некоторых больших городах социал-демократические кинотеатры (там показывали фильмы типа «Собственность — воровство», «Красная еженедельная хроника») были закрыты.

Сто тысяч марок, завещанные Августом Бебелем на финансирование кинопроизводства, так и не были использованы. После 1 августа вместо социал-демократической агитации кино стало пропагандировать идеалы националистического единства всех немцев перед лицом «священной» войны.

Вот содержание фильма «Рождественский звон», вышедшего на экраны в 1914 году. Дочь богатого помещика выходит замуж за крестьянина потому, что этот герой-батрак спас на фронте жизнь ее брату. Вот лента «Такие должны быть все немцы» (1915) — история руководителя забастовки, уволенного с фабрики; на фронте он забывает о своей обиде и спасает директора фабрики. «Не знаю никаких партий» (1915) — еще один вариант той же сказочки. Механик социал-демократ спасает от вражеской пули своего политического противника — капрала. Затем он женится на дочери капрала, который со своей стороны перестает враждебно относиться к социал-демократам. Буржуазная пресса резко критиковала фильмы такого рода, считая, что кинематограф слишком поверхностно знакомит публику с войной. «Рецепт киноделцов», — писал в 1915 году журнал «Бильд унд филм», — очень прост: героя довоенной драмы — баро-

на, графа, банкира или торговца — одевают в серо-зеленый мундир, само собой разумеется в офицерский. С прислугой, мещанами, средним сословием поступают точно так же. Но они, конечно, будут солдатами.

Мода на мундиры, однако, вскоре прошла. Война потеряла вкус новизны, стала достаточно неприятной повседневностью, чтобы лишний раз напоминать о ней с экрана. Зрители искали в кинематографе бегства от действительности, и посещения военных фильмов резко снизилась.

Бесконечные линии окопов разделили мир на два империалистических лагеря. Руководители правительств, главнокомандующие воюющих армий сеяли ненависть между борющимися народами. Но реакция рядовых людей была одинаковой по обе стороны фронта. Как во Франции, так и в Германии публика отвергала военную пропаганду, предпочитая смотреть детективы и приключения. Популярными героями фильмов — не солдаты, а преступники и сыщики. Этот экзотический мир привлекал больше, чем действительность окопов, развалин и вечных очередей за хлебом, картофелем, углем.

Приключенческий фильм стал модным и самым любимым жанром. Парадоксально, что вопреки официальной пропаганде и англофобскому лозунгу «Gott, strafe England!»* экраном завладели чистокровные англичане — детектив Стюарт Уэбб (своеобразный Шерлок Холмс) и его конкурент полицейский-любитель Джо Девбе. Кроме полицейских фильмов, успехом пользовались веселые комедии, часто вульгарные и безвкусные, а также поставленные на итальянский манер исторические мелодрамы, вроде «Veritas vincit!»** (1916) режиссер Джозеф Майя, действие которой происходило в трех исторических эпохах.

В годы войны дебютировали в кино известные театральные актеры Вернер Краусс и Конрад Вейдт, начал сниматься Эмиль Янингс, ставил свои первые фильмы Эрнст Любич, появилась новая звезда — Пола Негри. Из года в год увеличивалось количество фильмов и кинофирм. До начала войны в Германии действовали 25 немецких и 47 иностранных компаний по производству фильмов. В 1918 году число немецких компаний достигло 130, а иностранных упало до десяти.

Война способствовала бурному подъему немецкого кинопроизводства. Но хотя количественный скачок был налицо, в качественном отношении мало что изменилось. Немецкие фильмы по-прежнему не шли ни в какое сравнение с иностранными, будучи исключительно коммерческими подделками, далекими от искусства. Но в ходе войны проблема качества фильмов превратилась из проблемы творческой в политическую.

Идеологи воюющих стран постепенно осознали, что кино — нечто большее, чем просто развлечение для измученного населения и что в цел-

лулоидной пленке таится мощное политическое оружие. В германское министерство иностранных дел и в главный генеральный штаб вооруженных сил стали все чаще поступать сообщения о вреде, причиняемом престижу Германии в нейтральных странах фильмами союзников: симпатии народов Скандинавии, Голландии или Испании под влиянием американских и французских фильмов складывались на сторону Антанты. Что могло противопоставить немецкое кино этому наступлению? Ничего или очень немногого. Кинокомпании выколачивали прибыли, их не интересовала пропаганда в пользу кайзеровской Германии. С другой стороны, не хватало материально-технических средств, чтобы соперничать с Америкой. Необходимо было создать новую организацию, чтобы перетянуть чашу весов на немецкую сторону. Так родилась УФА — огромная, превосходно оборудованная студия, контролируемая государством и проводящая официальную политику. Идея создания такой студии возникла в вермахте у начальника генерального штаба Людендорфа. В 1918 году Людендорф писал военному министру: «Война доказала огромную силу фильмов как средства, объясняющего и влияющего на зрителя. Нужно отдавать себе отчет в том, что и в дальнейшем кино не утратит своего значения как орудие политического и военного формирования общественного мнения.

В результате вмешательства военных немецкое правительство энергично взялось за организацию крупной киностудии. И вот в конце декабря 1917 года возникло акционерное общество «Universum Film A.g.» сокращенно УФА с основным капиталом 25 миллионов марок. Крупнейшим акционером был государственный немецкий банк. Вместе с его представителем в контрольном совете УФА находились представители электрического концерна, дрезденского банка, пароходной компании «Гамбург — Америка», стальной и угольной промышленности. УФА поглотила почти все действовавшие на территории страны фирмы: «Нордиск», «Месстер и К^о», «Юнион концерн»...

Однако инициатива вермахта была слишком запоздалой, чтобы хотя бы частично повлиять на общественное мнение. УФА ничего не успела сделать в последний — 1918 — год войны. И все же создание крупной кинокомпании оказало принципиальное влияние на дальнейшие судьбы немецкой кинематографии. Вильгельмовский режим оставил в наследство Веймарской республике мощный концерн, который долгие годы будет играть решающую роль в развитии немецкого кино, определять идеологию продюсеров, режиссеров и актеров, задавать тон мелким, независимым и конкурентным студиям. Такое положение сохранится вплоть до 1945 года, до момента падения Третьей империи.

* «Боже, покарай Англию!» (нем.). — Прим. перев.

** «Истина побеждает!» (лат.). — Прим. перев.

КРИЗИС ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО КИНО

Америка выиграла кинематографическую войну задолго до подписания Версальского мирного договора, причем побежденными в этой войне оказались союзники Соединенных Штатов — Франция, Англия, Италия. Четыре военных года ускорили процесс распада западноевропейских киноцентров. Объективные трудности (отсутствие людей, сырья, оборудования) только углубили внутренний кризис, который начался в странах Западной Европы еще перед войной. Источники этого кризиса следует искать в растущей коммерциализации кинематографа, в результате чего многие талантливые художники потеряли возможность свободно творить, используя выразительные средства нового искусства. Наступление американского кино, несомненно отличавшегося смелостью и оригинальностью художественной формы, только довершило уже начатый раньше процесс. Этой победой американцы обязаны не капиталистам Цукору, Фоксу и прочим, а режиссерам и актерам во главе с Чарли Чаплином.

Первой была поставлена на колени Англия. Еще в 1909 году американские фильмы на английском прокатном рынке составляли 30 процентов, занимая второе место после Франции. В 1914 году США опередили Францию, доведя свою долю в английском прокате до 60 процентов, в 1915 — до 90, а еще через год до 98 процентов! Английская кинематография практически прекратила свое существование.

В 1909—1910 годах в английской кинопромышленности произошли значительные изменения. Пионеры английского кино в большинстве своем прекратили творческую деятельность, обанкротившись или будучи близки к банкротству. Их место заняли новые люди, не интересующиеся ни творчеством, ни техникой, целиком поглощенные коммерческой стороной дела. Мелкие провинциальные студии ликвидировались, а вокруг Лондона и в самой столице возникло около тридцати новых ателье. Фильмы, создавае-

мые на этих студиях перед войной и в годы войны, очень редко отличались национальным своеобразием. Наивные, но честные работы первых создателей фильмов в начале XX века, показывающие повседневную жизнь, уступили место бездарным, насквозь подражательным лентам с неизменным набором международных салонных штампов. Безвозвратно исчезла из английских картин социальная критика и особое, присущее только англичанам умение создавать атмосферу подбором соответствующей природы, декораций, актерского ансамбля.

«В то время, когда в Италии и Франции, — писал английский историк кино Рэйчел Лоу, — кинематографию рассматривали как младшую сестру других муз, когда в Америке кино стало искусством, в Англии оно было бедным и презираемым родственником». Англия даже не пыталась создать какой-то специфический, присущий только ей жанр, как, скажем, американский вестер или скандинавская социальная драма. Отсутствие оригинальности, творческая и техническая отсталость — вот что характерно для английской кинематографии накануне войны.

Казалось бы, возникшая в 1912—1913 годах мода на экранизации театральных и литературных произведений могла привести к созданию национальной английской школы. Обращение к Шекспиру и Диккенсу должно было ознаменоваться разрывом с космополитической манерой творчества. Однако ничего подобного не произошло, хотя в отдельных работах режиссера Томаса Бентли, постановщика большинства диккенсовских экранизаций, в пейзаже, в актерской игре встречаются подлинно английские черты. Но в основе своей поток экранизаций был подчинен чисто коммерческой задаче — использованию имени популярного автора; о сохранении же духа его произведения никто не заботился. Кроме того, эти «английские» экранизации нередко создавались иностранными фирмами. Так, например, фирма со звучным названием «Британия», осуществившая постановку «Давида Копперфилда», на самом деле была филиалом компании «Пате».

И наконец, еще одна, пожалуй главная причина неудачи экранизаций: это самозащита продюсеров, заботившихся о том, чтобы в фильме не осталось критических элементов оригинала. Жертвой этой боязни пал в первую очередь великий реалист Диккенс. Без стеснения и даже с видимым удовольствием писала об этих манипуляциях английская кинопресса. Критик журнала «Биоскоп» хвалил фильм «Рождественские повести» (1914) за то, что из него убраны острые, раздражающие социальные акценты, которые могли «помешать» зрителям восхищаться очаровательным юмором и фантазией автора книги. В экранизации «Тяжелых времен» (1915) опущены горечи, возмущения, острой сатиры, которое оставляет чтение первоисточника, полностью исчезло из фильма. Таков был огульный кинематографический Диккенс, поданный английской публике в сахарном сиропе.

В 1917 году один из английских магнатов прессы лорд Нортклиф обратился к американской кинематографии с призывом развернуть кинопропаганду в пользу союзников. Это происходило в то самое время, когда под председательством епископа Бирмингемского заседала комиссия, пытавшаяся найти способы ограничения ввоза американских фильмов. В свою очередь военное министерство частично финансировало фильм Гриффита «Сердца мира». Да и могло ли быть иначе? И правительство, и делцы, и пресса делали все возможное, чтобы привести собственную кинематографию к катастрофе. Американцы лишь собирали плоды этой слепой антинациональной политики. Самым популярным английским фильмом тех кризисных лет был полицейский приключенческий многосерийный боевик «Ультус» (1916) о тайном преступнике, преследуемом Скотланд Ярдом. Да и тот был сделан по американским образцам.

В кинематографии предвоенной Франции господствовала фирма «Пате». С виду дела шли великолепно — производство, прокат, кинотеатры процветали. Дивиденды росли, и акционеры не могли нарадоваться успехам французских фильмов в стране и за рубежом. Правда, уже в 1913 году доходы от экспорта начали падать, появились многочисленные конкуренты, но эти признаки надвигающегося кризиса не очень волновали директоров и акционеров. Только война сорвала с их глаз розовые очки.

В 1914 году армия конфисковала киностудии для военных нужд. Лишь в середине следующего года удалось возобновить производство в очень ограниченном объеме. Шарль Пате видел, как трудно делать фильмы в стране, находящейся в состоянии войны. Значительно проще создавать их в идеальных условиях Америки, за несколько тысяч километров от линии фронта. Шарль Пате заболел прежде всего об интересах фирмы — об акционерах и их прибылях. Империя, созданная им в период процветания, шаталась, и единственным средством спасения было перенести центр производства в Америку. Могущественный капиталист считал, что французским зрителям безразлично, что смотреть. И вот, руководствуясь подобными соображениями, Пате уже в 1915 году начал плановую ликвидацию французской кинематографии. В самом конце войны Пате продал свою студию и уже после подписания мирного договора уступил за двести миллионов франков фабрику киноплёнки в Веспене своему сопернику, владельцу американской фирмы «Кодак» Истмену. Таким образом, Франция лишилась собственной базы сырья.

Действия Пате привели к тому, что количество французских фильмов, демонстрировавшихся в Париже, снизилось до 30 процентов в 1917 году и до 10 — в 1918 (тогда как еще в 1914 году их было 80 процентов). Вместо них компания «Пате» наводнила рынок американской продукцией.

Шарль Пате не стыдился своей деятельности, не скрывал ее, наоборот, открыто восхвалял свою политику национальной измены. В мае

1918 года он созвал пресс-конференцию кинематографистов и выразил пожелание, чтобы французские режиссеры и сценаристы посвящали больше времени чтению англосаксонской литературы.

Многие французские фильмы производят неприятное впечатление на заокеанскую публику своей безразличностью. С этим необходимо покончить, — требовал господин Пате. Нужно по всем брать пример с англосаксов. «Цель, которую я преследую, — это нравиться американцам, представляющим собой желательную, я бы сказал необходимую клиентуру». Фраза достаточно откровенная, не оставляющая никаких сомнений. Важна только Америка, надо сделать все, чтобы понравиться Америке, тогда как французские фильмы слишком *французские* по духу. Впрочем, кому охота делать фильмы во Франции? Гораздо выгоднее снимать их в Америке. 30 ноября 1918 года, через три недели после окончания войны, Шарль Пате сообщил, что его фирма прекращает производственную деятельность ввиду слишком большого риска такой «финансовой авантюры». За несколько месяцев до этого подобное же заявление сделал директор студии «Гомон». Победа Франции в первой мировой войне совпала с крахом французской кинематографии.

Можно, конечно, как это делал Шарль Пате, добровольно закрыть национальную кинематографию, но невозможно ликвидировать творческих работников, административными решениями зачеркнуть традиции еще совсем недавно ведущей кинематографии мира. Пате сосредоточил в своих руках огромную мощь, но и он не был всеисильным. В период войны во Франции все же создавались фильмы, отдельные производственные центры противостояли иностранному нашествию.

В годы войны киноискусство Франции не создало подлинных ценностей. Быстро миновала мода на патристические мелодрамы. Сара Бернар в последние годы жизни согласилась выступить в сентиментальной мелодраме «Французские матери» (1917). Эта роль на принесла, однако, успеха первой актрисе Франции. Даже имя Сары Бернар не спасло плохой фильм от провала. Затем, как и в других европейских странах, пришла мода на полицейские фильмы. Начало этой моде положил многосерийный фильм «Приключения Элен» (1915) производства нью-йоркского филиала фирмы «Пате» (режиссер Луи Ганье). Молодая, стройная и ловкая американка в велюровом берете Перл Уайт завоевала сердца не только зрителей, но и критиков, и даже писателей и поэтов. Актрисой восхищался молодой, начинающий тогда кинокритик Луи Деллюк, ей посвящая стихи Луи Арагон.

«Похождения Элен», демонстрировавшиеся в Европе под названием «Тайны Нью-Йорка», вызвали волну подражательных французских фильмов. Ветеран натуралистической школы «Жизнь как она есть», автор приключенческого «Фантомаса» Луи Фейад создает четырехсерийный фильм «Вампиры» с французской звездой Мюзидорой, одетой в черное трико.

Вскоре Мюзидора стала серьезной конкуренткой Перл Уайт, и французские солдаты брали с собой ее фотографии как талисман.

Луи Фейад не ограничился «Вампирами», он создал еще более длинную и занимательную двенадцатисерийную ленту «Жюдекс» (1916). Жюдекс — судья и сыщик-любитель в одном лице (эту роль играл Рене Кресте) — каждую неделю появлялся на экранах в новом эпизоде, преследуя преступников, спасая беззащитных, которым грозила опасность, вынося справедливые приговоры. Противником Жюдекса была Диана Монти (Мюзидора), «черный характер», женщина из мира апашей. Когда кончилась дивная много недель киноповесть о Жюдексе, Фейад выпустил еще один цикл: «Новая миссия Жюдекса» (1917).

Иностранные и французские полицейские ленты пользовались огромной и неизменной популярностью. Кинотеатры заполняла молодежь, предоставленная в 1914—1918 годах самой себе. Вместо родителей их воспитывала школа, но прежде всего воспитывали неофициальные, но наиболее активные воспитатели — бульварный роман и приключенческий фильм. Стремительно возрастала юпошеская преступность. Бандиты в точности повторяли преступления, увиденные на экранах. Введение в 1917 году государственной цензуры в значительной мере объяснялось грозными последствиями детективных фильмов *.

Кроме приключений, в кинотеатрах постоянно демонстрировались психологические драмы, на которые оказал несомненное влияние американский фильм Сесили де Милля «Вероломная» (1915), шедший во Франции в 1916 году под названием «Преступление».

В Америке картина не вызвала особого интереса, во Франции же она была сразу признана шедевром. Эта первая ласточка новой, освободившей от викторианских пут морали припала по вкусу французской публике в гораздо большей степени, чем американской, не причужденной к салонным психологическим пьесам Анри Бернштейна и Анри Батайля. «Вероломная» по сюжету напоминала популярные спектакли театра Бульваров, в которых тесно переплетались супружеские измены и финансовые злоупотребления. Дополнительной приманкой фильма де Милля было изображение быта американских миллионеров и экзотизм одного из героев — богатого японского принца (его играл великоопытный актер Сессю Хайякава). Сюжет «Вероломной» — история белой женщины, поклявшейся стать возлюбленной японца и не сдержавшей своего слова, был достаточно пикантен, чтобы заинтересовать публику. Вдобавок изображение японца варваром, клеймившим американку раскаленным железом, вызывало в зрительном зале расистские комплексы «желтой опасности».

В чем же дело? Почему этот плоский, даже отталкивающий фильм привел в восторг не только буржуазного зрителя, но и интеллектуалов —

* Марсель Лашер в книге «50 лет кино» сообщает о парламентской интерpellации депутата Бренне (1916) по поводу усиления влияния кино на молодежь.

писателей и критиков? Объяснение следует искать в отличной кинематографической форме картины Сесили де Милля. Французы привыкли к тому, что салонные драмы, вроде «Вероломной», разыгрывались на экране в традициях театрального спектакля — преобладание общих планов, преувеличенные жесты актеров и т. д. Де Милль умело применял крупные и средние планы, а также монтаж, с помощью которого конфликт приобрел особый драматизм и выразительность. Актеры играли спокойно, а лицо Сессю Хайякава было на протяжении всего фильма почти неподвижно. Лишь едва заметное движение век или губ выдавало его переживания. Изобразительное решение фильма также отличалось своеобразием: оператор полностью использовал богатство и разнообразие бокового освещения. Ничего удивительного поэтому, что Деллюк приравнял фильм де Милля к «Тоске», утверждая, что ухотся «Вероломная» и не является шедевром, но — произведением совершенным, состоящим из элементов, тщательно подобранных и мастерски уравновешенных. Начинаяющий тогда режиссер Абель Ганс под влиянием «Вероломной» снял в 1917 году фильм «Мать скорбящая», а в 1918 году «Десятую симфонию».

За годы войны во французском кино появились новые режиссеры: неудавшийся драматург Абель Ганс, поэт и литературный критик Марсель Л'Эрбье, одна из первых женщин-кинорежиссеров Жермена Дюлак. В следующий период истории французского кино, после 1918 года, многие из этих новичков раскрыли свой талант и вернули французскому кино его славу — на этот раз уже не коммерческую, а творческую. Впрочем, во время войны им не удалось создать что-либо значительное. Вряд ли могли войти в историю киноискусства эксцентрический гротеск «Безумие доктора Тюба» (1915) Абели Ганса или «Поток» (1918) Меркантиона и Эрвилья (по сценарию Л'Эрбье) — фильм непонятый и отвергнутый публикой.

Не удался также опыт работы в кино выдающегося театрального деятеля Андре Антуана *. Создатель Свободного театра не имел финансовых и технических условий для воплощения своих теорий на практике. Антуан провозглашал идеи отказа от ателье, съемок на натуре. Актеры, по мнению Антуана, должны распрощаться с театральной манерой игры, вести себя перед объективом так, как в жизни, не обращая внимания на оператора и кинокамеру. Великий реформатор театра видел в кино прежде всего изобразительное искусство, в котором решающее слово принадлежит оператору, художнику и режиссеру-монтажеру, соединяющему отдельные кадры в единое гармоническое целое. Однако Антуану не удалось воплотить в жизнь свои принципы. Свой первый самостоятельный фильм «Бра-

* Антуан, Андре (1858—1943) — великий французский театральный режиссер. Кинематографом заинтересовался с 1914 г., поставил совместно с Капелланом фильм «Десятая треть год», запрещенный цензурой (вышел до 1921 г.). Другие фильмы, поставленные Антуаном: «Братья-корсиканцы» (1917), «Труженики моря» (1918), «Земля» (1921), «Маямуазель де ля Селье» (1921), «Арлезианка» (1922).

тья-корсиканцы» (по Дюма-отцу) он не мог снять на Корсике, так как актеры по вечерам играли в парижских театрах. А если и удавалось организовать съемку на натуре (подлинный замок в фильме «Мадемуазель де ля Селье»), то его подводили актеры «Комеди Франсез», игравшие слишком театралью. Такие же недостатки присущи и фильму «Труженики моря», снятому на бретонском побережье. Но основной причиной неудач был неверный выбор сценариев, точнее говоря, литературных источников для экранизации. Антуан брал либо мелодрамы, либо романтические произведения полувековой давности. Быть может, в этом виновен не только Антуан, но и владельцы фирмы «Пате», боявшиеся доверить Антуану постановку реалистической драмы из жизни рабочих или крестьян. Мелодрама же, где бы ни происходило действие, всегда останется мелодрамой. Далекие от жизни сценарии — вот что прежде всего помешало пионеру натурализма во французском театре стать мастером реализма.

Французское кино военных лет не может похвастаться творческими успехами; это была своеобразная пауза между довоенными триумфами и новой школой двадцатых годов. Духовную связь между этими двумя периодами осуществлял Луи Деллюк *. В 1917—1918 годах, будучи кинокритиком, он боролся за художественную реформу французского киноискусства. В значительной мере благодаря его энтузиазму, его пламенным статьям удалось организовать большую группу энтузиастов «седьмого искусства», поддерживавших все новое. Временами Луи Деллюк впадал в отчаяние, начиная сомневаться, действительно ли киноискусство близко французам? Найдет ли во Франции новое искусство подходящую почву для расцвета? Но эти минуты колебаний проходили, и Деллюк по-прежнему вел упорную повседневную борьбу за то, чтобы «французское кино было искусством и чтобы французское кино было *французским*». В двадцатые годы эта кампания принесла победу, может быть неполную, но, во всяком случае, воскресившую на новом этапе художественные традиции «первой кинематографии мира».

В те годы, когда поля сражений во Франции оглашались гулом артиллерийских орудий, в Италии было спокойно. Кинопромышленность использовала последние месяцы нейтралитета, чтобы увеличить производство и расширить рынки сбыта. В 1915 году итальянская кинокампания достигла своего апогея: в павильонах Рима, Милана, Турина, Неаполя, Венеции кипела работа. Политическая конъюнктура способствовала развитию киноискусства, и даже после начала военных действий можно было

* Деллюк, Луи (1890—1924) — критик, теоретик, сценарист и режиссер. С 1916 г. главный редактор еженедельника «Фильмы», с 1920 г. — «Синеа». Автор многих исследований и сборника сценариев. Режиссер фильмов: «Американец» (1920), «Молчание» (1920), «Лихорадка» (1921), «Женщина ниоткуда» (1922), «Наводнение» (1924).

бы удержаться на завоеванных позициях, если бы не серьезная болезнь, издавна подтачивавшая организм итальянской кинематографии.

Итальянцы добились успеха во всем мире благодаря костюмным историческим боевикам и салонным драмам д'аннунцианского толка. И в том, и в другом жанре можно найти удачные постановки, но в целом всему итальянскому кино не доставало реалистического начала. Исключение составлял лишь Нино Мартолио с его неаполитанским циклом. Отход от реализма в искусстве всегда чреват смертельной опасностью. Фальшивая атмосфера салонных драм, искаженная трактовка исторических событий не способствовали художественному развитию кинематографии. Никто не искал новых путей, не старался перебраться мостик между экраном и жизнью, наоборот — художники бежали от действительности в мир бульварных и декадентских романов (чаще всего французских) и надуманных сценариев из жизни аристократии.

Характерной фигурой для итальянского кино военных лет был Лючио Д'Амбра (1880—1924), сценарист, режиссер, романист и критик, который любил называть себя «кинематографическим Гольдони», тогда как на самом деле он был скорее предтечей Любича с его опереточными постановками.

Лючио Д'Амбра был плодовитым автором — он написал множество сценариев и снял несколько десятков фильмов, изображающих мир принцев крови, экзотических монархов и аристократический высший свет. Нельзя отказать его произведениям в определенной ловкости и легкости, но все же в них было больше от венских опереток, нежели от Гольдони. Италия в постановках Лючио Д'Амбра не более чем условный мир; он считал, что зрителям совершенно безразлично, где и когда происходят события. Другими словами, главной чертой фильмов Д'Амбра был космополитизм.

Итальянское кино 1914—1918 годов развивалось под знаком «дивизма» — культа кинозвезд. Распространенная ныне в Америке «система звезд» была давным-давно усовершенствована и доведена до абсурда на Апеннинском полуострове. Итальянские фильмы привлекали публику красотой женщин, которые нередко оказывались и превосходными актрисами. В конкурентной борьбе кинофирм главным оружием стали звезды. Их старались переманить, обещая большие гонорары и творческую свободу. Звездам эта борьба давала огромные преимущества. Не мудрено, что вскоре они стали диктовать условия, выбирать роли, прерывать съемки и т. д. Священная война, которую вели две соперницы — Франческа Бертини и Эсperia, — занимала в газетах и журналах больше места, чем сообщения о сражениях на фронтах мировой войны. Звезды разоряли студии, но ни один из владельцев не решался порвать с установившейся системой. Единственное, что могло спасти фирму, — это найти новую актрису и противопоставить ее старой, невыгодной звезде. Вся гнилость капиталистической системы кинопроизводства обнаружилась в культе кинозвезд, этого

современного вида фаворитизма, когда в роли покровителей выступали не короли, а дельцы от кинематографа.

Кто знает, если бы не звездомания, сколько актерских талантов проявило бы себя в полную силу, сколько не погибло бы раньше времени! Франческа Бертини наверняка была великой актрисой, но очень редко удавалось ей блеснуть своим талантом, как это случилось в фильме «Ассунта Сипина» (режиссер Густаво Серена, 1915). Одна из ее соперниц — Лидия Борелли, стремившаяся к сдержанной манере игры, возможно, добилась бы большего, если бы ей не навязывали амплуа «роковых женщин» в таких «шедеврах» декаданса, как фильм «Дьявольская распродажа». В свою очередь попытка привлечь в кино величайшую итальянскую актрису Элеонору Дузе дала бы лучшие результаты, если бы режиссер фильма «Пепел» (экранизация романа Грации Деледда, 1916) Серена и его сценарист правильно использовали талант пятидесятилетней актрисы. Дузе понимала различие в игре на сцене и перед камерой, она требовала для себя правдивых, жизненных ролей. Но владельцам кинокомпаний эти требования казались излишними: ведь в эпоху звезд достаточно одного имени знаменитой актрисы, чтобы обеспечить успех фильма. Дельцы ошиблись в своих расчетах, а распылялась творческая неудачей Элеонора Дузе. Еще и сегодня великая трагическая актриса в нескольких сценах восхищает зрителей своим талантом, но слабая режиссура и бездарные партнеры свели на нет усилия Элеоноры Дузе.

Итальянское кино все глубже погружалось в болото декаданса. В 1917 году поэт Маринетти выступил с «Манифестом футуристов о кино». Идеи этого манифеста, призывавшего покончить с сюжетом и театральщиной в кино, пытался воплотить в жизнь Карло Брагалья в футуристическом фильме «Вероломные чары» (1917). Эта авангардистская лента не многим (разве что декоративностью оформления) отличалась от коммерческих произведений, создаваемых по «кассовым рецептам».

Где искать спасения? Где еще уплеишь добрые традиции итальянского киноискусства? Нет ничего нового и свежего в очередных исторических коллесах «Христос» (1915, режиссер Антаморо) или «Фабиола» (1917, режиссер Гуаццони), которые Ватикан в период войны продал через Швейцарию Германии и ее союзникам. Пожалуй, единственным, да и то очень слабым выразителем народных элементов был романтический и благородный апаш За ля Морт, которого играл Эмилио Гионе, актер и режиссер в одном лице. За ля Морт (итальянский вариант Жюдекса) был героем многих фильмов, созданных Эмилио Гионе с 1916 по 1921 год. До какого упадка дошла крупнейшая кинематография, создававшая сотни фильмов в год, если подлинно народные элементы можно найти лишь в полицейских мелодрамах! Долгие годы, вплоть до крушения фашистской империи, пришлось ждать возрождения итальянского кино.

Глава XIV

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА

Уже к 1914 году новый вид зрелища завоевал широкую популярность. По вечерам сотни тысяч, даже миллионы зрителей заполняли залы иллюзионов и биоскопов, чтобы смеяться, дрожать от страха, переживать при виде человеческих теней на полотне экрана. Но только в период войны произошло поистине всеобщее распространение кинематографа как главного средства развлечения*. Трудные бытовые условия, отсутствие угля, хлеба, желание хоть на время забыть о жизненных тревоблениях, а с другой стороны, стремление увидеть своими глазами, что же происходит на фронте, — все это заставляло людей идти в кинотеатры, смотреть хронику и салонные драмы, исторические боевики и комедии. Солдаты-отпускники, молодежь, одинокие жены, рабочие — вот основная клиентура больших и малых кинотеатров. Как писал французский кинокритик Александр Арну, «война была для моего поколения эпохой открытия кино». Все меньше и меньше людей оставалось в стороне, не понимая и не желая понять кино. Творческая и научная интеллигенция увидела в нем новую область искусства. Восхищалась кинематографом и литературная молодежь Парижа. О Чаплине и Перл Уайт писал стихи начинающий тогда поэт Луи Арагон.

В годы войны на кино обратило внимание не только общество, но и буржуазные правительства. Для нужд государственной политики популярность означает полезность. Популярность — это также в некоторых случаях опасность. До 1914 года капиталистические правительства оставляли кинопредпринимателям полную свободу действий. Цензура вмешивалась в редких случаях, да и то большей частью полицейская и местная, а не центральная. С началом войны все изменилось: цензура усилила контроль над репертуаром, запрещая то, что могло, по ее мнению, ослабить общественную мораль. Доходило до того, что особо ретивые цензоры «исправляли» Шекспира, возражая, например, против убийства Деядемони.

* В США в 1917 г. продавалось в день 14 млн. билетов, в Париже в декабре 1914 г. было продано 788 тыс., в октябре 1915 г. — уже 1604 тыс.

Идет война, и не следует в кино показывать смерть — таков был вердикт французской цензуры. Впрочем, правительства не только негативно, но и позитивно вмешивались в кинематографические дела, организуя съемки военной хроники, производство агитационных военных фильмов. Дальше других, как мы видели, пошло германское правительство, создав мощный киноконцерн УФА. После войны в разных капиталистических странах взаимоотношения между правительствами и кинопромышленностью сложились по-разному, но нигде не произошло возврата к довоенному положению вещей. Кино в той или иной степени, прямо или косвенно, вошло в сферу культурной и идеологической политики государств.

Новая политическая ситуация сильно повлияла на тематику фильмов. Буржуазные правительства не допускали на экраны произведения, протестующие против бессмысленной массовой бойни. Ни один кадр, ни одно слово в титрах не должны были вызывать у зрителей опасных мыслей о необходимости изменения существующей системы, сеять сомнения в справедливости социального порядка. Кино, еще недавно позволявшее себе радикализм и критические акценты, погрузилось в болото конформизма. Все реже на экранах появлялись герои из народа, все чаще — представители высшего света. Салонный фильм, изобретенный датчанами и усовершенствованный итальянцами, стал популярнейшим жанром американской продукции и подражавших ей европейских киноцентров.

Идеологическому конформизму сопротивлялись отдельные художники — режиссеры и актеры, особенно в Америке, переживавшей в те годы небывалый экономический подъем. Некоторые из них, как, например, Чаплин, занимали в своих фильмах ясную и последовательную позицию, выступая на стороне угнетенных и эксплуатируемых. Другие, как Гриффит, создавали произведения, выражающие их собственные идейные противоречия, их растерянность перед действительностью. Несмотря на свою идеалистическую философию, Гриффит в одном эпизоде «Нетерпимости» правдиво показал кровавую расправу капиталиста над бастующими рабочими. Однако не следует забывать, что Чаплин и Гриффит относились к привилегированной категории художников — благодаря огромной популярности своих фильмов они завоевали относительную независимость творчества. Другим путем борьбы с репертурным диктатом продюсеров был уход в прошлое, экранизации. Но и здесь отсутствовала полная свобода выбора тем и авторов. Фильм Антуана и Капеллани «Девяносто третий год», по Виктору Гюго, хотя и сделанный в 1914 году, появился на французских экранах лишь семь лет спустя, когда, по мнению цензуры, он не мог уже оказать на публику отрицательного влияния.

Все это были отдельные исключения, конформистские же фильмы заполнили экраны всех стран. Можно говорить о двух вариантах конформизма: активном, утверждающем, и пассивном, избегающем острых проблем. В первые годы войны кинокомпании стали активно поддерживать свои

правительства: вошли в моду «окопные», или «солдатские», фильмы. Но этот «гражданский порыв» дельцов не получил должного отклика у французской, английской, американской или немецкой публики. Всюду, как в странах Антанты, так и в центральноевропейских государствах, зрители быстро устали от прославления войны и отдали предпочтение фильмам, далеким от актуальных событий. Об этом явлении писал в 1916 году парижский журнал «Экзельсиор», утверждая, что кино — это своеобразный наркотик, противодействующий настроениям страха и бесполокства. И в этом — причина огромного успеха кинематографа. Наиболее популярны были полицейские боевики, выключающие из сознания зрителя хотя бы на два часа действительную картину мира. Но даже в этих далеких от жизни приключенческих лентах проповедовалась буржуазная мораль. Героини модных тогда серийных фильмов — это прежде всего дочери миллиардеров, которые защищают от бандитов (преимущественно желтокожих) не столько свою невинность, сколько состояние. Идейный смысл детективных боевиков абсолютно однозначен. Героем XX века стал частный детектив, охраняющий ценнейшее сокровище — сейф капиталиста.

Одновременно с формированием идей и тематики картин в годы войны шел процесс кристаллизации форм кинорежиссуры. Совершенствовались выразительные средства и драматургия фильма. В 1914—1918 годах кинематограф оказывал влияние на все стороны жизни общества и не только являлся, как тогда говорили, «театром простого человека», но и заменял ему газету. Еженедельная кинохроника, отражающая актуальные события, возникла почти одновременно с первыми фильмами братьев Люмьер. Поиски формы продолжались в хронике до 1910 года, но лишь в период войны, когда зрители требовали новостей со всего мира, документалистика стала полноправным жанром седьмого искусства.

Кино внедрялось в школу, оказывало неоценимую помощь ученым. Уже в 1899 году знаменитый французский хирург Дуайен писал в медицинском журнале, что, только увидев свою операцию на экране, он понял, какие ошибки он совершил и каким образом их можно избежать в будущем. Так, еще в конце прошлого века возникло медицинское кино, а десятилетиями позже парижский профессор Коммандон демонстрировал своим коллегам фильмы, сделанные при помощи микроскопной техники. Несколько ранее русский биолог профессор Лебедев снял в Москве фильмы о микроорганизмах. Студия «Пате» имела целый отдел по производству школьных фильмов. Ханжонков выделял часть прибыли, получаемой от проката коммерческих картин, на создание научно-просветительных лент, демонстрировавшихся на льготных утрениках в кинотеатре «Пегас», принадлежавшем фирме. Почти все отрасли промышленности и сельского хозяйства заказывали учебные фильмы. В этой области впереди были англичане и немцы.

Стремительное проникновение кино во все области жизни привело к дальнейшему росту его популярности. Все реже велась борьба с ним как с общественным злом; наоборот, все чаще старались использовать его огромную силу воздействия на публику.

Но, конечно, главное внимание уделялось кинематографу как новой форме наиболее массового зрелища. Несмотря на неблагоприятные условия военного времени, число кинотеатров неизменно увеличивалось, а их комфорт превосходил удобства театральных залов. Канули в прошлое дешевые никельдеоны, настала эпоха кинодворцов. Постепенно выработался определенный порядок показа фильмов. В каждом кинотеатре ежедневно проводилось несколько сеансов, а каждый сеанс состоял из двух частей: хроники, одночастевой комедии или рисованной ленты* и полнометражного фильма длиной от 1200 до 3000 метров. В каждом большом кинотеатре демонстрацию фильмов сопровождал оркестр, и только маленькие провинциальные иллюзионы еще пользовались услугами таперов. Почти совершенно исчезла некогда незаменимая фигура комментатора действия: его заменили надписи, помещаемые между кадрами. В Европе комментаторы сохранились дольше всего в Испании, а вне Европы, вплоть до появления звука — в Японии, где они, по существу, были соавторами.

Полнометражные игровые кинокартины, составлявшие основу киносеанса тех лет, можно подразделить на три группы: 1) театральные фильмы, делающие ставку на актерскую игру; 2) киноиллюстрации популярных романов; 3) приключенческие ленты, часто использующие трюковую технику съемки. Это деление, предложенное в 1916 году Паулем Вегенером, довольно точно выражало три тенденции развития тогдашнего кинематографа. В то же время, что и Вегенер, американский теоретик кино Вайтел Линдсей выделял три жанра фильмов: 1) зрелищные, 2) бытовые, 3) фильмы действия. В принципе обе классификации во многом совпадают, различия в терминологии объясняются разной степенью развития кино в Германии и Соединенных Штатах.

Наиболее прочные традиции имел приключенческий фильм, или, по определению Линдсея, фильм действия. Его притягательная сила — в непрерывном движении, стремительном темпе, мгновенной смене ситуаций, мест действия. Приключенческий фильм, идущий от примитивных рассказов о погонях, обогащенный опытом американских ковбойских лент и детективной литературы, стал накануне войны самым популярным жанром. Именно против этого жанра выступали противники киноискусства, доказывая бессмысленность, пустоту и деморализующие качества

* Рисованный фильм возник даже раньше фотографического; его создатель Эмиль Рейно демонстрировал свои рисованные ленты в 1892—1900 гг. в парижском Музее Гревена. Пионером рисованного фильма, снятого при помощи кинематографа, был американский режиссер Стюарт Блэктон, создатель картины «Магическое вечное перо» (1907).



30 Вериср Краус в фильме «Кабинет доктора Каллигри» Р. Вие (1920).



31 Конрад Вейдт и Лиль Даговер в фильме
«Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1920)



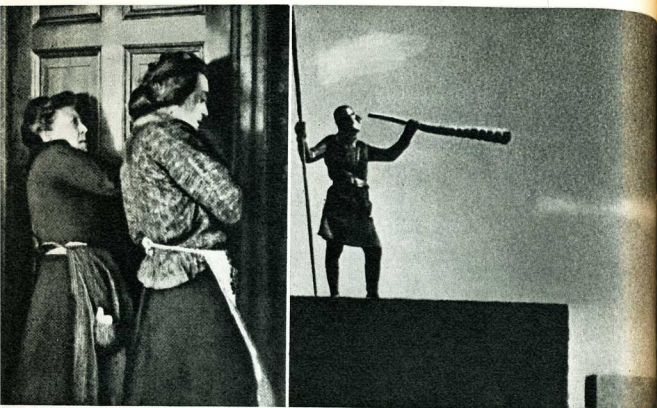
32 Из фильма «Носферату» Ф. Мурнау (1922)



33. Ойген Кленфер и Ауд Эгеле Ниссен в фильме «Улица» К. Грюне (1923)

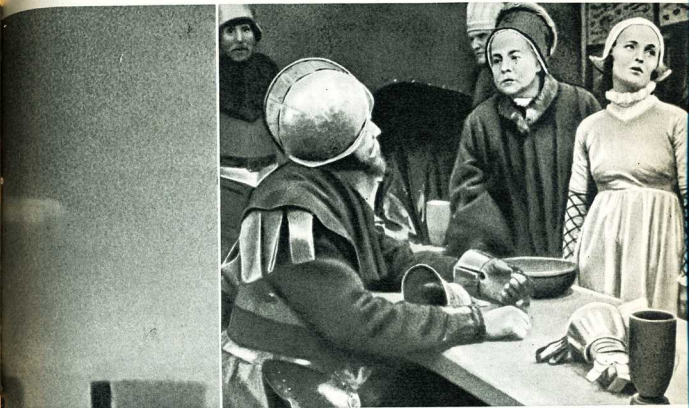


34. Из фильма «Доктор Мабузе — игрок» Ф. Ланга (1922)



35 Из фильма «Ночь под Новый год» Л. Пика
(1923)

36 Из фильма «Нибелунги» Ф. Ланга (1924)



37 Из фильма «Деньги господина Арие»
М. Стиллера (1919)



38 Грета Гарбо в фильме «Сага об Песте Берлинге» М. Стиллера (1923).

кинематографа вообще. Антагонисты кино — ученые, часть художественной интеллигенции совершали принципиальную ошибку, сводя многообразные возможности кинематографа к одной и только одной его модели. Возможно, они сами бессознательно восхищались калейдоскопическим богатством фильмов с динамичным сюжетом, иллюзией головокружительного темпа, четкостью ритма, ловкостью героев. Но одновременно они обвиняли также фильмы в отсутствии мысли, рассматривали их как своего рода цирковые представления. Особенно резко атаковал кинематограф венгерский литературный критик Дьердь Лукач. В статье «Мысли об эстетике кино» он писал, что «мир кино — это жизнь, лишенная души, состоящая исключительно из поверхностных элементов, без причин и следствий, без различия значимости и качества явлений».

Эти обвинения были, по существу, справедливы, но им не хватало, как и самим детективным фильмам, понимания перспективы и значимости явлений. Критики того времени не понимали, что движением в фильме можно научиться управлять, а эстетические переживания направить по нужному руслу. Можно ли априорно вообще отрицать экранное движение — волшебный и неповторимый феномен — только потому, что режиссеры неправильно его использовали? Многие теоретики и критики, интересовавшиеся кинематографом, не могли в то время ответить на этот вопрос, хотя и понимали великое значение кинематографического движения. Попыткой найти решение проблемы была инициатива группы немецких писателей, издавших в 1914 году сборник киносценариев. Редактор книги Курт Пинтус в предисловии соглашался с тем, что «кино — не искусство», но, по его мнению, оно вызывает «возбуждение чувств благодаря своей необычности и использованию неограниченных возможностей движения». И поэтому, полагал Пинтус, в сценариях следует обращать внимание на чисто внешние эффекты, не углубляясь во внутреннюю (читай: психологическую. — Е. Т.) разработку действия. Отсюда уже только один шаг до следующего вывода: новые выразительные средства, которыми располагает кино, с наибольшей полнотой проявляются преимущественно в гротеске, использующем элементы везначности. Именно такими и были помещенные в сборнике сценарии Хазенклевера, Хёльригеля, Брода, Лаутензака, Пинтуса, Лангера, Рубинера и других.

Другой тип кинопродукции тех лет — театральный фильм, наследник рецептов «Фильм д'ар» и итальянских исторических «колоссов». Театральный, или (по Липдсею) зрелищный, фильм был ответом, хотя и чисто декларативным, поверхностным, на упреки противников кинематографа, отказывавших ему в праве называться искусством. Режиссеры, снимая знаменитых актеров в экранизациях известных театральных пьес, стремились доказать, что кино не менее благородное и серьезное развлечение, нежели театр. Практически этот эксперимент по «облагораживанию кино» не дал ожидаемых результатов — ни творческих, ни кассовых. «Дослов-

ное» перенесение условного театрального действия и сценической пантомимы на экран лишило кинозрелище свежести, динамичности и одновременно делало особенно наглядной его немоту. Только преодолев узкие рамки сцены, выйдя на натуру, используя толпы статистов и монументальные постановочные эффекты, кино обрело оригинальность, собственную специфику, а значит, и силу воздействия на зрителей. Сторонники театральной формулы, а их было немного, пытались переобрести мест между театральной пантомимой и экраном в жанре «кинобаллады». По мнению одного из представителей этого направления Ульриха Раушера, пантомимический балет, перенесенный на экран, по своему характеру и композиции напоминает балладу. Сходство с балладой нужно искать в замедленном темпе театральной драмы, в отсутствии ясной связи между эпизодами, в склонности к символическим. Балладная форма подчеркивалась стилизованными, иногда стихотворными титрами (например, в фильме Вегенера «Король гор»).

Наконец, третьим, наиболее перспективным типом фильмов была экранизация литературных произведений, хотя во многих случаях здесь отсутствовали те внешние атрибуты, которые способствовали успеху приключенческих лент. Фильм, сделанный по литературному первоисточнику, а вернее, переносящий на экран условность литературного произведения, обладал наибольшими потенциальными достоинствами и лучше других использовал специфические выразительные средства нового искусства.

В фильмах-экранизациях движение перестало быть только приемом, оно начало служить выражению многообразия и полноты жизни. Именно этот тип зрелища открывал перед киноискусством возможности дальнейшего развития, освобождая его как от театральности, так и от фетишизации движения в приключенческих фильмах.

Конечно, в повседневной практике трудно еще было заметить потенциальные достоинства повествовательного фильма. Бездарные сценаристы и режиссеры-ремесленники механически иллюстрировали литературное произведение или сценарий при помощи живых картинок и надписей. Незачем было беспокоиться о ритме или актерской игре. Все объясняли надписи. Таким образом, фильм подчас становился оживленной иллюстрацией повести или рассказа. Вот как описывал Пауль Вегенер сентиментальную, мелодраматическую салонную кинохалтуру: «На экране надписи: «Граф остался один в своем поместье. Он не мог забыть свою любовь к светловолосой графине...» и вслед затем мы видим на фоне виллы в Грюневальде (пригород Берлина. — Е. Т.) человека, смотрящего в аппарат. Если бы мы не прочитали надписи, кадр был бы лишней бессмыслицей фотографии. И так в течение всего фильма. Место действия не соответствует первоисточнику. Вanzее декорировано под Ривьеру, Грюневальд превращен в Булонский лес, а графы и маркизы, наряженные в безвкусные одеяния,

живут без цели и без смысла. Актерам не нужны внутренние переживания. О событиях рассказывают тексты надписей. И все это называется кинематографом».

И все же в этих пошлых мелодраматических псевдофильмах, над которыми справедливо издевался Вегенер, теплился огонек освобождения кино от сценических штампов, человеческие переживания становились главной темой нового искусства. Необходимо было только найти ключ для показа человеческих судеб средствами этого искусства, а не с помощью объяснительных надписей, взятых напрокат из третьесортной литературы. А для этого следовало сделать кинокамеру рассказчиком, даже более того, — автором, ведущим экранное повествование. В период войны многие художники более или менее сознательно нашли этот кинематографический ключ. И Мартолио в «Затерянных во мраке», и Гриффит в своих фильмах, и Протазанов в «Пиковой даме». Но только один Вегенер сумел теоретически обобщить это открытие в своем докладе о художественных возможностях киноискусства, произнесенном в Берлине 24 апреля 1916 года.

«Мы должны отдать себе отчет, — говорил Вегенер, — что фильм следует создавать из кинематографических элементов, отбросив театральные и литературные. Настоящим писателем в кино должна быть кинокамера. Нужно помнить о возможности постоянной смены ее точки зрения...»

Слова эти и через пятьдесят лет не потеряли своего значения. Без кинематографического видения нельзя говорить о кинематографическом повествовании.

Современник Вегенера, американский поэт и теоретик кино Вэйчел Линдсей (1897—1931) великолепно дополнил и углубил мысли немецкого режиссера. В книге «Искусство кино», изданной в 1915 году, В. Линдсей пытался определить, что же такое прекрасное в кино, в чем сущность кинематографического видения. Линдсей — поэт и художник особенно остро чувствовал красоту слова и красоту образа. Он был одним из первых, если вообще не первым, обратившим внимание (в теоретическом плане) на новое художественное явление. В Европе о кино писали преимущественно литераторы и литературные критики; естественно, что в своих статьях они не выходили за рамки замкнутого треугольника — театр, литература, кино. Линдсей сломал этот треугольник, связав кинематограф с пластикой, с изобразительными искусствами. Для него фильм действия (ковбойский прежде всего) — это движущаяся скульптура; бытовой фильм — это движущаяся живопись; наконец, зрелищный фильм — движущаяся архитектура. Линдсей в своей работе приводит десятки примеров из разных фильмов, показывая, как на композицию кадров влияют издавна существующие в пластике живописные, скульптурные и архитектурные концепции. Наблюдения Линдсея следует сопоставить с точкой зрения Гриффита, который зачатки кинематографического повествования видел в творчестве Диккенса. Бытовой фильм унаследовал

в равной мере литературные традиции реалистического романа и живописные концепции пейзажа, камерного и монументального интерьера и портрета человека. Опыт разных областей искусства и разных людей, работавших сценаристами, режиссерами, операторами, художниками, актерами, постепенно рождал новое синтетическое и полифоническое искусство.

Заслугой Линдсея было, что он определял то, что не могли нащупать в своих теоретических работах европейские критики: влияние на зрителя силы и красоты зрительного образа. Открытие, с нашей сегодняшней точки зрения, может быть, наивное в своей очевидности. Но следует помнить, что в то время европейские, главным образом немецкие, критики непереставно твердили, что кино является искусством театральным либо литературным. Лишь Ричиотто Канудо опередил Линдсея, указав в 1911 году на изобразительную природу кино, но он так и не развил эту мысль.

Для автора книги «Искусство кино» создание фильма происходит в два этапа: это построение отдельных кадров и последующее соединение их в единое целое. Каждый кадр должен быть сам по себе прекрасной фотографией. Это бесспорно, если считать кино движущейся фотографией. Но это только начало. Кадр в фильме изменяется и преобразуется благодаря движению, и от гармоничности сочетания кадров зависит эстетическое восприятие всего фильма. И здесь Линдсей делает глубокий, первооткрывательский вывод о том, что кинематографическим движением управляет ритм. Вот как на конкретном (хотя и вымышленном) примере американский теоретик объяснял существо ритма в кино: «Представим себе любовную сцену на берегу моря. В глубине кадра волны накатывают на берег в определенном ритме. На первом плане качается дерево, сопровотясь, словно парус, порывам ветра. Совсем в ином ритме вырывается дым из трубы. Шаги влюбленных имеют свой, присущий только им ритм. И все это многообразие движений подчинено какому-то общему знаменателю. Вот этот-то общий знаменатель и должен найти режиссер. Я уверен, что такого рода интуиция (улавливающая ритм. — Е. Т.) позволяла бы избежать периодических кризисов, больших и малых, жертвой которых становятся кино».

Этот трудноуловимый общий знаменатель ритма многообразных движений, непрерывно возникающих на экране, Линдсей называл пространственно ритмической музыкой и добавлял в заключение: «Музыка безмолвных движений — наиболее абстрактный элемент кинопроизведения — еще долго останется загадкой для исследователей. Он не ошибся в своих предположениях. И по сей день проблема кинематографического ритма мало изучена и не имеет обобщающих теоретических исследований. Режиссеру может помочь только его собственная интуиция. Сам факт открытия в фильме определенного ритма был для того времени чрезвычайно важен.

Лишь несколько лет спустя этой проблемой занялись французские теоретики во главе с Деллюком, а при разработке теории монтажа к ней обратились великие советские режиссеры Эйзенштейн и Пудовкин.

Книга Линдсея явилась первой попыткой систематизации киноэстетики. Попыткой в целом, надо признать, успешной, отличающейся богатством наблюдений и умением верно определить перспективы развития молодого, только еще рождающегося искусства. Но Линдсей, как и большинство его европейских коллег — критиков и теоретиков кино, — грешит отсутствием ясно выраженного отношения к основному вопросу — к содержанию. Отрыв формы от содержания — характерная черта книги «Искусство кино». Автора волнует прежде всего, как что-то сказано в фильме, а не что там сказано.

К сходным формалистическим выводам пришел и Пауль Вегенер, которому фильмы будущего представлялись в виде грандиозной симфонии, зрительной фантазии, созданной благодаря неограниченным возможностям техники. В фильме, о котором мечтал Вегенер, перед глазами зрителей играли бы то возникающие, то рассыпающиеся и вновь соединяющиеся плоскости и линии. Музыка геометрических форм сопутствовали бы силы пара, туман, искусственный снег, электрические искры. Эта чистая кинетика или оптическая лирика и должна быть, по мнению Вегенера, истинной и конечной целью киноискусства. Несколько лет спустя немецкие и французские авангардисты из школы абстракционистов на практике воплотили идеи немецкого режиссера и актера.

Как Линдсей, так и Вегенер ошибались в своих конечных выводах. Отдельные же их замечания и наблюдения и до сих пор поражают глубиной мысли и тонким художественным чутьем. Оба энтузиаста кинематографа, работавшие в одно и то же время, но совершенно независимо друг от друга, в немалой степени способствовали конкретизации взглядов на сущность нового искусства как самостоятельного явления, синтезирующего достижения разных видов художественного творчества.

То, к чему с трудом, подчас ошибаясь и теряя верное направление, приходили теоретики, стараясь выявить «эстетические законы» киноискусства, было также в той или иной мере сознательной целью практиков — творческих работников кино. И они искали «формулу» нового искусства, добываясь полноты использования всех его средств, полифонического звучания всех элементов. В разных странах и в разные отрезки времени художники шаг за шагом совершенствовали свое профессиональное мастерство, экспериментировали, открывали новые и новые выразительные возможности «седьмого искусства». В годы войны его развитие шло неравномерно, кино еще часто возвращалось к худшим образцам прошлого. Но в результате на стыке трех типов киноискусства постепенно вырисовывался абрис фильма — произведения искусства. Его контуры к 1918 году уже довольно отчетливы, но лишь в следующем десятилетии, в эпоху

расцвета немого кино, новое искусство раскрыло все свои сказочные богатства.

Наибольший вклад в сокровищницу художественных кинематографических средств сделали, конечно, режиссеры, которые по самой природе своей профессии координируют работу всех членов съемочной группы, заботятся о гармоническом сочетании изобразительных, литературных и драматических элементов.

Роль сценариста в период 1914—1918 годов еще очень незначительна. Однако «Фильм д'ар» положил начало сотрудничеству с писателями, и постепенно студии начали более справедливо оценивать роль автора первоисточника. До войны известные литераторы (Даведан во Франции, Д'Аннуцио в Италии, Л. Андреев в России) привлекались из числа рекламных соображений. В годы войны положение изменилось. Появилась новая специальность — киносценаристы. Их значение растет, особенно в Америке: Гарднер Сьюлливан — правая рука продюсера-режиссера Инса, Анита Лус немало способствовала созданию популярного образа американского героя нового времени, воплощенного на экране Дугласом Фербенксом. Анита Лус в серии статей в журнале «Фотоплей» (1918) попыталась теоретически обобщить основы сценарного дела, проводя различие между темой и сюжетом фильма.

Совершенствованию изобразительной формы фильмов наряду с режиссерами способствовали операторы. Ключевой здесь была проблема освещения. Долгое время операторы использовали освещение механически, не заботясь о зрительном эффекте и просто заливая все сцену мощным потоком света (до 1912—1913 года преимущественно дневного, солнечного), чтобы получить наилучшее изображение на тогдашней малочувствительной пленке. Первым воспротивился этому Гриффит, который посоветовал своему постоянному сотруднику оператору Билли Битцеру применить боковое освещение, выделяющее лишь часть кадра. Битцер и его ученик, оператор Сесия де Милля Элвин Уиккоф разработали новую систему освещения: используя разные источники света, они добивались четкости фона и объемности людей и предметов на экране. Образцом им служил Рембрандт, поэтому примененный Уиккофом метод выделения боковым светом лица или фигуры был назван «рембрандтовским». Примерно в тот же период немецкий оператор Гвидо Зебер использовал скрытое освещение, игру света и тени, подражая манере художника Рибейры. Опыт Зебера был развит после войны немецкой операторской школой, возглавляемой Карлом Фрейндом.

Наибольшие трудности в преодолении театрального наследия и поисках кинематографического стиля игры испытывали актеры. В театре они постоянно находились в центре внимания зрителей. Все остальное было только фоном. В кино — совсем другое дело. Здесь наряду с актером играли всевозможные предметы, пейзаж, даже смена кадров. Соответ-

ственно подобранные изобразительные элементы выражали чувства и мысли людей не менее успешно (а иногда даже лучше), чем мимика актера — исполнения роли. К уменьшению роли актера в общей иерархии выразительных средств кинематографа нужно было привыкнуть, а главное — понять необходимость этого. Здесь актерам требовалась помощь режиссеров, хорошо знающих специфику кино. Однако таких режиссеров было немного. Большинство же уступило нажиму театральных актеров, позволило целиком переносить в кино свой сценический опыт.

Отсутствие слова некоторые театральные актеры старались восполнить жестами и мимикой. С помощью пантомимы актеры пытались выразить разнообразие, часто очень сложные чувства. Их ошибка заключалась в недооценке возможности кинематографа, который вызывает у зрителя задуманный эмоциональный эффект лишь совокупным воздействием всех элементов.

Мимика киноактеров была еще очень примитивна. Опыт Асты Нильсен не получил широкого распространения, и многие звезды придерживались принципов выразительной, в плохом смысле этого слова, игры: чем больше напыщенности, тем большая сила чувств. В результате зритель видел на экране странные гримасы и телодвижения, напоминающие пляску святого Витта.

В конце войны положение улучшилось как благодаря теоретическим работам, так и в результате более зрелой режиссуры. Немецкий критик Эмиль Гобберс (Губерло) посвятил работе киноактера цикл исследований, опубликованных в 1916 году в газете «Дер кинематограф». Автор обратил внимание на необходимость реалистических методов игры, напомнил старую истину о том, что искусство должно быть отражением жизни и, наконец, привел указания Лессинга в «Гамбургской драматургии» о роли и значении удачно найденной детали. Восхищаясь игрой одной актрисы в сцене смерти, Лессинг писал о том, как, расставаясь с жизнью, героиня плетет последним, нечеловеческим усилием пытается поправить платье. Пальцы, стиснутые на складке платья, — это символ воли к жизни. Совершенно очевидно, что такого рода жест приобретает на экране еще большую выразительность. Это понял Гриффит, который в сцене суда («Нетерпимость») сконцентрировал внимание зрителя на стиснутых руках женщины (Мэй Марш) в тот момент, когда она слышит смертный приговор своему мужу. Сдержанность и одновременно выразительность жеста, взгляда, улыбки — это азбука актерства в кино. С удовлетворением отмечал Гриффит, что год от году все меньше размахивают руками и все чаще рассказывают глазами.

В становлении кино как искусства полифонического определенную роль уже в те годы играла музыка. К каждому выдающемуся фильму заказывалась специальная музыкальная партитура, а в Америке в конце войны все полнометражные фильмы продавались кинотеатрам с указанием

произведений, которые во время демонстрации фильма должны играть оркестр. Указания эти не отличались, впрочем, хорошим вкусом, и после Шопена или Вагнера рекомендовался какой-нибудь танцевальный боевик сезона.

Несмотря на антихудожественную в большинстве случаев практику, необходимо подчеркнуть верность самого принципа. Музыка была не только необходимым дополнением, но и составной частью фильма, способствуя эмоциональной реакции аудитории. Музыка превращала увечье немоты в золото молчания, заменяя в известном смысле диалоги.

В 1914—1918 годах теории и практики в значительной мере приблизили кино к сознательно творимому искусству; однако развитие кино как искусства по-прежнему наталкивалось на серьезные помехи. Решающим фактором, как и прежде, было здесь капиталистическое производство, ставящее своей целью получение максимальных прибылей, а отнюдь не творческие достижения. И потому в условиях капитализма кинематограф развивался и развивается зигзагами, неровно, скачкообразно.

После 1917 года художественное совершенствование кинематографа пошло быстрее, ибо в стране, охватывающей одну шестую часть земного шара, родилось настоящее — в самой своей основе — киноискусство. Советский Союз впервые создал такие условия, когда в фильме творческая сторона стала важнее коммерческой. Влияние, оказываемое на весь мир киноискусством социалистической державы, где, по словам Ж. Садуля, «киноискусство было возвращено трудящимся массам», сыграло решающую роль в дальнейшем развитии новой, замечательной области художественного творчества.

1918
Часть IV
1928

Германская империя проиграла войну. Рухнул авторитет кайзера, вермахта, юнкерства, кончилась эпоха безраздельного немецкого могущества. Не только буржуазия, но и многочисленные представители средних слоев, воспитанные в духе слепого повиновения государственным и церковным авторитетам, оплакивали поражение германского рейха.

Но вскоре после заключения Компьенского мира миллионные массы трудящихся потерпели еще одно поражение. В Германии сложилась революционная ситуация, появилась возможность покончить не только с империей, но и с капиталистическим строем. По примеру России стихийно создавались солдатские советы, в портовых городах, в Баварии и Берлине реяли красные флаги. Казалось, Германия станет Республикой Советов.

Случилось иначе. Социал-демократы предали интересы пролетариата и в союзе с немецкой реакцией подавили очаги революции в Гамбурге, Берлине, Кёльне и Мюнхене. В Германии был наведен «порядок». Императорский герб был заменен республиканским, при этом интересы имущих классов не были затронуты.

Поражение революции еще более ухудшило положение немецких трудящихся. С особой силой сказались результаты поражения в годы нужды, инфляции, неурожая, когда все большая пропасть разделяла эксплуататоров и эксплуатируемых.

Экономические санкции победителей (прежде всего оккупация Рурского угольного бассейна), рост реваншистских настроений, катастрофическая девальвация марки, обнищание широких народных масс — вот что характеризовало Веймарскую республику 1919—1924 годов. Экономический кризис должен был вызвать идеологические последствия. Люди искали выход из заколдованного круга несчастий, старались осмыслить, оценить все происшедшее. Хозяйственный хаос находил свое отражение в нравственном и духовном хаосе.

Когда дома темно, голодно и холодно, охотно идешь в кино. И хотя не все кинотеатры обогревались, все же в толпе таких же голодных, изму-

ченных людей можно было согреться и, глядя на экран, забыть о своих бедах. Кинематограф в годы инфляции стал для немцев убежищем, оазисом, куда спешили утомленные жизнью путники. Владельцы кинотеатров, прокатчики и продюсеры хорошо понимали потребность масс. Они знали, какой духовной пищей следует кормить изголодавшихся, обнищавших зрителей.

Веймарская республика отменила цензуру. Как же использовали создатели фильмов предоставленную им свободу? На экраны хлынули потоки фильмов, поднимавших как будто бы серьезные проблемы пола, а на самом деле все более открыто распространявших порнографию. «Вы свободны, — словно говорили продюсеры зрителям, — так радуйтесь же и пользуйтесь благами жизни!» Свобода — это сексуальная свобода, свобода наслаждения жизнью. Иногда раздавались протесты против разгула порнографии, особенно если на этом можно было нажить политический капитал. В Лейпциге скауты, требуя снятия с экранов фильма о проституции, одновременно разбрасывали антисемитские листовки. В рейхстаге социал-демократические депутаты потребовали национализации кинопромышленности ради спасения общественной морали, а когда их предложение не собрало большинства, согласились на введение цензуры. Лишь фракция независимых социалистов (будущая компартия Германии) сопротивлялась введению цензуры, утверждая, что под прикрытием борьбы с безнравственностью буржуазное правительство будет оказывать на кинопроизводство политическое давление. В грохот оградения молодежи от порнографии следует запретить кинотеатрам показывать фильмы детям до 16 лет. Оба предложения независимых социалистов были отвергнуты, а статья 117 конституции (о цензуре) вновь обрела силу.

После 1920 года мода на эротiku ослабела, но до самого конца существования республики (то есть до 1933 года) время от времени появлялись псевдонаучные и псевдодидактические фильмы, трактующие проблемы пола.

Чем еще можно было удовлетворить жаждущего впечатлений зрителя? Экзотикой и историей. Послевоенная Германия — изолированная страна. Но есть величественное прошлое — мечты о мировом господстве, колониальная экспансия. Можно напомнить об этом с экрана, угодить страсть людей к путешествиям и в то же время возбудить реваншистские настроения. Огромной популярностью пользовалась многосерийная «Индийская гробница» режиссера Джозефа Мая — приключенческо-романтическая история о любовных похождениях магараджи.

Однако экзотика не могла конкурировать с исторической тематикой как по популярности среди зрителей, так и в художественном отношении. К историческим фильмам, поставленным компанией УФА, следует отнести серьезней, чем к экзотическим мелодрамам и экранным исследованиям сексуальной жизни. Постановщиком многих исторических фильмов

был Эрнст Любич *, в них выступали ведущие немецкие актеры, сценарии писал способный литератор Ханс Крали, а на съемки не жалели денег. Вот почему нельзя отмахнуться от фильмов «Мадам Дюбарри» (1919), «Анна Болейн» (1920) или «Жена фараона» (1921).

Постановки УФА отличались специфическим взглядом на историю. Собственно, историзм их весьма условен, о нем можно говорить лишь в кавычках. Предприниматели прежде всего хотели поразить воображение зрителей костюмами, декорациями, всей исторической обстановкой. Приятно, сидя в кресле кинотеатра, совершать путешествия в прошлое, в другие страны. Было бы, однако, неверным объяснять обращение к событиям минувших эпох только лишь кассовыми соображениями, стремлением привлечь как можно больше публики. За всем этим крылась еще одна мысль: доказать, что в великих исторических событиях (французская революция, Реформация в Англии и т. д.) важны только малые, частные дела. Историю рассматривали в замочную скважину дверей королевских будуаров. Как писал в своей книге «От Каллигари до Гитлера» исследователь немецкого кино Зигфрид Кракауэр: «История (в этих фильмах. — Е. Т.) — это арена слепых и диких инстинктов, результат дьявольских махинаций, лишаящих нас надежды на свободу и счастье». Могло ли это послужить утешением для зрителей, переживших потрясения недавней истории? Отчасти да. Но в гораздо большей степени немецкие фильмы тех лет предостерегали от опасности революционного пересмотра результатов поражения. Они на разные лады твердили, что революция разрушает личное счастье человека, что революционная толпа жестока, безжалостна и слепа. В «Мадам Дюбарри» грязная чернь ведет прекрасную женщину на гильотину, а в «Анне Болейн» простонародные радостно приветствуют известие о смерти королевы. В «Дантоне» (1921, режиссер Д. Буховецкий) Робеспьер изображен мелким человеком с низменными инстинктами, всеми силами старающийся обмануть народ. Народ отворачивается от Дантона, узнав, что привезли хлеб. Уже эти примеры дают ясное представление о «принципах» изображения истории в немецком кино тех лет.

Любич сумел придать этим «историческим сюжетам» необходимое оформление. У Рейнгардта он научился ставить массовые сцены: массовики в «Мадам Дюбарри» привели в восторг американцев, окрестивших Любича «европейским Гриффитом». Восторги эти, конечно, были преувели-

* Любич, Эрнст (1882—1947) — немецкий кинорежиссер. Работал в театре (с 1911 г.) Макса Рейнгардта. С 1915 г. — актер и постановщик короткометражных комедий. В 1918 г. снял полнометражный фильм «Глаза мумии Ма». До 1923 г. в Германии снял фильмы: «Гарнет» (1918), «Мадам Дюбарри» (1919), «Кукла» (1920), «Сумерки» (1920), «Жена фараона» (1921). С 1923 г. работал в Голливуде: «Розита» (1923), «Брачный круг» (1924), «Запретный рай» (1924), «Беер леди Уилмермер» (1925), «Парал любови» (1929), «Веселая вдова» (1934), «Нипочка» (1939), «Быть или не быть» (1942) и др.

чен, хотя никто не может отрицать, что Любич был мастером зрелищных эффектов; в массовых сценах он умело обыгрывал ритм, симметрические построения, четкие движения сотен и тысяч статистов; использовал крупные планы, различные точки съемки. Любич великолепно владел искусством детали, а работая с актерами, заставлял их мимикой и жестом выражать то, что в театре называют подтекстом роли. Его фильмы немого периода еще не блещут легкостью и юмором, характерным для более поздних работ американского звукового периода, но нельзя не отметить уверенного профессионализма любической режиссуры. Картины Любича могли смело конкурировать с американскими историческими лентами и намного превосходили итальянские монументальные боевики. В итальянских фильмах среди пышности декораций и толп статистов зачастую терялся индивидуальный герой. Любич учитывал эту опасность и старался постоянно поддерживать интерес зрителей к судьбе человека. Чем большим был постановочный размах, тем тщательнее режиссер должен продумать мельчайшие подробности, утверждал Любич. Любич создал в Германии школу исторического фильма, просуществовавшую вплоть до прихода к власти Гитлера.

В 20-е годы немецкие режиссеры в поисках тем — одновременно исторических и актуальных — неоднократно обращались к Шекспиру. Д. Буховецкий экранизировал «Отелло» (1922), а Свенд Гаде и Гейнц Нейдл «Гамлета» (1920) с великой Астой Нильсен в главной роли. Пресса хвалила изобразительную красоту фильма — великолепные декорации и северные туманы, но вместе с тем критиковала его за отступление от оригинала. Замысел постановщиков превратить Гамлета в женщину не нашел поддержки. Ближе к Шекспиру были образы «Отелло» — неповторимый Мавер в исполнении Эмиля Янингса, Яго — Вернер Краусс и прекрасная Деадемона — Ика фон Ленкефф.

Некоторые французские и швейцарские критики в двадцатые годы утверждали, что Любич якобы вел сознательную антисоюзническую пропаганду: высмеивал и компрометировал французов в «Мадам Дюбарри», англичан в «Анне Бойлейн». С этой легендой убедительно спорил Кракауэр, доказывая, что УФА прежде всего хотела завоевать иностранные рынки, а вовсе не дразнить своих бывших противников ради политической популярности внутри страны. Интересны в этом смысле рассуждения немецкого журналиста Рудольфа Пабста, который в 1920 году призывал продюсеров делать развлекательные, монументальные, будоражащие воображение зрителей фильмы, ибо именно они являются лучшей формой скрытой пропаганды, своеобразной рекламной витриной Германии. Иностранная публика проникнется доверием к стране, способной создавать фильмы такого размаха, в то время как репортажи и документальные картины, доказывающие, что немецкая экономика не разрушена войной, никто не хочет смотреть и тем более верить им.

Правоту Пабста подтвердил грандиозный успех «Мадам Дюбарри» у нью-йорской публики в 1920 году, то есть менее чем через два года после окончания войны!

Исторические фильмы УФА открыли перед немецкой кинематографией путь к заграничным рынкам, но все же не они заставили весь мир заговорить о художественных достоинствах немецкого киноискусства. Это удалось сделать фильмам экспрессионистского направления, и в особенности провозвестнику новой школы — «Кабинету доктора Калигари» (1920). Много лет прошло со дня премьеры этого фильма, но память о нем живет * как в многочисленных подражаниях, так и в термине «калитаризм», означающем приверженность к болезненной фантастике.

У «Кабинета доктора Калигари» есть своя история и предыстория. Для понимания первой необходимо начать со второй. Два молодых литератора Карл Майер и Ганс Яновиц написали сценарий, обличавший бесчеловечную систему правления императорской Германии. История, рассказанная сценаристами, расшифровывалась достаточно просто. Император Вильгельм, а вернее, его систему олицетворял ярмарочный гипнотизер доктор Калигари, который посылает своего медиума Чезаре убивать людей. Чезаре, по мысли сценаристов, — это немецкий солдат, безвольная жертва системы, залившей кровью всю Европу.

Действие картины происходит в маленьком городке. Перед ярмарочным балаганом выступает доктор Калигари со своим медиумом. В эти дни в городе происходят загадочные убийства. Один из героев фильма — студент подозревает доктора Калигари в том, что тот заставляет своего медиума под гипнозом совершать убийства. Студент преследует доктора, но тот скрывается за воротами психиатрической клиники. Студент идет к директору больницы, чтобы рассказать ему о преступнике. Но, к его удивлению, директором оказывается сам Калигари. Однако студент не отступает: собрав доказательства, он убеждает персонал больницы в преступности Калигари. Разоблаченного гипнотизера облачают в смиренную рубашку. Мораль сценария: власть безумца может быть свергнута, если прислушаться к голосу разума.

Таков был замысел Майера и Яновица, когда они явились к руководителю студии «Декла» Эрнсту Поммеру. Поммер одобрил сценарий и сперва поручил его постановку Фрицу Лангу. Но впоследствии сценарий передали режиссеру Роберту Вине. И здесь произошло то, что нередко случается в кино и в наши дни: без согласия авторов сценарий был изменен. На первый взгляд изменения были несущественными, в действительности же они перечеркивали идейную концепцию сценаристов. Фильм начинался и кончался сценами в психиатрической больнице. В первой —

* В 1958 г. 117 критиков и историков кино назвали «Кабинет доктора Калигари» в числе 12 лучших фильмов мирового кино.

сумасшедший рассказывает историю о докторе Калигари, в финале мы видим, что все герои рассказа — пациенты больницы, а доктор Калигари — ее директор. Никто его не разоблачает, наоборот, улыбающийся врач заверяет студента (и публику), что вернет ему здоровье. Мораль фильма: власть по своей природе добра, гуманна, и бунтовать против нее могут лишь душевнобольные люди.

Согласимся, что сценарий «Доктора Калигари» (как в том, так и в другом варианте) нельзя назвать обычным, и все же фильм не произвел бы такого огромного впечатления на зрителей, если бы не его оригинальное изобразительное решение. Кому принадлежала идея именно такого оформления — не известно, можно только предполагать, что привлечь к работе над фильмом архитекторов и художников экспрессионистской группы «Штурм» предложили Майер и Яновиц. Художниками «Кабинета» были Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман. Герман Варм охарактеризовал изобразительную концепцию фильма как «оживший рисунок». В кинематографической практике тех лет (кроме футуристических интересов в картине режиссера Карло Брагалли «Вероломные чары») декорации были только верной, фотографической копией действительности. Художники-экспрессионисты видели свою задачу не в создании натуралистической иллюзии жизни, а в выражении — посредством декораций и костюмов — художественной концепции сценария.

Этой концепцией объясняется все — нарисованные на полотне дома, изломанные деревья, фантастически согнутые трубы на зигзагообразных крышах домов, странной формы стулья и столы, стилизованные костюмы Калигари и его медиума — худого как скелет юноши Чезаре.

«Кабинет доктора Калигари» стал поворотным пунктом в истории декорационного искусства в кино. То, что прежде было фоном, обрамлением игры актеров, стало важнейшим элементом фильма. Более того, сами герои и события фильма оказались чем-то второстепенным, малозначительным. Декорации превратились в своеобразный рупор эстетической платформы авторов. Декорации, ритм мечущихся на экране линий и плоскостей, а не игра актеров создавали настроение ужаса, трагедичности, безнадежности и в конечном счете диктовали исполителям их действия, определяли их характеры и даже судьбы. Улочник маленького городка создавал соответствующую эмоциональную атмосферу, а облик лунатика Чезаре полностью выражал духовный мир персонажа. Впервые в истории кино художники-декораторы, а не режиссер или актеры оказали решающее влияние на художественную форму и идейное содержание фильма.

Некоторые считают, что стиль декораций «Кабинета» отражает восприятие мира безумцем. Но такое объяснение наивно, оно упрощает суть дела. Идея «Кабинета доктора Калигари» — это бунт против преступной власти. Зрительный ряд также выражал идею бунта. Но уже не только против власти, но и против установленных властью священных норм жизни.

Плоскостные декорации, сознательный отказ от объемности соответствовали философским концепциям экспрессионистов, выражавших таким способом протест против действительности и обозначающих границы своего собственного мира, куда «посторонним вход воспрещен». В композиции каждого кадра ощущается страстный спор с миром, каждый кадр — это частичка драмы, переживаемой авторами.

Таков был первый в Германии экспрессионистский фильм. За ним последовали другие. В течение ряда лет экспрессионизм господствовал на немецких экранах, отражая настроения художников, создававших в этой манере свои произведения.

Для немецкого киноэкспрессионизма характерно отсутствие развития и расцвета новой школы. Рудольф Курц в книге «Экспрессионизм и кино» справедливо писал, что «история экспрессионистского кино в Германии — это история целого ряда повторений. Начала никогда не удалось превзойти. В «Калигари» прозвучал аккорд, повторенный следующими фильмами. Но в них он не отождествлялся новым богатством и новой силой». Произошло это потому, что в условиях кинопроизводства в Германии невозможно было повторить смелую попытку независимых художников. В фильмах, появившихся после «Калигари», видоизменились и усовершенствовались те или иные элементы экспрессионистского искусства, однако не удавалось создавать гармоничных целостных произведений. Уступки так называемым вкусам публики заставляли авторов идти на компромисс. В живописи, литературе, даже в театре легче было сохранить творческую независимость. И поэтому экспрессионизм в кино нельзя назвать ни школой с определенной программой, ни творческим методом; это скорее атмосфера, способствовавшая рождению выдающихся произведений, это, наконец, философская и психологическая позиция создателей фильмов. Не случайно, что именно в Германии, и только там, мог возникнуть экспрессионизм.

Для понимания этого явления необходимо еще раз вернуться к Майеру и Яновицу, типичным представителям интеллигенции, мечущейся в послереволюционном хаосе. Таких, как сценаристы «Кабинета» доктора Калигари, было немало: людей, протестующих против зла, разочарованных, не верящих в будущее и трагически порвавших с действительностью. Недаром самой модной книгой в Германии тех лет была работа Освальда Шпенглера «Закат Европы». Она страшила интеллигентов, лишала уверенности тех, кто хотел подняться на борьбу с эксплуататорами и властью имущих. «Никогда еще не было эпохи, столь изобилующей кошмарами и смертельным ужасом. Никогда еще мир так не напоминал безмолвную могилу. И никогда человек не был так ничтожен».

Он молил о спасении своей души, и вся эпоха наполнялась его мольбой. Искусство соединялось с эпохой, крича во тьме. Оно взывало к духу, моля о помощи, — вот что такое экспрессионизм».

Трудно найти более точный диагноз настроений немецкой творческой интеллигенции в период зарождения экспрессионизма, чем вышеприведенные слова теоретика нового направления Германа Бара. Эту картину расклевывания и мольбы о помощи дополняют слова героя экспрессионистской драмы Кайзера «С утра до полуночи»: «Что есть жизнь? Погоня с утра до полуночи за душой. Настоящей, бессмертной душой». И далее: «Нет жизни вне нас. Жизнь должна прийти изнутри, из нас самих».

Мягучие интеллигенты замыкались в себе, рвали все связи с окружающим миром. Художники подчеркивали значительность человека и его переживаний, но одновременно исключали какую бы то ни было возможность найти общий язык с обществом. Их творчество было изолировано, а все внимание направлено внутрь себя. Исцеление больной души, гармония с самим собой — вот цель. Ничего удивительного, что в тот период моден был в Германии Достоевский, что «Братья Карамазовы», а вслед затем «Преступление и наказание» были экранизированы («Братья Карамазовы», 1920, режиссер Карл Фрелих, и «Раскольников», 1923, режиссер Роберт Вине).

Для художников, творчество которых было направлено внутрь человеческой души, самой подходящей, прямо-таки идеальной формой творчества был экспрессионизм, подменяющий объективное видение мира субъективной фантазией, объективное отражение действительности умозрительной концепцией.

Направление это существовало в Германии еще до войны как в живописи (группы «Штурм», «Голубой всадник», «Мост» и др.), так и в театре («Сцена Штурма» Херварта Вальдена). Но лишь в специфической атмосфере послеоценной эпохи экспрессионизм стал общественно значимым явлением, ибо он знал к созданию мифов, к созданию художником субъективной действительности.

Теоретики экспрессионизма определяли его по-разному. Поэт Карл Гауптман в эссе «Кино и театр» говорил, что «экспрессионизм — это формирование примитивных познаний и опыта», и добавлял, что, изображая спонтанные переживания глубоко потрясенной человеческой души, кино дает единственную в своем роде возможность обнаружить ферменты внутреннего мира.

В этом нагромождении путаных определений можно все же уловить одну центральную мысль: экспрессионисты искали пути для передачи человеческих мыслей и чувств еще в момент их зарождения, искали способы выражения, как говорил Пшибышевский, «обнаженной души».

Ведущий представитель экспрессионизма писатель Казимир Эдмунд в манифесте «Об экспрессионизме в поэзии» так писал о субъективной, идеалистической концепции действительности: «Действительность должна быть создана нами; нельзя удовлетворяться каким-то замеченным фактом, в правдивость которого мы верим. Образ мира должен быть

отражен во всей своей подлинности и чистоте, но образ этот существует только в нас самих». И Эдмунд продолжал: «Дом уже не объект. Ищите его глубинную сущность, пока его истинная форма не явится вам. Человек перестает быть индивидуальностью, имеющей обязанности, связанной с определенной моралью и семьей».

Принципы эстетики Эдмунда можно свести к трем положениям:

1. Художник-экспрессионист создает свой собственный внутренний мир, противопоставляя его внешней, объективной действительности.

2. Искусство освобождает человека от общественных связей и возвращает ему утраченную свободу.

3. Следует отказаться от психологического анализа; творчество — это свободное проявление чувств, приближающее нас к богу.

Теория Эдмунда объясняет, почему именно экспрессионизм оказался так близок людям, ищущим спасения — своего и человечества — в глубинах собственного я. Субъективная концепция мира, изолированность отдельного человека, деформация окружающей среды для нахождения скрытой «сущности вещей» — вот постулаты экспрессионизма.

«...Самое новое в этих экспрессионистских фильмах то, что они идут от ума», — написал в 1920 году молодой критик Рене Клер в парижском журнале «Театр». Новое направление не ставило своей целью борьбу с окружающей действительностью, нет, оно провозглашало концепцию иной, вымышленной, существующей только в воображении художника субъективной действительности. Эта «абсолютная власть мозгов» лежала в основе экспрессионизма во всех видах искусства, но, пожалуй, ярче всего проявилась она в кино.

Наиболее характерная для киноэкспрессионизма черта — это стремление к съемкам в ателье. Илья Эренбург назвал киностудию фабрикой снов, подчеркивая этим, что в изолированных павильонах создаются новые, замкнутые, ирреальные миры. Экспрессионисты снимали исключительно в декорациях, ибо там они имели идеальные условия для создания «своей» действительности. Контакт с городской улицей или деревенским пейзажем мог бы нанести смертельный удар заданной концепции. На студии все находилось в распоряжении создателей фильма — декорации, освещение, костюмы. Художник фильма «Кабинет восковых фигур» (1924, режиссер Пауль Лени) профессор Эрнст Штерн считал натуру препятствием на пути художника. Все, а значит, и натуру следует создавать в павильоне, только *тогда* можно сохранить чистоту стиля и цельность изобразительной концепции фильма.

Актеры экспрессионистского кино (в большинстве своем те же самые театральные актеры) перенесли со сцены на экран театральные пафос и преувеличенность жестов.

Пожалуй, самая ответственная и трудная задача кинорежиссуры состоит в том, чтобы найти равновесие между изобразительным рядом,

с одной стороны, и актерской игрой — с другой. Во многих экспрессионистских фильмах изобразительная сторона преобладала, подчиняла себе актеров. Вернер Краусс (Калигари) и Конрад Вейдт (Чезаре) — целиком сливались со средой, растворялись в декоративном оформлении. В следующей работе Роберта Вине — фильме «Генуина» (1920) — популярная кинозвезда Ферн Андра резко выделялась на фоне живописного решения фильма (художник Ц. Клейн).

В экранизации же пьесы Кайзера «С утра до полуночи», осуществленной театральным режиссером Карлом Мартину, актеры отнеслись на задний план художника: их стиль игры, перенесенный со сцены, был непривлекателен. Зрители не приняли этот фильм, ибо актеры в нем оторвались от фона. А вот в «Нибелунгах» (1924) Фрица Ланга зрители поверили актерам, игравшим легендарных воинов, ибо люди в этом фильме были всего лишь одним из элементов сказочного мира декораций, освещения и оптических трюков.

Совершенно очевидно, что развитие киноэкспрессионизма не протекало бы столь бурно и стремительно, если бы он не опирался на опыт и достижения других областей искусства. Глубже и сильнее всего киноэкспрессионизм был связан с литературой. Замыслы сценариев, изобразительные концепции фильмов, своеобразное видение мира и человека — все это шло от произведений немецкого (гофмановского) романтизма. Лотта Эйссер в книге «Демонический экран» приводит десятки примеров того, как отдельные фразы, образы, авторские замечания Э. Т. А. Гофмана, Новалиса, Тика, Гельдерлина и других почти дословно заимствуются режиссерами, декораторами и, конечно, сценаристами экспрессионистских фильмов. Мадам де Сталь в книге «О Германии» писала о «неисчерпаемом источнике поэтических эффектов: кошмары, ведьмы, вампиры прелятся как простому народу, так и просвещенным людям». Через сто лет в другой области художественного творчества наблюдения французской писательницы нашли подтверждение. Связь фантастики гофмановского романтизма с фантастикой киноэкспрессионизма столь очевидна, что французский историк кино Марсель Лаппер пришел к следующему выводу: «То, что называют немецким экспрессионизмом, не что иное, как новый взрыв романтизма».

Лаппер тем самым, несомненно, сужает немецкий романтизм до одного только, и притом наименее прогрессивного, направления. Указав на это ограничение понятия романтизма, следует вместе с тем согласиться с утверждением Лаппера о том, что киноэкспрессионизм уходит корнями в творчество немецких писателей-романтиков из школы Э. Т. А. Гофмана. Именно Гофмана, чье столетие со дня смерти отмечали в 1922 году, большинство кинематографистов считали предтечей новой школы.

Если идеи и замыслы создателей фильмов подсказывала литература, то в отношении драматургической обработки материала огромную помощь

оказывал им театр. Связи немецкого кино с театром еще с довоенных лет были теснее и плодотворнее, чем в других странах. Почти все известные актеры кино прошли школу Рейнгартда *. И не только актеры, но и режиссеры, такие, как Эрнст Любич и Пауль Лени. Макс Рейнгартд, порвав с натурализмом, ввел на сцену элементы стилизации и символизма. В 1917—1920 годах режиссер поставил целый ряд экспрессионистских пьес Иоганна Зорге, Рейнгартда Геринга, Франца Верфеля и других представителей группы «Молодая Германия», а также Кайзера, Хазенклевера, Корнфельда и Кокошки.

В своей первой экспрессионистской инсценировке «Нищего» Иоганна Зорге режиссер сделал упор на игру света и тени: сцена утопала во мраке, а человеческие фигуры были освещены. Во многих экспрессионистских фильмах, особенно в «Усталой смерти» Фрица Ланга, можно обнаружить подобные эффекты.

И наконец, говоря о традициях, не следует забывать и о ближайшей кинематографической родне киноэкспрессионизма: фантастика прочно обосновалась уже в фильмах Пауля Вегенера — в «Пражском студенте», в «Големе». Один из авторов «Калигари» Ганс Яновиц решил писать для кино именно под влиянием фильмов Вегенера.

Таковы идейно-художественные принципы немецкого киноэкспрессионизма и его связи с другими искусствами. На этой почве в течение нескольких лет был собран богатый (если не в количественном, то в качественном отношении) урожай фильмов. Правильнее говорить об экспрессионистском стиле, а не о школе, ибо фильмы эти очень различны. Зато элементы единого стиля проявляются (в той или иной мере) у разных авторов в разные периоды. Характерно, что почти все крупные немецкие деятели кино выросли из экспрессионизма, но в их творчестве он был лишь этапом. Исключением был только Карл Майер **, всем своим творчеством связанный с экспрессионизмом; и, когда направление это вступило в полосу кризиса, Майер прекратил работу для кино.

В период расцвета экспрессионизма в этой манере работали следующие режиссеры: Карл Грине, Фриц Ланг, Фридрих Мурнау, Луну Пик, Артур Робисон, Роберт Вине (ограничиваясь лишь самыми известными именами). В их фильмах с успехом выступали актрисы и актеры: Ферн Андра, Лили Дагвер, Эрнст Дейч, Эмиль Яннингс, Рудольф

* Рейнгартд, Макс (1872—1943) — выдающийся немецкий театральный режиссер. До прихода к власти Гитлера работал в Германии, затем в США. В 1913 г. Рейнгартд поставил фильм «Остров мертвых»; в 1935 г. (в США) — «Сон в летнюю ночь» (вместе с режиссером У. Дитерле).

** Майер, Карл (1895—1944) — немецкий писатель, автор сценариев «Кабинет доктора Калигари» (1919, вместе с Г. Яновицем), «Генуина» (1920), «Рельсы» (1921), «Ванина» (1922), «Последний человек» (1924), «Власть тьмы» (1924), «Тартюф» (1925), «Берлин — симфония большого города» (1927), «Восход солнца» (1927 — поставлен в Америке) и др.

Клейн-Рогге, Эуген Кленфер, Фриц Кортнер, Вернер Краусс, Аста Нильсен, Генри Портен, Конрад Вейдт и Пауль Вегенер. Из операторов следует отметить Карла Фрейнда, Вилли Хамейстера, Карла Гофмана, Гюнтера Риттау, Гвидо Зебера и Фрица Вагнера. Оформляли экспрессионистские фильмы выдающиеся художники: Отто Хунте, Эрих Кеттельхут, Цезарь Клейн, Эрнст Метцнер, Ганс Пельциг, Вальтер Рейман, Вальтер Рериг, Герман Варм. Наконец, сценарии писали, кроме Карла Майера, Генрих Галеен, Ганс Янович и Теа фон Гарбуо.

Несмотря на тематическое и формальное богатство экспрессионистского кинематографа, можно выделить в нем две тенденции: фантастическую и натуралистическую. Фантастическая тенденция более ранняя; ей экспрессионизм и обязан своей популярностью. Авторы фантастических фильмов независимо от методов показа и решения конфликтов отрывались от будничной жизни, создавали новые, вымышленные, ирреальные миры; фильмы этого типа призывали к уходу от действительности, а всякий намек на реальность следует рассматривать лишь как эхо тех проблем, от которых художники старались уйти.

Деятели кино, как и их театральные коллеги, может быть, только не в столь резкой форме, отмечивались от современных проблем и на материале средневековых легенд и фантастики пытались решать волнующие их проблемы. Полотно экрана буквально кишело призраками, видениями, мучительными кошмарами. Можно ли от них избавиться? Можно ли выйти из заколдованного круга страданий. На вопросы эти экспрессионисты большей частью отвечают отрицательно. Нет силы, способной изменить предназначение. Обыкновенному маленькому человеку не сломить мощи тирана, распоразжающего судьбами сотен и тысяч людей. Литературный прототип тирана из фильмов «Ваннина», «Кабинет доктора Калигари», «Носферату» — это Тимур (образ, созданный писателем Казимиром Эдмундом), кровавый хищник и захватчик.

Самым мрачным из фантастических фильмов был «Носферату» (1922) режиссера Фридриха Мурнау — рассказ о тиране, пьющем человеческую кровь и символизирующем черную смерть — чуму. Сегодня этот фильм уже не смотрится и трудно обнаружить в нем «ледяной ветер с того света», о котором писал Бела Балаж в книге «Видимый человек». Отличие «Носферату» от других экспрессионистских фильмов состоит в том, что режиссер вышел на натуру, сделал природу важным эмоциональным компонентом фильма.

Фриц Ланг * в «Усталой смерти» (1924) рассказал три истории, происходившие в разные эпохи и в разных социальных средах, но посвя-

* Ланг, Фриц (род. 1890) — немецкий кинорежиссер. С 1916 г. — киносценарист, а в 1919 г. поставил свой первый фильм «Метис». Его немые фильмы: «Усталая смерть» (1924), «Доктор Мабузе — игрок» (1922), «Нубелунд» (1924), «Метрополис» (1926), «Шпионы» (1928). Звуковые фильмы: «М» (1931), «Завещание доктора Мабузе»

ценные одной и той же теме: неизбежности смерти. «Тот, кто теряет жизнь, приобретает ее», — гласил финальный титр фильма, не имевшего себе равных по гармоническому сочетанию всех доступных выразительных средств (декорации, свет, движения и грим актеров). «Кабинет восковых фигур» (1924) Пауля Лени был лебединой песней экспрессионистской сказочной фантастики. В новеллах о Гарун аль-Рашиде и Иване Грозном слышались отзвуки фильмов о титанах; третья новелла, когда усталый поэт засыпает в кабинете восковых фигур, является классическим образом сонного кошмара. По бесконечным извилистым коридорам крадется за убегающими любовниками Джек Потрошитель, грозный убийца с ножом в руке...

Немецкий экспрессионизм не только воскресил и конкретизировал старую гофмановскую фантастику, но и создал новую современную фантастику огромного города-молоха. Подлинный герой фильма Карла Грюне «Улица» (1923) — город — изображен, как вампир, раздражающий на части каждого, кто попадает ему в когти. Затерянный в городском лабиринте, доблестный буржуа переживает те же самые соблазны, разочарования и трагедии, что и его кинематографические собратья в стране грез и легенд. Великолепие ярко освещенной улицы — только приманка для искателей приключений. Подлинная действительность столицы мрачна и трагична. «Улица» — это танец смерти эпохи, которая шумом хочет заглушить вопль ужаса. Все — иллюзия, жалкая мишура, исчезающая в сером утреннем свете. Погасли фонари, стихли гудки автомобилей, и только ветер шелестит обрывками газет на тротуарах.

Фантастика жизни большого города воздействовала на зрителя сильнее, чем экспрессионистское издание древних романтических легенд. В эпоху хаоса и растерянности возродилась алогичная и мистическая концепция реализма Достоевского. И не случайно режиссер Роберт Вине, создатель «Калигари», темой одного из своих следующих фильмов выбрал именно «Преступление и наказание», напоминая провинциальный немецкий городок, созданный воображением Майера и Яновича (фильм «Раскольников», 1923).

На границе фантастики и действительности находился и фильм «Доктор Мабузе — игрок» (1922) Фрица Ланга, который можно назвать новым вариантом доктора Калигари. Мабузе — циничный преступник и убийца, действующий из укрытия при помощи банды верных ему слуг. Он, как и Калигари, использует гипнотическое усиление и убивает ради удовольствия убивать. Он вездесущ, у него много обличий... В фильме Ланга (1932), «Ярость» (1936), «Живешь только раз» (1937), «Палачи также умирают» (1942), «Женщина в окне» (1944), «1000 глаз доктора Мабузе» (1960). После прихода к власти Гитлера эмигрировал во Францию, а затем в Америку.

нет противопоставления хаоса и тирании, здесь тиран отождествлен с хаосом. Хаос рождает тирана, тиран использует хаос в своих целях. Все общество, весь мир огутан цепями тирании. История доктора Мабузе происходила в большом европейском городе в двадцатые годы. Декорации фильма лишь в нескольких сценах натуралистичны, в большинстве же случаев художники и оператор Карл Гофман сознательно деформировали среду, а игра актеров во главе с Рудольфом Клейн-Рогге (Мабузе) насквозь экспрессионистична.

Социальная фантастика тесно сплелась в «Докторе Мабузе» с документальной достоверностью.

К реальной жизни в гораздо большей степени приближалась другая группа экспрессионистских фильмов, порывавших с романтической и фантастической традицией. К ним относятся, в частности, «Черный ход» (1921) Леопольда Иесснера, «Рельсы» (1921) и «Новогодняя ночь» (1923) Лупу Пика и «Последний человек» (1924) Фридриха Мурнау.

Но при более глубоком анализе оказывается, что разрыв с экспрессионизмом у этой группы фильмов мнимый, что их натурализм берет начало все в том же экспрессионистском взгляде на мир и людей. Связующим звеном между этими двумя направлениями был Карл Майер, автор сценариев «Генуины», «Рельсов» и «Последнего человека».

В творчестве Майера произошел перелом: он обратился к жизни обыкновенных, простых людей. Так появилась его камерная серия. С любовью рассказывал Майер о «маленьких людях», заглядывая им в душу, переживал вместе с ними, казалось бы, незначительные, а на самом деле трагические события, в которых нет ничего случайного, ибо они — результат конкретных социальных условий. Круг интересов Майера изменился, но, как прежде, в фантастических фильмах, так и в его новых работах, тесно связанных с жизнью страны, главной темой был бунт, слепой, безнадельный бунт, направленный не против тиранов, духов и вампиров, а против жестоких законов жизни. Буржуа по природе своей — соглашатель, ему не дано воспротивиться приговору судьбы. Но жизнь тяжела, груз несправедливостей давит так, что дальше терпеть невозможно. Наступает кризис, и слепой инстинкт приказывает человеку: либо убивай своих мучителей, либо отказывайся от неравной борьбы и липай себя жизнью. Ежедневная хроника происшествий тех лет дает богатый перечень личных драм и самоубийств.

Несомненно, немецкая действительность двадцатых годов давала богатейший материал для показа социальных драм растерянной, обнищавшей мелкой буржуазии. Но Майер подошел к этим проблемам совсем с другой стороны и вместо реалистических вновь появились экспрессионистские фильмы с отдельными натуралистическими акцентами.

Обращаясь к извечной теме любви и смерти, Майер создавал искусственную преграду между своими героями и миром. Ограниченные про-

странством (декорации) и временем (несколько часов), персонажи переживали свои глубокие драмы — ревности, ненависти, мести. А где-то рядом шумит и перекатывается огромный, безразличный, чужой мир. Для экспрессионизма и в особенности для «камерной серии» характерна атмосфера изолированности, одиночества человека перед лицом жизненных проблем. Характерно также, что создатели экспрессионистских фильмов противопоставляли «большой», то есть буржуазный мир маленькому миру обывателя, словно забывая о пролетариате. И это в Германии двадцатых годов, где рабочий класс представлял огромную силу!*

Мелкобуржуазные фильмы Майера использовали театральные приемы популярных тогда «каммершпилов», на маленьких сценах которых разыгрывались перед зрителями психологические драмы. Как в пьесах, так и в фильмах этого направления герои безлики, безымяны; все они — символы: Отец, Мать, Жена, Дочь и т. д.

В «Черном ходе» калека-почтальон убивает топором своего соперника, а девушка-служанка, вившаяся причиной преступления, кончает жизнь самоубийством, выбросившись из окна. В «Рельсах» (сюжет этого фильма напоминает пушкинского «Станционного смотрителя») отец соблазненной дочери убивает соблазнителя, а мать ее погибает. Убийца (он работает дутевым обходчиком) останавливает проходящий поезд и отдается в руки полиции. Впечатляет последняя сцена фильма, в которой режиссер Лупу Пик противопоставляет безразличных, пресыщенных пассажиров в вагона-ресторана безумевшему от горя железнодорожнику. В фильме «Новогодняя ночь» (1923) владелец маленького ресторана, не в силах примирить ненавидящих друг друга мать и жену, кончает жизнь самоубийством на пороге Нового года.

Драматургия «Новогодней ночи» и «Рельсов» построена по принципу контраста: движение — неподвижность. Вокруг человека, героя фильма, — вечное движение, а в его жизни — полная неподвижность, высшая, абсолютная форма которой — смерть. В «Новогодней ночи» фоном служит шумная городская улица и символические кадры будущего моря. В сцене самоубийства героя уличный шум — автомобильные гудки, крики продавцов газет — заглушает предсмертные вопли несчастного. Зритель уносил из кинотеатра ощущение безразличия мира, этого мир, правда, существует где-то рядом, но ему нет дела до страданий человека.

Камерные драмы сходны с экспрессионистской фантастикой не только по атмосфере и идейной позиции авторов, но и по форме. «Новогоднюю ночь» Карл Майер называл «игрой световых пятен», ибо он ставил перед собой задачу разыграть психологическую драму героев на контрастах света и тени, черного и белого. Таким образом, изобразительное решение здесь не форма объективной действительности, а субъективное видение.

* Исключением был фильм Карла Грюне из жизни шахтеров «Бурная погода» (1923).

В конце 1924 года, то есть в период заката экспрессионизма, на экраны вышел фильм «Последний человек» с Эмилем Янningсом в главной роли. Сценарий написал Карл Майер, поставил фильм Фридрих Мурнау*. Это история человека, который пользуется авторитетом и уважением до тех пор, пока носит гостиничную livree. Когда швейцара переводят работать в туалет, все отворачиваются от него. В этой частной трагедии нельзя не отметить, однако, социальный аспект: обожествление мундира. Здесь авторы ударяют по очень болезненному нерву немецкой действительности, связывая таким образом историю бывшего швейцара с актуальной проблематикой.

Для оценки фильма не имеет значения финал, в котором Майер (видимо, по требованию продюсера) сжился над своим героем и преподнес ему неожиданное богатство (наследство американского миллионера, скончавшегося в клозете). Впрочем, этот «хэппи энд» пропущен по отношению к голливудской кинопродукции.

Если в сценарии все же была сделана попытка выбраться из заколдованного круга экспрессионистской поэтики, то фильм все очень близко камерному стилю «Рельсов» и «Новогодней ночи». Кроме образа швейцара, все здесь безлико, условно, стилизовано — огромный отель, неуютный жилой дом, символически повторяющиеся кадры вертящихся дверей отеля, без усталости поглощающих человеческий поток. И здесь, как и в других фильмах того периода, вокруг героя — чужой, враждебный ему мир.

После 1924 года экспрессионизм в кино пошел на убыль. Страна вступала в период стабилизации; мир фантастики, служивший противовесом революционным устремлениям масс, уже не был нужен власти имущим. Теперь не было необходимости объяснять людям, что общество, уставшее от войны и революции, хочет взять реванш за потерянные годы, бросаясь в водоворот развлечений и преступлений (так гласила рекламная брошюра фильма «Доктор Мабузэ — игрок»). Наоборот, укрепившая свое положение буржуазия стремилась мобилизовать массы на работу и вновь воскресила миф о германском могуществе. Появилась серия фильмов о Фридрихе Великом, начатая еще в 1922 году картиной Арсена фон Черпи «Фридрихус Рекс». Но даже в этой картине, выразившей протест против примиренческой, пассивной позиции, еще ясно ощутимы отголоски экспрессионистских теорий. Король Фридрих Вильгельм, отец Фридриха Великого, был показан человеком одиноким; именно одиночество толкает его на самовластие и тиранию. Этот прусский монарх

* Мурнау, Фридрих Вильгельм (1889—1931). Лучшие фильмы: «Дурацкий Янус» (1919, по роману Стенсена «Доктор Джекилл и мистер Хайде», «Замок Фогельд» (1921), «Носферату — симфония в сером» (1922), «Последний человек» (1924), «Тартюф» (1925), «Фауст» (1925). В 1927 году Мурнау переехал в Америку, где им поставлены фильмы: «Восход солнца» (1927), «Четыре дьявола» (1928), «Табу» (1931, вместе с Р. Флаэрти).

ведет свою родословную от героев фантастических фильмов во главе с Калигари!

Новый период ознаменовался обращением Фрица Ланга к германскому эпосу в двухсерийном фильме «Нибелунги» (часть 1—«Смерть Зигфрида», часть 2—«Мечь Кримгильд»). Вместо динамичных экспрессионистских декораций здесь появились слащаво романтическая стилизация, пейзажи в стиле Альфреда Беклина. В сценарии Теа фон Гарбоу еще встречаются мотивы рока («неотвратимость», с которой вина влечет за собой страшную кару), а в образе Атиллы дан еще один вариант тирана; но в целом настроение обреченности и болезненная фантастика отнесены в «Нибелунгах» на задний план идеализацией германских, вагнеровских героев. Сам Ланг определял свой фильм, как «прозвездение истинно народное, которое, подобно саге о Нибелунгах, является проявлением великого германского духа». По замыслу УФА и правительства «Нибелунги» должны были пропагандировать немецкую культуру во всем мире. Благодаря мастерской режиссуре и постановочному размаху задача эта в значительной мере была выполнена. Ланг, прошедший школу экспрессионизма, сумел воссоздать атмосферу легендарной эпохи, воскресить фантастику средневековых преданий. Огромное расстояние отделяет фильмы Любича, которые Пол Рота назвал смесью Рейнгардта и костюмерной, от произведения Фрица Ланга, которое еще и сегодня поражает размахом и мастерством.

Влияние немецкого экспрессионизма на развитие киноискусства не ограничилось только Германией. «Кабинет доктора Калигари» вызывал бурю всюду, где его демонстрировали. Наплись горячие сторонники картины и еще более яростные ее противники. Пожалуй, наиболее остро критиковал «Калигари» Сергей Эйзенштейн, назвав фильм «варварским праздником самоуничтожения здорового человеческого начала в искусстве». В этих словах — вся страсть великого режиссера-реалиста, которому была чужда болезненность и субъективность экспрессионизма. Столь же резко осуждал «Калигари» режиссер французского киноавангарда Жан Эпштейн: «Весь этот фильм — декорация, не что иное, как натюрморт, в котором живые элементы уничтожены замазом кисти».

Нельзя не отметить, что экспрессионизм ознаменовал собой отход от жизни, мешал развитию реалистического киноискусства. Вопреки самым добрым подчас субъективным намерениям художников объективно он был реакционен. Неоднократно он служил орудием, которое буржуазия использовала, чтобы направить волну революционных настроений в ту или иную сторону, в силу и возможности человека.

Что же, однако, нового и творческого внес экспрессионизм в киноискусство? Неверно было бы закрывать глаза на те элементы, которые после необходимой переработки и преодоления исходных концепций были взяты на вооружение художниками-реалистами и обогатили выразитель-

ные средства кино. Экспрессионисты первыми обратили внимание на изобразительную композицию фильма, они поняли, что декорации, освещение, движение аппарата — это способ передачи зрителю идейного содержания. Экспрессионизм научил кинематографистов мыслить целостно, создавать кинокадр из разных элементов, соединяя актерскую игру с декорациями. На это еще в ранних своих высказываниях обратил внимание французский критик Леон Муссинак, говоря, что немецкое кино сделало большой шаг вперед для достижения яркой зрительной формы. В то же время в монтаже экспрессионисты даже отступили назад. Исходя из принципа изоляции людей, чувств и переживаний, создания мира, замкнутого рамками кадра, режиссеры-экспрессионисты не придавали значения соединению отдельных сцен и эпизодов. Только в более поздний период, в пору расцвета камерного фильма, авторы использовали ритм и движения камеры, что позволило (например, в «Последнем человеке») добиться свободного хода повествования и обойтись без надписей.

И еще одно преимущество дал киноискусству классический экспрессионизм: умение передать на экране атмосферу, присущую романтической литературе. Фантастикой занимался и Мельес, но для него это была интересная игра, не больше. А экспрессионисты поняли, как при помощи кинематографических средств добиться того эмоционального напряжения, которое писатель создает на страницах книги. Мировое киноискусство, отбросив кошмары и болезненность экспрессионизма, обогатилось элементами и методом кинофантастики.

Расцвет экспрессионизма пришелся на время хаоса и разрухи Германии — 1919—1924 годы. С 1924 года постепенно стабилизировалась марка, преодолевалась инфляция, жизнь входила в нормальную колею и экспрессионизм уступил место другим направлениям. Классический немецкий экспрессионизм ушел в прошлое, но остались его эпитоны и вулгаризаторы (например, многочисленные «Франкенштейны» и «Дракулы» американского коммерческого кино). После второй мировой войны в первых немецких картинах («Убийцы среди нас» В. Штаудте) снова прозвучали отголоски «калгаризма», фильмы «руин и грез» воскресли на экране давно, казалось бы, умершие настроения двадцатых годов.

Глава XVI

ШВЕДСКАЯ ШКОЛА КИНО

После войны на экранах европейских столиц начали все чаще и чаще появляться фильмы студии «Свенск фильминдустри». Они сразу же вызвали восторг критики и творческой интеллигенции — писателей, художников, актеров. В отличие от немецких экспрессионистских картин шведская кинопродукция не возбуждала столь ярых споров и дискуссий. Все сходилось на том, что никому не известная прежде шведская кинематография вносит серьезный вклад в развитие нового искусства. Леон Муссинак считал, что впервые в истории киноискусства созданы произведения целостные, завершенные как по форме, так и по содержанию. А Рене Клер добавлял: «Шведы — это безукоризненная правдивость образа».

Как же случилось, что фильмы маленькой страны, расположенной вдали от главных путей обмена кинематографическим опытом, стали вдруг классическим образцом, эталоном для подражания? В истории нет необъяснимых явлений, потому и расцвет шведского кино, которое на несколько лет превратилось в центр европейского киноискусства, имеет свои корни и причины.

Прежде всего следует отметить, что появление на западноевропейских рынках шведских фильмов только в двадцатые годы отнюдь не совпадает с датой рождения шведского кино. Оно, правда, возникло позже французского и итальянского, но несколько раньше немецкого или русского. Уже в начале 900-х годов можно говорить о регулярном производстве фильмов, организовываемом двумя фотографиями — Карлом Магнуссоном и Юлиусом Йенсоном. В маленьком провинциальном городке Кристианстад, на юге Швеции, эти два предприимчивых энтузиаста приступили к созданию документальных и художественных лент.

Во многих странах первые шаги кинематографа связаны с деятельностью фотографов, которые быстро усваивали новую технику, справедливо считая ее продолжением и усовершенствованием фотографической техники. Так было в Англии, в Германии и России. Однако во всех этих странах пионеры, сыграв свою историческую роль, уступали место дель-

цам, заинтересованным главным образом коммерческой стороной нового зрелища. Швеция в этом смысле является исключением — оба пионера национальной кинематографии работали до конца двадцатых годов, то есть до появления звука. Магнуссон, основатель крупнейшей киностудии «Свенск фильминдустри» (первое время она называлась «Свенска био»), оставался ее руководителем до 1928 года, а Юлиус Йенсон* был оператором почти всех классических шедевров шведской школы. Это, несомненно, повлияло на сохранение стилистического единства фильмов, создаваемых сначала в Кристьянстаде, а затем (с 1912 г.) на студии близ Стокгольма. Если экспрессионизм был направлен в творческой практике кинематографистов, то шведские фильмы несут все признаки определенной школы, существовавшей до упадка шведского кино (то есть примерно до середины двадцатых годов), а затем возрожденной в конце тридцатых, когда шведы вновь вышли в число передовых кинематографий мира.

Чему же научили Магнуссон и Йенсон своих сотрудников и последователей? Оба основоположника шведского кино были завзятыми кинохроникерами, репортерами, и потому вопреки господствующей в Европе практике они часто снимали на натуре, а не в ателье. Они не боялись естественного фона, делая природу активным элементом сюжета. Магнуссон в 1905 году выпустил короткую восьмидесятиметровую ленту «Опасности жизни рыбака», главным козырем которой были кадры рыбацкой лодки, снятой на море во время шторма. Спустя несколько лет неутомимый постановщик поразил американцев, приехав в Нью-Йорк с группой актеров для съемок на Бродвее в час пик. В то время ни одна американская фирма не могла похвастаться такими съемками. Магнуссон и Йенсон передали другим шведским режиссерам свое умение работать на натуре и соединять натурные сцены с павильонными. Это не значит, что для всех шведских фильмов характерен выход из ателье на натуре. Влияние французского «Фильм д'ар» было достаточно сильным во всем мире и не миновало Швецию.

Магнуссон активно сотрудничал со стокгольмским театром и поставил до 1914 года множество драм по образцу «Убийства герцога Гиза». Концерты «Пате» накануне войны открыли в столице Швеции свой производственный филиал и начал конкурировать с местными фирмами. Начало войны и нарушение связей между странами избило шведов от невольного соперника. Независимо от французского влияния шведское кино подражало модным тогда психологическим и приключенческим драмам, создаваемым в близком Копенгагене студией «Нордик фильм». В Стокгольме часто приезжали датские актеры, чтобы принять участие в съемках шведских фильмов.

* В титрах фильмов он часто значился как Ю. Юлнус.

В 1911 году Магнуссон пригласил на студию молодого театрального актера и режиссера Морица Стиллера, а годом позже — актера Виктора Шестрома. Стиллер сразу же явился за режиссурой; Шестром вначале только играл в фильмах, но потом и он встал за камеру, не бросая, впрочем, и актерскую деятельность. Дебюты обоих начинающих постановщиков были довольно скромными, хотя ранние их фильмы отличались необыкновенным по тем временам пониманием законов кинематографа.

Мориц Стиллер* с самого начала проявлял склонность к монтажному фильму, придавая меньшее значение актерам и сюжету. Его интересовали чисто зрительные эффекты повествования и их воздействие на публику. Если можно говорить о влияниях, что в ранний период развития кинематографа всегда связано с некоторой произвольностью гипотез, то молодому Стиллеру ближе всего была формула американского «Витаграфа» — комедии и драмы из жизни средних классов, отличающиеся выразительностью языка и неожиданностью актерских амплуа. Сохранился сценарий одной из первых работ режиссера — фильма «Черные маски», свидетельствующий о разнообразии (в 1912 г.) кинематографического языка режиссера и о высоком техническом уровне кинопроизводства. «Черные маски» — это фильм, сделанный в датском стиле, изобилующий множеством замораживающих кровь в жилах приключений. Последняя сцена изображала побег героя, который по натянному канату проходил над улицей. Сценарий свидетельствует о том, что уже в те годы была известна система комбинированных съемок; в «Черных масках» Стиллер использовал гриффитовский прием параллельного действия, а также монтажную разработку каждой отдельной сцены.

Виктор Шестром** был режиссером совсем иного склада. Свою задачу он видел в создании кинодрамы, которая могла бы заинтересовать интеллигентную публику, театралов и читателей серьезной литературы. Поэтому все свое внимание Шестром отдавал актерам и сюжету. Находясь в Париже, он изучал систему работы на студии Пате. Но вряд ли это его многому научило, ибо тогдашний театральный фильм, несмотря на снобистские устремления создателей, оставался по сути дела примитивным антихудожественным зрелищем. Гораздо больше дал Шестрому посещение парижских театров, знакомство с игрой знаменитых актеров...

* Стиллер, Мориц (1883—1928). С 1919 г. режиссер Малого театра в Стокгольме. С 1911 г. работал в кино (до 1924 г.) в Швеции, затем в США). Наиболее известные фильмы: «Черные маски» (1912), «Дети господина Ари» (1919), «Эротикон» (1920), «Сага о Йесте Беринге» (1923), «Огел. Империя» (1927), «Улица греха» (1928).

** Шестром, Виктор (1879—1960). Наиболее известные фильмы: «Ингеборг Хольм» (1913), «Терье Виген» (1916), «Горный уйюнд и его жена» (1917), «Голос предков» (1918), «Призрачная повозка» (1920). С 1924 по 1930 г. — в Америке; в 1930 г. возвратился в Швецию; поставил еще ряд фильмов, последний из которых «Под красной мантией» (1937). До 1960 г. продолжал играть в фильмах ведущих шведских мастеров. Его последняя роль — в фильме И. Бергмана «Земляничная поляна».

В 1913 году Шестром поставил фильм «Ингеборг Хольм» по сценарию Нильса Крока. Сюжет фильма, показывающий нищету рабочих и лицемерие богатых филантропов, основан на подлинных фактах (трагедия покинутой жены и матери). Ни сценарий, ни режиссура не отличались какими-то особенными достоинствами. Однако это был значительный фильм, особенно на фоне тогдашней шведской продукции, да и по сравнению с предыдущими работами Шестрома.

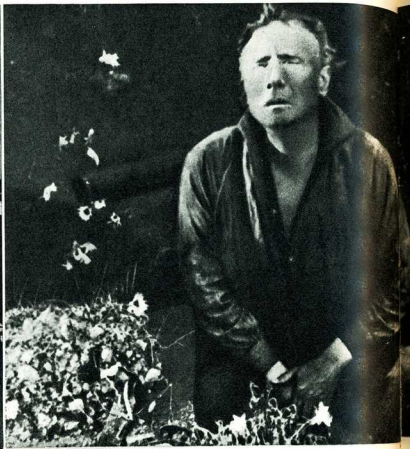
Правдивый показ жизни, умелое сочетание натурных и павильонных съемок, драматический сюжет — все это привлекло симпатии зрителей, а кое-кого даже взволновало, и, пожалуй, впервые интеллигентная публика не высмеяла усилий постановщика. Фильм Шестрома понравился и за границей, особенно в России. Может быть, потому, что Шестром был близок тем русским режиссерам, которые показывали на экране человеческие переживания, интересовались не только внешней, событийной стороной, но и психологической мотивировкой поступков людей.

До 1916 года ни Шестром, ни Стиллер, ни другие шведские режиссеры не создали выдающихся художественных произведений. Кино в Швеции было в основе своей дешевым, популярным и схематичным зрелищем, черпающим темы из примитивной бульварной и детективной литературы. Действующие лица четко делились на черных и белых, финалы были неизменно назидательными и благополучными (порок наказан, добродетель торжествует, и перед положительными героями открывается путь к светлему будущему). Печальные концы в отличие от датских картин встречались в шведских фильмах исключительно редко. Достаточно сказать, что идейно-художественным эталоном для шведской кинопродукции тех лет служил популярный в 1902—1906 годах роман «Любовница фабриканта, или Настоящая женщина из народа», насчитывающий более полутора тысяч страниц и 178 глав!

Глядя шведские картины, можно было говорить о попытках, часто успешных, совершенствования профессионального ремесла, но трудно было ожидать, что в Швеции вскоре начнется расцвет киноискусства. Перелом произошел в 1916 году, когда Шестром экранизировал поэму Генрика Ибсена «Терье Виген». Нет сомнения, что выход шведской кинематографии на мировую арену — во многом заслуга Шестрома, его таланта, его неустанных поисков новых путей. Нельзя забывать, что Шестром работал в театре, пользовался известностью в кругах интеллигенции, и, конечно, он прекрасно понимал всю глубину пропасти, разделявшей тогда кино и театр. Театральное представление заставляло зрителей переживать, волноваться за судьбу героев, давало повод для размышлений, а кино — в лучшем случае — было приятным времяпрепровождением, средством возбуждения примитивных эмоций. «Почему так происходит?» — думал режиссер. Шестром искал ответа в драматургии. В театре конфликты основаны на различиях во взглядах и поступках



39 Эв Франсис в фильме «Женщина в плетке» Л. Делюка (1922)



40 Кадр из фильма «Лихорадка» Л. Деллюка
(1921)

41 Северен Марс в фильме «Колесо» А. Ган-
са (1923)

42 Жина Мане в фильме «Верное сердце»
Ж. Эпштейна (1923)



43 Дуглас Фербенкс, Мэри Пикфорд, Чарз
Чаплин и Дэвид Уарк Гриффит (1920)



44 Лиллиан Гиш и Ричард Бартелмесс в фильме
«Сломанные побеги» Д.-У. Гриффита
(1919)



45,46 Лиллан Гиш в фильме «Путь на Восток»
Д.-У. Гриффита (1920)



47. Зазу Пите в фильме «Алчность» Э. Штро-
гейма (1924)

людей, а часто и на внутренних противоречиях между мыслями и чувствами героев. Так, может быть, несколько упрощенно, но по существу верно объяснял сам себе Шестром достижения театральной драматургии, сопоставлял ее с убогой ситуационной кинодраматургией. Качественный скачок можно было сделать, лишь опираясь на литературу. Причем не механически переносить на экран сюжетную схему произведения, а находить адекватную форму выражения его идейной и эмоциональной сущности.

В 1916 году Шестром посетил южную Норвегию, приморский городок Гримстад, где провел свою молодость Генрик Ибсен. Здесь он написал поэму «Терье Виген» (1860 год) о мужестве и самопожертвовании норвежского рыбака, спасшего во время бури человека, который разрушил его семейное счастье. Глядя на морской пейзаж, думая об ибсеновской поэме, наблюдая за тяжелой работой и трудной жизнью рыбаков, Шестром «увидел» свой будущий фильм, абсолютно непохожий на предыдущие: героем его будет не только отважный и благородный рыбак, но и море, а сюжет, не ограничиваясь рассказом о событиях, покажет зрителям, как закаляется суровый характер людей, всю жизнь борющихся со стихией; фильм будет сопровождаться надписями — цитатами из поэмы.

Таков генезис этого фильма Шестрома и одновременно нового этапа в развитии шведского кинематографа. Шестрому удалось перенести на экран главную мысль и настроение поэмы без упрощений и компромиссов. Образ главного героя — рыбака (его сыграл сам Шестром) получился убедительным и достоверным. Но самое главное — впервые в практике шведского кино в основе создания фильма лежал определенный идейный замысел: желание создать целостное произведение, выражающее авторское кредо.

После «Терье Вигена» путь Шестрома определился. Это не значит, что все его фильмы создавались в дальнейшем по тем же принципам, что и экранизация поэмы Ибсена; но существовал уже образец и цель, к которой следовало стремиться. Шестром понял, что надо опираться на литературу, что в ней, и только в ней, следует искать и темы, и источник вдохновения, ибо писатель облегчает задачу режиссера, давая ему зрелую, продуманную как в идейном, так и в художественном отношении концепцию героев, конфликтов, среды.

«Терье Виген» положил начало. Созданный три года спустя фильм «Призрачная повозка» (1920) принес Шестрому мировую славу, но еще в 1917 году он поставил свой лучший фильм, одно из прекраснейших произведений киноискусства «Горный Эйвинд и его жена» (экранизация драмы исландского писателя Йоханна Сигурйоунсона). Действие фильма происходит в Исландии в XVI веке.

Конструкция фильма классически проста: он состоит из трех частей, причем каждая часть имеет свой фон и свое настроение. Сначала мы видим,

как путник из далеких краев забрел на ферму богатой вдовы. Вдова полюбила Берга Эйвинда, сделала его управляющим своей фермы, вызвав ревность бургомистра ближайшего городка, надеявшегося жениться на ней. Бургомистр, узнав, что пришелица разыскивает полиция, является на ферму, чтобы арестовать своего соперника. Но Берг Эйвинд бежит в горы, а вместе с ним его возлюбленная. Во второй части Эйвинд и его жена живут в горах, радуясь свободе, любви и маленькому сыну, родившемуся в изгнании. Идиллию нарушает появление солдат, которым пастухи указали место, где прятались беглецы. Родители, не желая, чтобы ребенок попал в руки врагов, бросают его в пропасть, а сами после тяжелой борьбы скрываются в горах. Третья часть — трагический эпилог: Берг Эйвинд и его жена состарились, они по-прежнему живут в маленьком полузасыпанном снегом шале. Их мучают угрозыenia совести, воспоминания о ребенке... Они идут навстречу снежной буре, чтобы никогда не вернуться назад.

В пересказе фильм может показаться банальной мелодрамой. На экране же нет и следа мелодраматичности. Шестром показал великую любовь двух людей, силой своего искусства режиссер заставил зрителей сопереживать героям драмы, воспринимать их счастье и горести, как свои личные. Не беда, что фильм небогат событиями, что незамысловат сюжет, главное не в этом: «Горный Эйвинд и его жена» производит огромное впечатление, причем сегодня почти такое же, как и пятьдесят лет назад. В истории киноискусства немного найдется произведений, так великолепно выдержавших испытание временем, как фильм Виктора Шестрома.

Чем это объяснить? Прежде всего режиссер поставил фильм по законам классической трагедии, не дробя действие на короткие эпизоды, а концентрируя его в нескольких центральных сценах. Один из французских критиков сравнил фильм с симфонией, утверждая, что каждая часть драмы имеет свое настроение *. Жизнь на ферме до катастрофы — это «скерцо», уединение в горах — «аллегро», наконец, третья часть (в шале) — это душераздирающее «адажио». «Симфоничность» композиции фильма особенно ярко проявилась в привлечении природы, пейзажа, света для создания трагедийного произведения.

В формальном отношении фильм напоминает японские полотна фламандских мастеров. Первая часть описательна, нетороплива. С фермой, с новым окружением, в котором оказался Берг Эйвинд, мы знакомимся постепенно, по мере развития действия, по мере того как приживаемся на новом месте пришелец. Во второй, идиллической части — дикий, безлюдный горный массив прекрасен, величествен, но не грозен; это скорее союзник одинокого, ненарушаемого счастья героев. Только в момент преследования и убийства ребенка Шестром обыгрывает суро-

вость, жестокость пейзажа. И наконец, в третьей части одним из действующих лиц становится снежная буря, неистовствующая в горах.

В то время как Шестром достиг вершины своего режиссерского искусства, Мориц Стиллер еще только совершенствовал свое мастерство. Он поставил несколько изящных комедий, а в 1918 году экранизировал роман финского писателя Иоганнеса Линнанкоски «Песня о багрово-красном цветке», показав реалистическую, свежую картину жизни сельской молодежи. Фильм этот, по мнению шведского критика Эюне Гальденкранца, имеет сходные черты с последними итальянскими картинами, особенно в использовании документальных материалов.

В 1919 году Шестром, убежденный, что только литературный первоисточник гарантирует высокий художественный уровень фильма, уговорил Стиллера экранизировать роман Сельмы Лагерлёф «Деньги господина Арне». После некоторых колебаний Стиллер принял предложение своего друга. «Деньги господина Арне», так же как и «Горный Эйвинд», — выдающееся достижение шведской школы. Тема этого фильма — история трагической любви, но рассказана она совсем иначе, нежели это сделал Шестром.

Любовь шотландского капитана Джона Арчи (актер Ричард Лунд) и шведской девушки Эльзазили (актриса Мэри Йонсон) показана на широком общественном фоне шведской действительности XVI века. Режиссер особенно подчеркнул социальные причины драмы. С согласия писательницы Стиллер композиционно перестроил роман, показал события в хронологической последовательности, благодаря чему поступки героя обрели большую психологическую мотивированность.

В отличие от Шестрома, который считал, что психологию героев лучше всего раскрывает их мимика (отсюда преобладание в его фильмах длинных статичных планов), Стиллер активно пользовался монтажом, воздействуя на зрителей напряженной динамикой кадров, драматизмом событий. Кульминационным моментом фильма «Деньги господина Арне», несомненно, является сцена, когда Джон Арчи и его товарищи, похитив сундук с сокровищами, поджигают дом Арне. Стиллер использовал здесь параллельный монтаж, показывая шотландцев, убегающих на санях по замерзшему озеру.

Как у Шестрома, так и у Стиллера важное место отводилось природе. В первых же сценах фильма «Деньги господина Арне» снежная буря погружала зрителя в атмосферу повествования, а в трагическом финале в качестве одного из героев выступало море. В небольшом порту Марстранд стоит закованный во льда корабль. Этот корабль должен увезти на родину шотландских пиратов. Они ходят по берегу, одетые в тяжелые дорогие меха, и ждут оттепели, чтобы сняться с якоря. Но море молчит, погруженное в зимнюю спячку. А в городе тем временем становится известно, что преступники хотят бежать. Защищая любимого, гибнет

* Ж. Садуль, цит. изд., т. 3, стр. 253.

Эльзалили, а Джона Арчи арестовывают. К кораблю тянется длинная процессия, чтобы забрать тело убитой девушки. И тогда просыпаются море, раскалываются льдины, начинается раскачиваться плененный корабль. Слипком поздно.

Шведская кинематографическая школа нашла свое наиболее яркое выражение в фильмах Шестрома и Стиллера. И «Горный Эйвинд» и «Деньги господина Арне» — при всех различиях стиля и темперамента этих художников — имеют много общего. Именно эти присутствие обоим фильмам элементы и определяют характерные черты шведской школы, ее новаторство и оригинальность.

Актер и сценарист Руне Линдстрём, один из зачинателей послевоенной шведской кинематографии, исполнитель главной роли в фильме А. Шёберга «Путь к небу» (1944), так писал о своих учителях — Шестроме и Стиллере: «Стиллер в совершенстве владел искусством ритма, создаваемого сменой острых, драматических кадров. Он знал тайну воздействия на зрителей, его фильмы брали нас за горло, увлекали силой таланта. Шестром пошел иным путем. Он проникнул в самые глубины человеческой души. С помощью камеры он умел передать немую драму, происходящую в каждом из нас. Вот почему можно сказать, что Шестром открыл для кино новую область — человеческую душу. И произошло чудо: яркое, динамичное мастерство Стиллера соединилось с шестромовским проникновением в глубины человеческой природы. Из этой благословенной встречи родилось настоящее искусство — там, где прежде было только ярмарочное развлечение. Великая шведская писательница дала обоим режиссерам необходимый им материал, потому что произведения Сельмы Лагерлёф отличаются динамизмом, яркой выразительностью и одновременно глубоким знанием человека. Сельма Лагерлёф немало способствовала расцвету талантов Шестрома и Стиллера. Шведское кино в неоплатном долгу перед ней...»

Из высказываний Руне Линдстрёма, пусть даже несколько патетичных, ясно одно: шведская школа явилась синтезом творчества обоих режиссеров, а мостиком, соединившим их методы работы и различные temperamенты, было творчество Сельмы Лагерлёф*. В дальнейшем стало особенно заметно сближение, даже взаимопроникновение методов этих художников; Стиллер подчас смотрел на своих героев глазами Шестрома, а Шестром использовал режиссерские приемы Стиллера. Но центральной проблемой оставалась связь с литературой, и в этом вопросе Шестром одержал верх над Стиллером, считавшим вначале литературный сценарий лишь вспомогательным, второстепенным элементом.

* Лагерлёф, Сельма (1858—1940) — шведская романистка, лауреат Нобелевской премии (1909). Многие из ее произведений были экранизированы: «Голое дерево» (1918), «Деньги господина Арне» (1919), «Разбитые часы» (1919), «Сага о Йесте Берлинге» (1923), «Призрачная повозка» (1920) и др.

В картинах шведской школы литературный первоисточник был основой кинематографического произведения. Причем это не было механическим перенесением на экран чужой фабулы. Режиссеры всегда очень тщательно работали над сценарием (по возможности — вместе с писателем), ища зрительные эквиваленты литературных образов. Поэтому шведские фильмы, поставленные по литературным произведениям, верно передавали их идейные, композиционные и стилистические особенности.

Методы экранизации были различны в зависимости от режиссерской концепции, но их существо было одинаково. Фильм рассматривался как верное отражение главной мысли произведения. Используя кинематографические средства выражения, режиссеры оставались верны оригиналу. Шестром, обращаясь к книгам Сельмы Лагерлёф, всегда старался по возможности точно перенести на экран мысли и образы писательницы. Нельзя не отметить, например, огромное мастерство режиссера-сценариста в создании экранного варианта «Призрачной повозки», где сохранена даже чрезвычайно сложная конструкция романа. Действие все время переносится из настоящего в прошлое, и подчас в одной ретроспекции, как в шкатулке, прячется несколько других. Этот принцип Шестром сохранил в своем фильме.

Стиллер обращался к первоисточнику свободнее. Из произведений Сельмы Лагерлёф он брал живую, романтическую, событийную струю, реалистическое описание людей и среды, атмосферу вещи и мало заботился о психологическом объяснении поступков и мыслей героев, в особенности если это было мистическое объяснение. Стиллер был сторонником фильмов, воздействующих на зрителя пластикой, ритмом, образным строем. В визуальном богатстве его картин зачастую терялись персонажи литературного первоисточника. В «Деньгах господина Арне» Стиллер согласовал изменения с Лагерлёф. В «Саге о Гуннаре Хеде» и особенно в «Саге о Йесте Берлинге» отступления от оригинала были гораздо более существенны. Причем многие изменения вносились по ходу съемок и не согласовывались с автором. В результате Сельма Лагерлёф написала режиссеру письмо, в котором она, в частности, писала: «Я понимаю, что, будучи очень способным человеком, Вы стремитесь поднять кино до уровня художественного творчества, создать новую область искусства, если можно так выразиться, музыку для глаз. Но чтобы добиться этого, необходимо иметь сюжет, с самого начала предназначенный для кино». В письме этом заключена самая суть актуальной в нем кино дискуссии между сторонниками литературного фильма и поборниками фильма визуального. По характеру и творческим склонностям Стиллер был скорее музыкантом и живописцем, нежели писателем и драматургом. Он предпочитал более свободную форму повествования, заботясь прежде всего об изобразительном прочтении вещи. В «Деньгах господина Арне» особый драматический эффект достигался

контрастом белого снега, белых ледяных полей и одетых во все черное людей, направлявшихся к темному силуэту корабля. Однако Стиллер никогда не ставил под вопрос основной закон шведской школы — необходимость постоянного обращения к литературе как к главному источнику вдохновения, кладовой идей и сюжетов.

Другой особенностью, характерной для шведских постановщиков, был отказ от принципа импровизации на съемочной площадке, стремление тщательно подготовиться к съемкам. Особое внимание обращалось на выбор подходящей природы, ибо природному фону отводилась в шведских фильмах очень значительная роль. В отличие от итальянцев шведы не рассматривали природу как некий экзотический довесок к содержанию фильма. Фон не был у них также случайным обрамлением действия. Как в фильмах Шестрома, так и Стиллера природа соучаствовала в возникновении и разрешении конфликтов. В этом отношении у шведов было много общего с американскими вестернами Инса.

Что касается актеров, то шведская школа не выработала в этой области никаких твердых и обязательных правил. Следует, однако, подчеркнуть, что подбор актеров диктовался особенностями того или иного фильма, а не кассовостью звезды. У Шестрома почти всегда выступали одни и те же актеры, преимущественно театральные. Стиллер, наоборот, часто менял актеров, привлекая любителей и даже просто людей с улицы. Но работали с актерами оба режиссера увлеченно, долго и упорно репетировали с ними роли. Они вырастили немало превосходных актеров. Грета Гарбо, сыгравшая свою первую серьезную роль графини Доны в «Саге о Йесте Берлинге» под руководством Стиллера, во многом обязана ему своей всемирной славой.

Огромное значение придавали мастера шведской школы изобразительному строю фильма. Ими была, например, решена проблема взаимосвязи природы с декорациями, которые часто строились не в павильоне, а в естественных условиях. Этот метод давал подчас необыкновенные эффекты: так, на деревянные дома специально построенного городка Марстранд («Деньги господина Арие») выпал настоящий снег, одев крыши естественным зимним покровом. Режиссер Карл Дрейер, приехавший в Швецию из Дании для съемок фильма «Вдова пастора» (1921), работал в естественных интерьерах, став, таким образом, основоположником метода, развитого итальянцами в сороковые годы.

Необходимо еще отметить безупречное качество операторской работы. Оператором лучших фильмов («Терье Виген», «Деньги господина Арие», «Призрачная повозка», «Сага о Йесте Берлинге») был пионер шведской кинематографии Юлиус Йенсон. Йенсон активно работал еще и в 1935 году, когда за его спиной был тридцатилетний стаж операторской деятельности.

Для шведской школы характерен, наконец, дух коллективизма. Уже тот факт, что почти все фильмы создавались на одной, а с 1919 года

на единственной студии «Свенск фильм», которой руководил продюсер Магнуссон, способствовал более тесному сотрудничеству членов съемочной группы. Под руководством признанных мастеров вырастало новое поколение художников: Йон Бруниус, Иван Хедквист, Густав Муландер. Чаще всего это были ассистенты режиссеров, со временем добившиеся самостоятельных постановок, а иногда продолжавшие работу, начатую их учителями. Так, например, Густав Муландер закончил экранизацию романа Сельмы Лагерлеф «Иерусалим» (фильмы «Наследство Ингмара», 1925, и «На Востоке», 1926), начатую Шестромом в 1918—1919 годах («Сыновья Ингмара» и «Кариш, дочь Ингмара»).

В 1920 году шведское кино достигло высшей точки своего развития. Студия «Свенск» располагала тремя ателье: двумя близ Стокгольма (в том числе ателье Разунда — лучшее в Европе) и одним в Дании, а ежегодная продукция достигала двадцати фильмов. Для Швеции с ее шестью миллионами жителей и неразвитой сетью кинотеатров это очень много. Руководитель студии Магнуссон все свои планы связывал с экспортом, тем более что пресса всех стран восторженно оценивала шведские фильмы.

Но эти надежды не оправдались: шведские фильмы, хотя и покупались иностранными фирмами, не стали предметом массовой эксплуатации. Как правило, их демонстрировали в небольших, элитарных кинотеатрах для узкого круга «посвященных», массовая же публика предпочитала динамичные американские боевики с участием Фербенкса или веселые комедии Чаплина. Постепенно, под влиянием американской конкуренции национальная продукция даже в самой Швеции растеряла своих сторонников. Фильм Шестрома «Кариш, дочь Ингмара» (1919) просмотрело 196 тысяч зрителей, а годом позже «Призрачную повозку» — лишь 92 тысячи. Веяния, занесенные из Парижа и Берлина, принесли новые моды и новые критерии вкуса. Сельма Лагерлеф в глазах молодого поколения зрителей уже казалась старомодной. Та же участь постигла и других классиков. Сходный процесс крушения художественных авторитетов происходил и то время и в Америке, где в старомодные попал великий Гриффит.

В поисках выхода из этого трудного положения Магнуссон решил воспользоваться рецензом так называемой международной тематики. Это избитый прием, к которому часто прибегают капиталистические кинодельцы и неизменно терпят поражение. Он хотел победить американцев их собственным оружием — салонной комедией из жизни «высших сфер». Мориц Стиллер взялся за создание такой комедии. Студия не жалела затрат: в распоряжение режиссера были предоставлены лучшие актеры, пышные декорации, а для постановки специально написанного балета наняли спену Стокгольмской оперы. Так появилась «Эротикон» (1920) — рассказ о супружеских перипетиях профессора энтмологии, завершавшийся разводом и соединением влюбленных пар. «Эротикон» был

поставлен по мотивам бульварной венгерской комедии Йозефа Херчега «Голубой лис». Все в фильме Стиллера было изысканно и космополитично. Во всей Швеции нельзя было найти такого профессора, живущего в таких голливудских апартаментах.

«Эротикон» — изобретательная, ловко сделанная комедия, отличающаяся живым темпом и подлинно стиллеровским ритмом повествования. При всем том юмор фильма не был плоским и вульгарным, как это нередко случалось в комедиях американского и европейского производства. Умело использовав мимику актеров, режизит, декорации, Стиллер создал остроумную и легкую комедийную ситуацию, что в условиях немого кино было не так-то просто сделать.

По мнению историков шведского кино, «Эротикон» оказал огромное влияние на творчество Любича (в его американский период)*. В этом нет ничего удивительного. Стиллер, великолепно использовав опыт итальянских комедий Лючио д'Амбра из жизни высшего света, подготовил почву для любических комедий двадцатых годов. Как в «Эротиконе», так и в фильмах Любича мы обнаруживаем ту же атмосферу снисходительной иронии в описании мира богатых бездельников. Но и в том, и в другом случае ирония не поднимается до критики самого образа жизни богатых и благодаря этому привилегированных групп общества.

Соблазненные успехом «Эротикона», шведские кинопредприниматели, и прежде всего Магнуссон, пошли по пути создания боевиков на современном материале, но совершенно не связанных с жизнью страны и народа. Студия «Свенск фильм» выступила инициатором «международных комбинаций», нанимая иностранных актеров и посылая киноэкспедиции в Австрию, Италию и даже в Турцию. Некоторые из этих начинаний окунались, другие кончались крахом, а тем временем фильмы шведской школы тонули в море дешевой космополитической продукции.

Стиллер создал «Эротикон», фильм, резко отличавшийся от его предыдущих работ. Шестром вначале оставался верен своим прежним привязанностям, экранизируя роман Сельмы Лагерлеф «Призрачная повозка». В творческих пристрастиях Шестрома, в его постоянном стремлении проникнуть в глубины человеческой души (о чем так поэтично писал Руне Линдстрём) таилась опасность ухода в область сверхъестественного. Мистические пристрастия Шестрома нашли благодарный материал в легендах и сагах Лагерлеф. Плодом их сотрудничества и был фильм «Призрачная повозка» — рассказ об алкоголике, которого спасает от гибели возница смерти: на призрачной повозке он перевозит души уснувших грешников. Спасению пьяницы немало способствует также влюбленная в него сестра

* В 1924 г. Любич заявил, что «Эротикон» — лучший фильм из всех, им когда-либо виденных. Режиссер Уильям Уайлер также подтверждал, что Любич не раз говорил о большом впечатлении, которое произвел на него фильм Стиллера.

Армии спасения. «Призрачную повозку» считают шедевром шведского кино, но эта точка зрения, разделяемая большинством историков кино (за исключением Жоржа Садюля), нуждается в уточнении. Прежде всего сама техника фильма (двойная экспозиция), используемая для достижения мистических эффектов (духи, повозка-призрак), устарела и сегодня не производит такого впечатления, как несколько десятилетий назад. Неприятное впечатление оставляет sentimentalность и наивность сюжета; реализм Шестрома в изображении среды бедняков приглушен излишне навязчивым морализаторством. К достоинствам фильма надо отнести четкую и ясную драматургию (несмотря на сложность литературного первоисточника) и особенно прехосодную, как и во всех постановках Шестрома, игру актеров. Сам Шестром в роли пьяницы создал один из самых сильных образов мирового киноискусства. И если, несмотря на эти достоинства, фильм нельзя причислить к высшим достижениям шведской школы, то только потому, что в нем отсутствует правда в изображении человеческих конфликтов и страстей. Не нашлось там места и для природы, которая в других шведских фильмах играла столь важную драматургическую роль.

Для следующих своих постановок Шестром привлек нового сценариста — молодого и модного писателя Яльмара Бергмана, который в двадцатые годы занял место Сельмы Лагерлеф. В результате сотрудничества Шестрома и Бергмана появились фильмы «Хозяин» (1920), «Трагический корабль» (1922), а также экранизация старинной легенды «Кто судит?» (1921), героиню которой (действие происходит во Флоренции) обвиняют в колдовстве и подвергают пытке огнем. Этот последний фильм в техническом отношении безупречен (в особенности превосходна операторская работа Йенсона), но сама драма никого не смогла взволновать. «Кто судит?» — эпигонский фильм, в нем можно обнаружить все элементы шведской школы, кроме одного — художественной правды.

Лебединой песней шведской школы стал фильм «Сага о Исте Берлинге» (1924) Морица Стиллера. Режиссеру не удалось создать кинематографический эквивалент великого эпического романа. Сюжет фильма оказался разбитым на ряд слабо связанных между собой эпизодов, а развитие человеческих характеров показано непоследовательно. Однако в изображении среды и природы чувствуется рука мастера. А напряженные сцены нападения волков на упряжку или пожара замка приводят на память лучшие достижения создателя «Денег господина Арне».

«Иста Берлинг» был последним шведским фильмом Стиллера. Вскоре он подписал контракт с американской студией MGM. Шестром по совету Магнуссона отправился вслед за ним с целью изучения американских методов работы, но остался там надолго. В Голливуд перебрался и лучшие актеры — Ларс Хансон, Грета Гарбо и другие. Там же оказался датчанин Бенджамен Кристенсен, сделавший в Швеции интереснейший

полудокументальный-полуигровой фильм «Ведьмы» (1922), посвященный истории колдовства.

Таким образом, к 1925 году в Швеции осталось только младшее поколение режиссеров. Начался период прозябания шведского кино. Производство, правда, удерживалось на уровне 15—20 фильмов в год, но все это были либо совместные постановки, лишенные национального характера, либо пустые комедии из жизни провинциальной буржуазии. Йон Брункус пытался поддержать честь шведского кино, снимая добросовестные, но лишенные художественной оригинальности исторические фильмы («Карл XII», 1924, и «Густав Ваза», 1926). К наиболее интересным работам Брункуса относится картина «Йохан Ульфсгьерна» (1923) об освободительной борьбе финнов против царской России. Впечатляючи в этом фильме сцены массовых манифестаций, снятые на натуре в Хельсинки. Шведский историк кино Алмквист находит в них сходство со стилем и пафосом «Броненосца «Потемкина». Однако даже исторические ленты Брункуса — исключения на сером фоне коммерческой продукции. Пройдет немало лет, прежде чем (в конце тридцатых годов) начнется творческое возрождение шведского кино.

Шведская школа просуществовала недолго: начало ее относится к 1916 году, а закат — к 1923—1924 годам. Менее восьми лет — вот период молниеносного взлета, всемирных успехов и постепенного упадка.

Каков же вклад шведов в развитие киноискусства? В двадцатые годы он казался огромным. Сегодня трудно без оговорок подписаться под восторженными высказываниями критиков и теоретиков кино, которые видели в шведской школе вершину кинематографических достижений. Можно, конечно, понять, почему творчество Шестрома и Стиллера вызывало энтузиазм тогдашних ценителей нового искусства: их привлекало серьезное отношение этих художников к своему творчеству, мастерская режиссура, подчинявшая все средства достижению поставленной цели.

У шведских кинематографистов были большие замыслы, и они сумели их воплотить в жизнь. Но их фильмы не нашли своей широкой аудитории. И не только из-за неблагоприятных условий. Если бы в них горел огонь народного искусства, им не страшна была бы любая конкуренция. Сюжеты многих шведских фильмов были для зрителей очень далеки, нежизненны. Им восхищались, как восхищаются волшебной сказкой, которая может забавлять, трогать, но не воспламенять. Отсутствовала духовная связь между экранной жизнью и реальной жизнью общества. Шведские фильмы — как современные, так и исторические — никогда не были актуальны, близки людям. А ведь каждое произведение большого искусства вне зависимости от темы и времени создания всегда актуально, всегда так или иначе связано с событиями сегодняшнего дня.

И еще одно: реализм шведских фильмов был ограниченным. Как позицией самих режиссеров, так и литературными источниками. При всем ее величии Сельму Лагерлёф нельзя сравнить с реалистами такого класса, как Диккенс или Бальзак. А ее склонность к мистике была еще и преувеличена кинематографом.

Таким образом, шведская школа не расчищала прямого пути для реалистического направления великого народного искусства кино. Но она оказала серьезное влияние на творческих работников, создала определенные образцы кинематографической стилистики, которые и по сей день не утратили своей ценности. У шведских мастеров есть чему поучиться. Шведская школа создала чистый и благородный язык кино. Именно в этом ее непреходящее значение для истории киноискусства.

ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО НА ЛОЖНОМ ПУТИ ЭСТЕТИЗМА

В годы войны популярность кинематографа во Франции быстро росла. В кино ходили все — образованные и неграмотные, богатые и бедные, парижане и жители провинции. Залы заполнялись до отказа, и каждый день приносил новые фильмы, новые неожиданности. В 1919 году — первом «мирном» году — только из одной Америки было ввезено 839 фильмов. А кроме того, прокатывались английские, итальянские картины, начали появляться шведские. Было из чего выбирать и что смотреть! Ведь это была героическая эпоха студии «Трайэнгл», первых шедевров Чаплина, эпоха Шестрома и Стиллера.

В те годы кинематографический центр Парижа находился не на Елисейских полях, а в рабочем квартале Сен-Дени, там где кончатся Большие бульвары и начинается район доходных жилых домов. Именно там, в маленьких кинозалах, привлекавших прохожих крикливой рекламой, билось кинематографическое сердце Парижа. Там молодые люди — ровесники волшебного изобретения — восхищались вестернами, смеялись на «комических» Мака Сеннета, открывали гений маленького, смешно размахивающего тросточкой человечка в котелке и слишком больших башмаках. Среди энтузиастов «седьмого искусства», как назвал кино итальянский журналист и писатель Ричиотто Канудо, уже тогда насчитывалось немало представителей столичной художественной интеллигенции. В первом в мире киноклубе «Друзей седьмого искусства» встречались художники, актеры, музыканты и поэты, все те, кого объединяла вера в будущее киноискусства и ненависть к киноделцам. Канудо организовывал просмотры и публичные дискуссии в разных местах Парижа: иногда в помещениях профсоюзов, чаще в картинной галерее «Осенний салон». По его инициативе учащиеся создали нечто вроде комитета общественного спасения, чтобы потребовать от правительства активного изучения проблемы кино в школе, как и во всех других звеньях среднего и высшего образования, и поощрять усилия, уже предпринятые в этом

направлении*. Канудо создал и возглавил живое интеллектуальное движение вокруг кино.

Материалы о кино стали публиковать крупные газеты и журналы. Появилась кинокритика, читатели регулярно информировались о съемках новых картин в парижских и иностранных ателье. В газете «Пари-Миди» почти ежедневно печатались статьи и рецензии Луи Деллюка. Темпераментный, страстный критик сообщал о победах и поражениях нового искусства так, словно писал репортажи с поля боя. «Это фильм! Это настоящий фильм!» «Наконец-то произведение искусства!» — с каким удовлетворением и восторгом хвалил молодой энтузиаст всех, кому удавалось переступить границу, отделяющую коммерческие развлекательные ленты от произведений искусства. Резко и язвительно критиковал Деллюк дельцов от кинематографа, пропагандирующих посредственность и дурной вкус — будь это оглушительная мелодрама или безнадежно примитивный фарс.

Деллюк не было одиноко. Его поддерживали многие писатели и критики, видевшие в кино могучее искусство для миллионов. Широкая волна всеобщей популярности срывалась кино с другими искусствами, и теперь уже популярность не вызвала возражений сторонников элитарности. Даже Марсель Л'Эрбье, вставший позднее на позиции эстетизма, писал в 1918 году о благотворной роли кино, в международных отношениях, в демократическом обществе, а Абель Ганс рассматривал кино как наследие великого гомеровского эпоса, обращенного ко многим поколениям всех народов мира.

Борьба за то, чтобы кино заняло надлежащее место среди других искусств, сочеталась у Деллюка с борьбой за будущее французской кинематографии. 1919 год со всей очевидностью продемонстрировал ее плачевное состояние, она ничего не могла противопоставить потоку иностранных фильмов. Следуя советам Пате, прокатные конторы закупали десятки и сотни американских лент, а владельцы киностудий стремились только к одному: любой ценой удержаться на поверхности. Поэтому они пуше огня боялись любых экспериментов, предпочитая идти проторенной дорожкой. Хранилищем затхлости называл Деллюк большую часть французской кинопродукции, которая все еще придерживалась образов «Фильм д'ар» более чем десятилетней давности. Художественный критик Эли Фор, один из «первооткрывателей» Чаплина, еще более резко оценивал французские фильмы первых послевоенных лет. «Французское кино — не что иное, как дегенерировавшая форма театра, оно обречено на смерть, если не будет защищаться». Таким образом, борьба за кино как область подлинного искусства являлась одновременно борьбой за национальное французское киноискусство. Конечно, борьба должна была вестись в пла-

* Г. Аристарко, История теорий кино, М., 1966, стр. 20.

не творческого соревнования, а не ограничения импорта. Деллюк вовсе и не требовал закрытия рынка, считая, что иностранные фильмы бросают перчатку, которую Франция должна поднять. Возможно, в его рассуждениях не хватало понимания экономических факторов, он недооценивал силу и беспощадность американской империалистической экспансии, но трудно отказать ему в честности и широте взглядов на искусство, которое сближает, а не разделяет народы.

Луи Деллюк отстаивал свои идеи не только пером. Сначала он писал о кино, а затем стал писать для кино. Он издал книгу сценариев, показав первую в мире, под названием «Кинодрамы» (1923). Наконец он взялся за режиссуру, желая показать, какими должны быть новые фильмы, порывающие с ремесленной и насковозь коммерческой французской традицией.

Между Деллюком — критиком и публицистом и Деллюком — режиссером нетрудно обнаружить некоторые расхождения. В своих статьях он постоянно подчеркивал популярный, массовый характер кинематографа. Занимаясь проблемами формы, борясь за новую форму, он не забывал о содержании. Как правило, Деллюк верно оценивал фильмы, критикуя их идейную пустоту там, где сюжет служил только предлогом для красивых кадров или актерских соло. В собственных же постановках Деллюк занимал позиции, если не совсем формалистические, то, во всяком случае, близкие формализму.

Ключом для понимания и оценки творчества Деллюка служит его основополагающая концепция превращения кинематографа событий и фактов в кинематограф мыслей и настроений. Речь здесь идет даже не о самом принципе показа на экране душевного мира героев — принципе глубоко верном, способствующем обогащению киноискусства, — а о пристальном внимании к этим проблемам. Важно не то, что происходит с героем, важно то, о чем он думает. В сценарии фильма «Молчание» из 149 планов лишь одиннадцать первых и двадцать последних (да еще несколько в середине) посвящены непосредственному действию, тогда как остальные сто с лишним изображают воспоминания и мысли героя. Пример этот дает наглядное представление о приверженности Деллюка к искусству раздумий, настроений, созерцательности.

На основе имеющихся материалов трудно установить, оказал ли влияние на Деллюка Марсель Пруст. Быть может, французский режиссер и сценарист не был знаком с его многотомным романом «В поисках утраченного времени», однако настроение прустовского романа ощутимо во всех сценариях и фильмах Деллюка, а знаменитая фраза Пруста о «минуте, вырванной из течения времени, которая создает в каждом из нас человека, освобожденного от цепей времени», стала отправным пунктом и стержнем конфликта «Лихорадки» (1921) или «Женщины нигде» (1922) Деллюка, так же как и еще раньше «Испанского праздни-

ка» (1919) Ж. Дюлак. У Пруста человеческие переживания достигают максимальной остроты в момент «нахождения утраченного времени», в момент воспоминания о том, что произошло. Послушаем теперь, что говорил сам Деллюк о своих любимых темах: «Сопоставление прошлого и настоящего, действительности и воспоминаний посредством кинообразов — одна из наиболее притягательных тем фотогенического искусства». Или: «Не знаю ничего более соблазнительного, чем описание в движущихся картинах муки воспоминаний, возвратов прошлого».

В «Испанском празднике» женщина, вышедшая из низов и живущая в богатстве, все время вспоминает свое прошлое и под влиянием атмосферы народного праздника возвращается к прежней жизни. Прошлое вторгается в настоящее и определяет будущее. То же самое происходит в фильмах «Черный дым» и «Молчание». Последний фильм представляет собой, по существу, бесконечный внутренний монолог героя, сидящего у камина и вспоминающего давно минувшие события и переживания. Время от времени на экране напыльно появляется неподвижная фигура женщины — жертвы преступления, совершенного героем фильма. Молчаливое видение, словно метроном, отмеряет движение минувшего времени, упорно и неумолимо вторгающегося в настоящее.

О «Женщине нигде» Деллюк говорил следующее: «У каждого из нас есть своя история, которую мы считаем давно умершей и которую призраки экрана пробуждают к жизни». В фильме мы видим, как спустя много лет старая женщина возвращается в дом, где прошла ее молодость. Здесь она приняла важнейшее решение своей жизни: бросила семью и благополучие ради большого приключения. Жизнь ее сложилась неудачно. Теперь в этом же самом доме другая молодая женщина принимает такое же решение — бросить мужа, дом, ребенка и искать счастья с мужчиной, которого она любит. Женщина нигде предостерегает ее, рассказывает о разочарованиях своей жизни. Молодая женщина колеблется, не зная, на что же решиться. Незнакомка оставляет ее в одиночестве в саду и, еще раз вспоминая все пережитое, внезапно понимает, что короткое и дорогое ценное купленное счастье стоило тех жертв, которые она принесла. Теперь старая женщина хочет убедить молодую пожертвовать всем ради любви, но прибежавший ребенок заставил мать принять иное решение. Она остается с мужем, а женщина нигде покидает дом воспоминаний... Весь фильм — непрестанная борьба прошлого и настоящего, борьба, происходящая в двух, постоянно пересекающихся временных плоскостях осязаемого «сегодня» и далекого «вчера».

Слабее обозначен этот конфликт воспоминаний и реальности в лучшем фильме Деллюка «Лихорадка», действие которого происходит в одной декорации — портовом кабаке Марселя. Правда, и здесь появление моряка вызывает воспоминания о прошлом, о давней любви и в результате приводит к кровавой драме — убийству героя. Но эта сюжетная

линия несколько отходит на второй план, уступая место другой, символической линии, пронизывающей весь фильм. Экзотическая женщина-ананитка, на которой моряк женился в далеком рейсе, видит на стойке прекрасный цветок, возможно напоминавший ей далекую родину. В кабачке вспыхивает драка. Ревнивая девушка преследует ананитку, моряк дерется с хозяином кабачка. Перед зрителем разгравается драма ревности и мести. Однако постоянно возвращается образ экзотической девушки, думающей о цветке, смотрящей на цветок, украдкой приближающейся к нему. Наконец в кабачке воцаряется смертельная тишина — моряк погиб, полиция арестовывает убийц, исчезли пьяные гости и проститутки. И тогда ананитка подбегает к стойке бара и хватает прекрасный экзотический цветок из... бумага.

Сценарий «Лихорадки» очень типичен и для Деллюка и для настроений тогдашней творческой интеллигенции, стремившейся бежать от действительности и понимавшей безнадежность этого бегства. «Evasion» — бегство, это слово-призыв было модно во французской литературе двадцатых годов. Художники интересовались «запретной сферой» — портовыми кабаками, преступным миром, люмпен-пролетариатом больших городов. Поэзия портов, ностальгия, неосуществленные любовные желания — все эти мотивы долгие годы звучали во французском кино, вплоть до предвоенного шедевра Марселя Карне «Набережная туманов» (1938) и послевоенной картины Ива Аллере «Деде из Антверпена» (1948).

Жермена Дюлак, создатель фильма «Испанский праздник» (1919), одна из ближайших соратниц Деллюка, писала о «Лихорадке», что это вершина реалистического кино. Такая оценка сегодня вызывает удивленную улыбку. «Лихорадка» далека от реализма в том смысле, как мы теперь понимаем этот термин. Ж. Дюлак видела реализм своего учителя в умении передать атмосферу марсельского кабачка, достоверно показать его внешний образ. То, что мы сегодня склонны отнести к недостаткам «Лихорадки» — отсутствие авторской оценки событий, поверхность, уход в сказочный мир мечты, — для Жермены Дюлак было ее достоинствами.

Деллюк умер молодым, в возрасте тридцати четырех лет. Последний свой фильм «Наводнение» (1924) он уже не увидел на экране. Его друзья и ученики встретили «Наводнение» без особого энтузиазма. Здесь нет ничего удивительного — в этом подлинно реалистическом фильме рассказывалось о драме гибнущих на наших глазах людей. Кто знает, если бы Деллюк не умер, может быть, он нашел бы для себя и для французского кино правильный путь. Нельзя забывать о том, что в центре всех его картин стоял человек. Деллюка прежде всего интересовала человеческая драма, а съемки пейзажа или интерьера всегда имели для него второстепенное значение. В игре актеров Деллюк искал психологической точности, о которой он неоднократно упоминал в своих статьях и книгах.

К сожалению, как о значении человека в фильме, так и о роли сценария вскоре забыли другие представители французского киноимпрессионизма, или — по определению некоторых историков — «первого авангарда»*.

Термин «первый авангард», ныне выходящий из употребления, включает, кроме Деллюка, группу его соратников и последователей, пытавшихся вырвать кино из цепей коммерции и создавать для экрана произведения искусства. К этой группе относились Жермена Дюлак, Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье и Жан Эпштейн. Между «авангардистами» и режиссерами «коммерческой кинематографии» находились Жак де Баронселли и Леон Пуарье. Оба они — постановщики традиционного плана; ни тот, ни другой не искали смелых изобразительных решений для выражения человеческих переживаний. Им достаточно мимики актера и старательно выписанной среды, в которой действовали главные герои. С другой стороны, для Пуарье и Баронселли, так же как для импрессионистов (и это их связывало), было характерно пристальное внимание к обстановке действия и, в особенности, к пейзажу («Жослен» по Ламартину (1922) и «Боярышник» по Шатобриану (1924) в постановке Леона Пуарье, «Рамунчо» (1919) и «Исландские рыбаки» по Лоти (1924) Жака де Баронселли). Природа еще не сделалась элементом драматургии этих фильмов, как у шведов, но уже стала одним из важных их компонентов.

Деллюк с уважением писал о Пуарье и Баронселли, он видел в них опытных, наделенных художественной культурой мастеров. Благодаря своей честной и ясной творческой позиции они были в какой-то мере союзниками школы, идейным вождям и теоретиком которой по праву считался Луи Деллюк, а крупнейшим практиком — наиболее известный режиссер этой группы Абель Ганс**. О начале его творческой деятельности мы уже говорили. Во время войны Ганс совершенствовал свое мастерство, изучая лучшие образцы американского киноискусства. Его «Десятая симфония» и «Матерь скорбящая» по технике и актерской игре не уступали «Вероломной» де Милля, фильму, на котором училось целое поколение молодых французских режиссеров, и среди них сам Абель Ганс.

В 1919 году автор «Десятой симфонии» выступил с пацифистским фильмом «Я обвиняю». В этой ленте в полную силу проявилось дарование режиссера. Ганс уже и раньше проявлял склонности к монументализму, к синтезу

* Термин «киноимпрессионизм», введенный Анри Ланглуа, принял Жорж Садуль. Историк кино Рене Жанн и Шарль Форд употребляют термин «авангард». Деллюка и его школу называют иногда «первым авангардом» в отличие от «второго авангарда», возникшего после 1924 г.

** Ганс, Абель (род. 1899). До 1912 г. — поэт, актер, драматург, затем работал сценаристом на студии «Патэ». В 1915 г. дебютировал в режиссуре фильмами «Драма в замке Актр» и «Безумие доктора Тюба». Наиболее известные фильмы: «Зона смерти» (1916), «Матерь скорбящая» (1917), «Десятая симфония» (1918), «Я обвиняю» (1919), «Колесо» (1922), «Наполеон» (1927).

разнообразных философских, литературных и изобразительных концепций. Деллюк с неизменной симпатией наблюдал за деятельностью Ганса и, приветствуя его смелые эксперименты, призвал молодого художника к бескомпромиссности, к последовательной реализации своих замыслов, невзирая ни на какие протесты маловеров. Думается, что Абель Ганс никогда не забывал обращенных к нему слов Деллюка: «...И если Вы когда-нибудь услышите, что Вы смотрите слишком далеко, я думаю, что Вы просто рассмеетесь. Никогда нельзя смотреть слишком далеко. Уверю Вас, Вы создадите большие произведения: от правды детали Вы придете к правде мысли... Спасибо, Ганс, никогда не переставайте смотреть слишком далеко».

В «Я обвиняю» уже отчетливо проявилась болезненная переоценка своего дарования, самовлюбленность и другие недостатки художника: склонность к назойливому подчеркиванию своей эрудиции, пристрастие к символике, комплекс неполноценности неудачливого литератора. «Я обвиняю», по определению самого Ганса, — это попытка создания «визуального лиризма» и «поющих образов». Ганс хочет быть Гомером или Руже де Лилем, воспевающим кровавую военную бойню. Садуль назвал этот фильм «смесью Гриффита, Виктора Гюго, Библии и Анри Барбюса».

Можно привести немало доказательств дурного вкуса в фильме. И все же, несмотря на напыщенно-патристическую интонацию «Я обвиняю», в нем можно обнаружить поразительно сильные сцены, свидетельствующие о недюжинном режиссерском таланте Абеля Ганса. Прощание солдата с семьей было, например, дано крупными планами рукопожатий, которые превосходно характеризовали всех действующих лиц, сообщая сцене необходимый психологический «подтекст». Удивительно правдивы окопные эпизоды. Здесь Ганс, лично не знавший фронтовой жизни, явно взялся за образец повесть Барбюса «Огонь». Сценарий «Я обвиняю», написанный в 1917—1918 годах, был смелым вызовом империалистической войне. Впоследствии, в период съемок и окончательного монтажа, произошло заметное ослабление обличительного тона и смягчение наиболее острых акцентов, отчасти, вероятно, в результате нажима предпринимателей, финансировавших фильм. В картине «Я обвиняю» проявились две стороны, две противоборствующие силы Абеля Ганса — искреннего реалиста и эстета, страдающего манией величия.

Противоборство этих двух сторон еще сильнее сказалось в следующей постановке режиссера — фильме «Колеса» (1922), съемки которого продолжались два года. События фильма происходят в среде железнодорожников. Большая часть картины была снята на натуре, а декорации жилищ и общественной столовой были точны и достоверны. Словом, все, что касалось железной дороги, было не только правдой, но и прекрасно. Ганс покорила зрителей изумительным ритмом мчащихся поездов, мель-

кающей путаницей семафоров и стрелок. Знаменитый «быстрый монтаж» Ганса стал предметом подражания для кинорежиссеров многих стран. Не менее красивые и реалистичны были в «Колесах» горные пейзажи.

Зато насквозь мелодраматичен сюжет фильма — история соперничества отца и сына (оба железнодорожники), добивающихся любви молодой девушки-сироты, воспитанницы этой семьи. Как обычно, в лентах Ганса человеческие проблемы теряются в потоке надписей, символов, метафор. К счастью, не совсем исчезла важная и подлинно драматическая история старого машиниста, который слепнет и не может работать по специальности. К этой теме режиссер вернулся много лет спустя, создав фильм о Бетховене («Великая любовь Бетховена», 1936) и трагедии его глухоты.

Клер в 1923 году, говоря о «Колесах», сравнивал фильм с романтическими драмами начала XIX века. И здесь и там масса неправдоподобностей, психологическая поверхностность, нагромождение изобразительных (в романтической драме — словесных) эффектов. Но вместе с тем как в старой драме, так и в фильме Ганса есть и искренняя лирика, и волнующие, подчас возвышенные моменты. «Если бы еще Ганс не принуждал паровозы говорить «да» и «нет», — вздыхал Клер, — не наделил бы механика мыслями античного героя... Если бы только... он захотел создать просто документальный фильм... Если бы он смог отказаться от литературы и довериться кино!»

В закланиях и советах Клера отчетливо выражена двойственность художественной природы Абеля Ганса. Это человек громадного живописного таланта, но свой талант он направлял на создание иллюзорных драм, украшенных, словно барочным орнаментом, театральными и литературными реминисценциями. Ганс забывал о том, что кино — это волшебная машина для запечатления действительности, он видел в нем лишь средство для совершения путешествия в мир сказки и мечты. «Если мы боремся», — говорил эстетствующий режиссер, Ганс — то только с действительностью, чтобы заставить ее превратиться в мечту». И добавлял: «Вся жизнь сна и весь сон жизни готовы стать реальностью на кинолентке». Как жаль, что в творчестве этого талантливого режиссера манерный декадент, эштон романтических традиций часто побеждал реалиста. Он так и не стал подлинно великим художником экрана.

Жермена Дюлак *, как и Ганс, начинала свою режиссерскую деятельность в коммерческом кинематографе; так же, как и автор «Колеса», она училась профессиональному мастерству у американцев. Решающим

* Дюлак, Жермена (1882—1942). Одна из первых женщин-режиссеров. Начиная в качестве театрального критика и автора пьес. В кино — с 1914 г. Наиболее значительные фильмы: «Ураган жизни» (1916), «Души безумцев» (1917), «Испанский праздник» (1919), «Улыбающаяся мадам Бёде» (1923), «Дьявол в городе» (1924), «Ракovina и священник» (1927) «Арабеска» (1929), «Темы с вариациями» (1929). С 1930 г. по 1940 г. Дюлак руководила хроникой «Пате журнал».

моментом в ее творческой биографии оказалась встреча с Луи Деллюком и постановка «Испанского праздника» по его сценарию. Это было не просто формальное присоединение к группе импрессионистов, но и выбор дальнейшего творческого пути.

В 1923 году Жермена Дюлак экранизировала театральную пьесу Дени Амеля и Андре Обея «Улыбающаяся мадам Бёде» — вариант темы мадам Бовари, несчастной провинциальной дамы, разлюбившей своего мужа. Пьеса ставилась до этого в авангардистских театрах в духе модной тогда «теории тишины», согласно которой важнейшим элементом пьесы было молчание. Видимо, это и привлекло к ней внимание Дюлак. Конечно, в фильме важную роль играли воспоминания, которые, как и у Деллюка, переплетались с картинами реальной жизни. Новым было использование Дюлак фотографической деформации для изображения мыслей и желаний героини. Так, например, мадам Бёде видит своего мужа, почтенного торговца из Шартра, в образе грозного чудовища, бросающегося на нее. После «Улыбающейся мадам Бёде» Дюлак надолго отошла от экспериментов в области формы.

Из всех эстетствующих кинематографистов Марсель Л'Эрбье* был самым снобистским. В юности его кумиром был Оскар Уайльд — образец элитантности и декадентского вкуса. Это юношеское наследие сопутствовало режиссеру долгие годы. В теоретических высказываниях Л'Эрбье, вслед за своим учителем утверждал, что искусство — это прекрасная ложь и его задача сводится к созданию красивых, но заведомо далеких от правды произведений.

Режиссерской пробой пера Л'Эрбье был фильм «Роза — Франция» (1918) — сентиментальная и слезливая история благополучного американца, инвалида войны, страстно влюбленного в прекрасную француженку, которая превыше всего любит свою родину. Фильм состоял из многочисленных надписей и символических кадров. Это была попытка поэтического, словесно-образного повествования. Деллюк в общем положительно оценил работу своего любимца, хотя и упрекал его в излишней напыщенности и отсутствии действия. Мнение другого критика, Рене Белле, оказалось более суровым: он подчеркнул, что молодой режиссер смешал два понятия — «искусство» и «эстетизм». Не удался и следующий фильм режиссера «Карнавал истины» (1919).

И лишь в картине «Человек открытого моря» (1920, экранизация рассказа Бальзака «Драма на краю моря») в полной мере проявился

* Л'Эрбье, Марсель (род. 1890) — поэт, драматург. В период войны работал оператором кинохроники. Наиболее известные фильмы: «Роза — Франция» (1918), «Эльдорадо» (1921), «Дон Жуан и Фауст» (1922), «Бесчеловечная» (1923), «Покойный Матис Паскаль» (1925), «Головокружение» (1927), «Деньги» (1927), «Княжеские ночи» (1929).

несомненный талант Марселя Л'Эрбье. Пейзажи Бретани получились на экране правдивыми, а искусственность актерской игры не заслонила интересного сюжета. А потом снова пошли фильмы, по определению критика Жоржа Саверне, «скучные, непонятные, сделанные специально для анемичных эстетов». Творческой удачей Л'Эрбье считают «Эльдорадо», о котором с энтузиазмом писал Леон Муссинак, восторгаясь его изобразительными достоинствами. Испания Веласкеса и Гойи ожила на экране, а белизна андалузской архитектуры (в особенности Альгамбра) превосходно контрастировала с мрачным прокуренным залом кабачка «Эльдорадо». К сожалению, и в этом фильме возобладали не элементы испанской культуры, быта, традиций, а слезливая, космополитическая мелодрама.

В следующем своем фильме Л'Эрбье обратился к вершинам мировой литературы, поставив фильм «Дон Жуан и Фауст». В этом фильме, — писал Рене Клер в 1923 году, — почти нет кадров, которые бы не заключали в себе художественного замысла и не вызвали бы в памяти какого-нибудь произведения литературы или пластического искусства». В каждом кадре содержался какой-то намек, какой-то скрытый, второй смысл, и потому «Дон Жуан и Фауст» оказался творческой неудачей: фильм требовал ключа для прочтения. Это набор отдельных внекинематографических связанных кадров. А сделанная в следующем, 1924 году «Бесчеловечная» была снобистской демонстрацией авангардистских приемов. Фильм не спасли даже имена знаменитых сотрудников Л'Эрбье — архитектора-модерниста Робера Стивенса и художника-кубиста Фернана Леже. На фоне неправдоподобных кубистских декораций двигались актеры-куклы, жестикулируя и непрерывно разговаривая при помощи бесчисленных надписей. Название фильма «Бесчеловечная» помимо воли авторов выражало его основную идею, а именно: то, что происходит на экране не имеет ничего общего с правдой человеческого поведения и переживания.

Марсель Л'Эрбье в еще большей степени (хотя и с меньшим размахом), чем Ганс, стремился к созданию рафинированных, предназначенных для узкого круга знатоков произведений. Эксперименты по совершенствованию техники режиссуры или обогащению выразительных средств кино всегда были связаны с литературными пристрастиями режиссера. Даже желая иногда освободиться от навязчивых параллелей с другими областями искусства, он думал о том, что отдельные кадры должны, подобно иероглифам, стать «идеограммами», говорить сами за себя. Чисто литературная концепция такого киноязыка делала его недоступным зрителям. Нужно знать «шифр», чтобы понять, что костюмы Дон Жуана и Фауста, как в классическом китайском театре, объясняют характер и душевное состояние героев. Дальше всех отошел от импрессионистской группы Луи Деллюка эстет Марсель Л'Эрбье.

И наконец, последний из киноимпрессионистов — Жан Эпштейн *, который дебютировал в 1922 году, поставив вместе с Жаном Бенуа-Левин документальный фильм к столетию со дня рождения Пастера. Фильм получил посредственный — холодный и академичный. В том же году Эпштейн написал сценарий и поставил фильм по повелле Бальзака «Красная таверна». Действие фильма происходило в нескольких временных плоскостях, и режиссер убедительно соединил объективный и субъективный типы повествования. Но во всей полноте талант молодого режиссера проявился в картине «Верное сердце» (1923), рассказе о драме ревности, любви и мести, разыгравшейся в портовом кабаке Марселя.

Эпштейн в «Верном сердце» систематизировал весь художественный опыт французских импрессионистов, он доказал, какие огромные возможности открывает использование чисто кинематографических средств повествования. События, показанные глазами действующего лица, использование крупного плана, двойной экспозиции, оптических деформаций, выразительный монтаж, действие, перенесенное в прошлое, замедленная и убыстренная съемка — вот только некоторые, чаще всего применявшиеся в ту эпоху приемы киноязыка.

Было бы, однако, неверно видеть в «Верном сердце» лишь набор формальных экспериментов. Априи Ланглуа в исследовании, посвященном творчеству Жана Эпштейна, подчеркивал, что после оторванного от жизни, надуманного образа Марселя в «Лихорадке» Деллюка, в «Верном сердце» дано правдивое, поэтическое видение марсельского порта. Деллюк сознательно ограничился точно воспроизведенным в павильоне интерьером кабака. Эпштейн вышел на натуру, в естественный интерьер и получил богатый и жизненно достоверный материал.

В оценке «Верного сердца» слышались нотки, уже знакомые нам по «Лихорадке». На этот раз не Жермена Дюлак, а Рене Клер высказывал опасения, не слишком ли реалистичен этот фильм. Но зато Клер пришел к утешительному выводу: «Здесь каждая кинематографическая деталь имеет свое непосредственное продолжение в чудесном и необычном». Другими словами, главное в фильме — подтекст настроения и атмосфера.

Эпштейн был виртуозом формы и одновременно страстным искателем правды. Объектив его камеры, блуждая по Марселю или присутствуя на народном празднике, открывал новый облик действительности; Эпштейн показывал людей и предметы так, как до него никто не умел. При всем этом режиссер не хотел блистать, поражать зрителя своей техникой,

* Эпштейн, Жан (1899—1953). Писатель, критик, теоретик кино и режиссер. Наиболее известные фильмы: «Верное сердце» (1923), «Прекрасная нявверзак» (1923), «Падение дома Эшеров» (1928), «Finis tertae» (1929), «Золото морей» (1932). Автор книг: «Здравствуй, кино» (1921), «Дух кино» (1932) и др.

он стремился к психологической правде в изображении событий и характеров.

Эпштейн был самым способным учеником Деллюка, менее других «зараженным» эстетизмом. Ему была чужда показная эрудиция завсегдатаев литературных салонов (чем грешили Л'Эрбье и Ганс). Но он, как и его товарищи по искусству, глубоко чувствовал природу киноимпрессионизма, считая своей художнической задачей отдать экран мечтам, снам, игре настроений. Однако спустя некоторое время Эпштейн отделился от группы Деллюка, занялся производством рекламных фильмов и лишь во второй половине двадцатых годов напомнил о себе как об авангардисте.

Таковы были представители нового французского кино, противостоящего общепринятым традициям «Фильм д'ар». Надо сказать, что контратака не принесла результатов, ибо решающая сторона — публика — не понимала произведений импрессионистов. Один только Ганс своим постановочным размахом импонировал зрителям, к экспериментам же Деллюка, Дюлак, Л'Эрбье и Эпштейна они относились без всякого энтузиазма.

Не следует считать публику непререкаемым судьей; случается, и не так уж редко, что зрители, воспитанные в иных эстетических традициях, отвергают новые, интересные и приветствуют привычные, безвкусные произведения. С другой стороны, недорого стоит то искусство, которое недоступно человеку, не имеющему университетского образования. Импрессионисты были слишком сложны, слишком оторваны от жизни, чтобы убедить киноаудиторию в своей художественной правоте. Зрители предпочитали новаторам постановщиков добротных и понятных фильмов, таких, как Пуаре или Баронселли, а еще больше любили старых мастеров — Пукталя (автора первого французского варианта «Графа Монте-Кристо») или Фейада — создателя незабываемой серии «Жюкеды».

Луи Фейад в последний период своей жизни (умер в 1925 г.), то есть в период расцвета школы Деллюка, по-прежнему снимал кинороманы в сериях и эпизодах; кинозрители неохотно смотрели изысканные творения Л'Эрбье или Эпштейна, зато их искренне, до слез волновали несчастья «Двух девочек» (1920, 12 эпизодов) или «Парижеты» (1921, 12 эпизодов). Старик Фейад умел играть на чувствительных струнах французов: он показывал народный Париж, его людей, его дома. Так, рядом с официальной коммерческой продукцией струился небольшой ручеек своеобразного кинематографического популизма. Фейад — по-своему честный ремесленник, он никогда не изменял своей программе создания французских фильмов, не поддавался моде на коммерческие боевики, конкурирующие с Америкой.

Группе Деллюка не удалось ни задержать американскую экспансию, ни помешать деятельности французских имитаторов голливудских образ-

цов. Им не удалось также (и это самое печальное) создать по-настоящему серьезное художественное направление во французском киноискусстве. Уже в самом начале они потеряли верное направление, пошли по пути экспериментов с формой, с киноязыком.

Почему так случилось? Недаром молодых кинематографистов называли импрессионистами. В своем творчестве они выражали те же духовные настроения, что и их великие предшественники — живописцы. Им была свойственна та же ограниченность видения. С той только существенной разницей, что художники-импрессионисты несли факультет бунта против академизма, а их кинематографические последователи были не столько революционерами, сколько эпитонами. Констатация, описание явления, удобная позиция стороннего наблюдателя — все эти черты нейтральности мы находим и в теоретических положениях, и в творческой практике Деллюка и Эпштейна, Дюлак и Л'Эрбе. Исключение составлял лишь трибун и оратор Абель Ганс.

Киноимпрессионисты двадцатых годов заимствовали у художников-импрессионистов не только мировоззрение, но и творческий метод, и основные принципы композиции. Ограниченные возможности регистрации явлений при помощи кисти, холста и палитры были преодолены в момент появления кинокамеры. Уроки и советы Моне и Дега (конечно, каждого в своей области) могли теперь воплотиться в жизнь с абсолютной легкостью. Режиссеры научились у живописцев добиваться пространственных эффектов при помощи света, научились запечатлеть движение в момент его наивысшей экспрессии. Многие кинематографисты сознательно продолжали великие традиции импрессионистической живописи. Деллюк призывал к распространению с помощью кинематографа живописного видения мира, свойственного Писсарро, Сезанну и Вийару.

Конечно, неверно было бы видеть в группе Деллюка только и исключительно прямых наследников великих художников XIX века. Французское кино было слишком тесно связано с современностью, с явлениями искусства XX века, чтобы его источники искать лишь в традициях прошлого. Киноимпрессионисты интересовались прежде всего духовными явлениями, внутренним миром человека. Психологизм, склонность к интроспекции, уход от действительности в прошлое, словом, все то, что определяло атмосферу фильмов Деллюка, Л'Эрбе или Эпштейна, шло от современной им литературы. Многие писатели двадцатых годов не верили в возможность «найти и схватить» окружающую действительность. Жизнь ускользала у них из рук, дразнила неопределенностью границ, текучестью. На вопрос, что такое действительность, писатели искали ответ в себе. Находясь в плену субъективистской, идеалистической философии, они считали свое собственное «я» единственным мерилом и судей мира. Чем больше они углублялись в себя, тем более иллюзорной становилась возможность суждения о мире и людях. Интроспекция была

уходом от общественной жизни, она вела к добровольной внутренней эмиграции, бегству от действительности в страну грез и беспечного фантазерства. Здесь, между прочим, следует искать истоки модной в интеллектуальных кругах теории о том, что кино — это сказка нашей эпохи. Настроения, характерные для тогдашней литературы, как в зеркале отражались и в киноискусстве: в неопределенности границ сна и действительности, в нежелании оценивать те или иные явления, в отказе от создания целостных человеческих характеров.

Человек в импрессионистском фильме в самой основе своей фрагментарен и недосказан. Сфера его деятельности и стремления неопределены. Его психический мир скрыт в таинственной мгле, которую еще более подчеркивают специальные кинематографические приемы. Оптические деформации, размытые кадры, наплывы дают, как писал французский кинокритик Жан Тедеско, туманную, туманную и бессмысленную интерпретацию явлений духовной жизни.

Неуловимость психического мира находит свое продолжение и дополнение в мире физических явлений. Импрессионисты стремились к тому, чтобы человек показывался во взаимодействии со средой. Деллюк провозглашал слияние актера с окружающей природой. Кинодрама, писал он, рождается тогда, когда театральное актерство уступает место природе и когда актер становится ее частицей, мельчайшим элементом мировой материи. Этот доведенный до абсурда пантеистический тезис был, в сущности, естественной реакцией на театральную манеру «Фильм д'ар». Жаль только, что верная тенденция обогащения экрана пейзажем, естественным интерьером, подлинными, а не буфакторскими вещами была на практике извращена символической, острашением предметов. Физический мир преобразился в ирреальное отражение человеческих настроений и переживаний.

Художественная революция, провозглашенная Деллюком, была обречена на поражение, ибо она не сумела привлечь зрителей правдой, присущей всякому подлинному искусству. Кинематографисты все дальше отходили от жизни, забывая наказы своего учителя, который призвал их искать темы для фильмов в повседневной действительности. «Смотрите вокруг себя и записывайте. Улица, метро, трамваи, магазины — всюду полно тем для тысяч драм и комедий».

Кинематографисты спрятались в элитарных киноклубах, которые постепенно, вопреки воле их основателей превратились из трибун искусства и свободных дискуссий в герметические, изолированные от мира храмы эстетов и снобов. Именно здесь будет развиваться киноавангард середины двадцатых годов.

Что осталось сегодня, спустя несколько десятилетий, от школы Деллюка и киноимпрессионизма? Очень немного. Формальные эксперименты были скоро забыты или отброшены. В этой области гораздо

больших успехов добился так называемый «второй авангард» 1924—1930 годов.

Киноимпрессионисты внесли серьезный вклад в теорию и эстетику нового искусства. В начале 20-х годов появились исследования (сначала статьи в периодике, а затем и книги) о композиции кинообраза, о ритме и т. д. Много писали о специфике киноискусства, требуя порвать связи с театром и литературой (Жан Кокто: «...кино уже пошло по ошибочному пути. Стали фотографировать театр... «Калигари» — первый шаг к еще более серьезной ошибке»; Фернан Леже: «Пока фильм будет пользоваться литературными и театральными источниками, из него ничего не выйдет»; Поль Валери: «Это искусство должно противостоять театральному искусству и литературе, которые зависят от слова»).

Проблемы киноискусства вызвали оживленную дискуссию среди представителей других искусств.

Подобный интерес к теории и эстетике нового искусства наблюдался в те годы и в Советском Союзе. Советские авангардисты нередко приходили к тем же выводам, что и французы. Но при всех своих ошибках русские никогда не забывали об общественном смысле кино и в своих теориях относительно кинематографической формы в отличие от импрессионистов яснее видели художественную функцию монтажа. Французские же эстетические исследования в большинстве случаев имеют сегодня лишь ценность исторических документов.

Непосредственным результатом деятельности Деллюка и его соратников было завоевание для французского кино творческого престижа. Но и этот, несомненно, положительный результат творчества импрессионистов был только частичным и в общем незначительным успехом. Ибо импрессионисты не сумели открыть перед французским киноискусством необходимых перспектив развития, не дали ему правильного направления, свернули на фальшивый путь элитарного эстетизма. Они отвернулись от народных масс, требующих популярных и вместе с тем подлинно художественных развлечений.

Глава XVIII

АМЕРИКАНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В «ЭПОХУ ДЖАЗА»

Война окончилась. Еще не вернулись из Франции солдаты экспедиционного корпуса, а в американском кинематографе уже повеяли новые, мирные ветры. Зрители не хотели смотреть фильмы на военные темы, вспоминать о переживаниях и тревогах, оставшихся в прошлом. Тем более что нависла новая угроза — реальная и близкая — эпидемия инфлюэнцы, собиравшая во всем мире обильный урожай жертв. На некоторое время опустили кинозалы, и бурно развивавшейся кинопромышленности начал угрожать кризис. Но опасность быстро миновала — через несколько месяцев эпидемия стихла, а из-за океана вернулись десятки тысяч демобилизованных солдат. Снова до отказа заполнились кинозалы, а следовательно, и кассы предпринимателей. Американское кино вступило в эпоху экономического бума, начиналось десятилетие процветания, которое завершилось памятным октябрьским днем 1929 года — днем биржевого краха на Уолл-стрите.

Кинопромышленность развивалась так интенсивно, что темпы ее развития превосходили финансовые и организационные возможности владельцев кинопредприятий. Беспощадная конкурентная борьба на уничтожение требовала огромных денежных средств или, другими словами, отдавала кинодельцов во власть финансовых магнатов Уолл-стрита. Крупные нью-йоркские банки постепенно захватывали контроль над кинопромышленностью. Процесс экономического и идеологического подчинения Голивуда Нью-Йорку, начавшийся еще в годы войны, проходил стадии и этапы типичной для всех отраслей промышленности эволюции. Решающее слово (вместе с контрольным пакетом акций) принадлежало теперь уже не продюсерам и владельцам кинотеатров, а новым хозяевам из «Чейз нэшил бэнк» или «Кун, Леб энд компани». В правление ведущего концерна «Лоев инкорпорейтед», контролировавшего кинотеатры, прокатные фирмы и студию «Метро» (предшественницу нынешней «Метро» —

Голдвин — Майер»*), входили директора «Дженерал моторс корпорейшн» и «Либерти нэшнл банк». Рокфеллеры, Морганы и Дюпоны вкладывали капиталы в новую, как будто несерьезную, но приносящую большие дивиденды отрасль промышленности. На нью-йоркской бирже наряду с крупными сталелитейными, нефтяными и угольными компаниями стали котируются акции кинофирм: «Фокс филм корпорейшн»**, «Юниверсал»*** и «Метро».

Привлечение в кинопромышленность финансового капитала вызвало перенесение центра тяжести с вопросов производства на эксплуатацию. Ибо производство фильмов имеет смысл лишь в том случае, если созданы условия для максимально широкого их проката. Поэтому решающую роль приобретает аппарат распространения фильмов — прокатные бюро и их отделения на местах, а также в не меньшей степени собственные кинотеатры. И вот в начале двадцатых годов между кинокомпаниями разгорелась борьба за контроль рынка во всех трех сферах — производства, проката и эксплуатации фильмов в кинотеатрах. Борьба, цель которой — сконцентрировать в одних руках все эти три области кинопромышленности. Адольф Цукор сначала наладил производство на студии «Парамаунт». Затем организовал бюро по прокату собственной продукции. И в конце концов, создал разветвленную сеть кинотеатров. Самым грозным конкурентом «Парамаунта» была компания «Фёрст нэшнл», возникшая поначалу как объединение независимых владельцев кинотеатров и немедленно создавшая свой производственный центр и аппарат распространения. Уильям Фокс, скупив большое число кинотеатров, начал лихоградоно строить огромные съёмочные павильоны в Калвер Сити, близ Голливуда. В двадцатые годы новые, мощные, пользующиеся поддержкой банков концерны поглотили или привели к банкротству тысячи мелких независимых предпринимателей. Наконец, в сложившейся системе стало невозможным существование и независимых художников. Фильм, созданный вне монополистической системы, лишенный поддержки крупных компаний, не находил дорогу на экраны кинотеатров, принадлежавших тем же самым компаниям.

Круг замкнулся — эпоха самостоятельных экспериментов независимых режиссеров и предпринимателей кончилась. После 1926 года исчезли последние ее следы — режиссеры потеряли свободу действий,

* «Метро — Голдвин — Майер» (МГМ) — американская кинокомпания, возникшая в 1924 г. после объединения «Метро», основанного в 1915 г., и «Голдин пикчерс» (1919). МГМ входит в состав «большой восьмерки» американских киностудий.

** «Фокс филм корпорейшн» — основана в 1915 г. Уильямом Фоксом, владельцем сети кинотеатров и прокатных контор. В 1935 г. фирма объединилась со студией «ХХ век» и образовала существующую и поныне компанию «ХХ век — Фокс», входящую в «большую восьмерку».

*** «Юниверсал» — старейшая американская студия, основанная в 1912 г. Карлом Леммем. Входит в состав «большой восьмерки».

постановщиков заменили продюсеры — уполномоченные финансового капитала по вопросам производства. Окончательный удар был нанесен в 1929 году, когда, после появления звука крупные радио- и электрические концерны заставили сдать последние могикан эпохи пионеров.

Однако не будем забегать вперед. В 1919 году режиссер еще являлся решающей силой в производстве, лучшим доказательством чего служит создание (конечно, при поддержке банковского капитала) фирмы «Юнайтед артистс»*, пайщиками которой были четыре крупнейшие индивидуальности Голливуда: Дэвид Уарк Гриффит, Чарлз Чаплин, Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. Новая организация должна была обеспечить выдающимся художникам свободу действий и, естественно, соответствующие доходы. На таких же началах организовалась «Ассошиэйтед продюсерс», фирма по прокату фильмов известных режиссеров Мака Сеннета, Томаса Инса, Мориса Турнера и Кинга Видора. В 1924 году «Ассошиэйтед продюсерс» объединилась с «Фёрст нэшнл», потеряв свою, относительную, впрочем, независимость. Не только режиссеры, но и актеры пытались охранять свои интересы с помощью акционерных обществ, где они имели контрольный пакет. Так, популярная в начале двадцатых годов кинозвезда Норма Толмадж подписывала контракты с «Фёрст нэшнл» через посредство своей собственной фирмы «Норма Толмадж инкорпорейтед». Точно так же поступала ее сестра Констанс Толмадж и многие другие звезды экрана.

На первый взгляд может показаться, что такая система гарантировала творческим работникам большую свободу, нежели подписание контракта со студией. Практически же результаты оказывались прямо противоположными. Во-первых, в объединениях такого рода обязательно участвовал банковский капитал и контроль за производством фактически осуществляли представители банков, а вовсе не кинематографисты, чьи имена украшали вывеску фирмы. Во-вторых, и это хуже всего, сами режиссеры и актеры, втянутые в механизм финансовых комбинаций, в погоне за максимальной прибылью зачастую изменяли своим творческим принципам.

Об этом в 1926 году писал независимый американский критик Тамар Лейн в брошюре «Почему так скверно в кино?», прямо обвиняя режиссеров и звезд в конформизме, в нежелании рисковать деньгами для создания смелых и интересных произведений. Тамар Лейн утверждал, что из четырех партнеров «Юнайтед артистс» только Чаплин не забывал об искусстве. А Мэри Пикфорд, например, посвятила себя исключительно финансовой деятельности, так что счета, прибыли, дивиденды отнесли творческие проблемы на второй план.

* В настоящее время «Юнайтед артистс» занимается прокатом и финансирует производство; собственных студий и кинотеатров не имеет.

Но вскоре большой бизнес, целиком захвативший управление американской промышленностью, уже не хотел ограничиваться организационными вопросами и начал влиять на идейно-художественный облик американского кино. Влияние это выявить и документально подтвердить, конечно, гораздо сложнее, нежели хозяйственно-экономическую деятельность, однако сам факт формирования репертуара финансовыми магнатами не подлежит сомнению. Даже простое сопоставление названий фильмов с политическими событиями в США начала двадцатых годов говорит о многом. «Большеизм перед судом» и «Опасное время» — вот только два примера многочисленной в те годы «антибольшевистской серии». К ним относился также фильм «Опасайся змей!», созданный на средства одной из реакционных организаций.

Осенью 1919 года по всей стране прокатилась мощная волна забастовок. В ноябре бастовало около двух миллионов человек. Непрерывный рост цен при сохранении довоенного уровня заработной платы был основной причиной массовых выступлений рабочего класса во всех отраслях промышленности. Предприниматели отказывались повышать заработную плату и, напуганные событиями русской революции, хотели в самом зародыше подавить волнения. Начался период «красной опасности» — беспощадной борьбы с любыми прогрессивными веяниями, со всем тем, что прямо или косвенно угрожало неограниченной власти финансовых монополий.

Сенатор Маккарти имел в двадцатые годы достойных предшественников в лице судьи Альберта Гэри или генерального прокурора Митчелла Палмера. Как грибы после дождя возникали «патриотические» комитеты и лиги, травившие всех, кто вел себя, по мнению этих архипатриотов, «не по-американски». В картотеках подозреваемых в симпатиях к коммунизму оказался не только Чарльз Чаплин, но и популярный актер Уилл Роджерс и звезда американского кино Норма Толмэдэ.

2 января 1920 года Палмер организовал по всей стране охоту на «красных», отправив сотни людей за решетку или принудительно депортировав их в Европу. Спустя несколько дней, 11 января, секретарь госдепартамента Фрэнклин Лейн встретился на пресс-конференции с представителями кинопромышленности. Вот как газета «Нью-Йорк таймс» от 12/1 1920 года сообщила о результатах этой встречи: «Фильмы будут служить борьбе с большевистской пропагандой — решено на вчерашней конференции. Мистер Лейн подчеркнул в своем выступлении необходимость создания кинокартин, живописующих великие возможности, открывающиеся перед трудолюбивыми иммигрантами в США. Необходимо показывать бедных людей, которым удалось подняться высоко».

Правительство Соединенных Штатов требовало от Голливуда помощи в крестовом походе против большевизма. Финансовые магнаты в Нью-Йорке и голливудские кинопромышленники без колебаний подхватили

призыв Лейна и принялись объяснять с экрана, какое разложение и моральную заразу несут американскому народу красные агенты и их приспешники. Реакционеры разжигали истерию, требуя кровавой расправы с «врагами Америки». Пресса и кино активно включились в кампанию устранения американского народа. Люди боялись вслух высказывать свое мнение, чтобы не подвергнуться преследованиям за большевистские симпатии. В 1923 году, когда деятельность Палмера уже была забыта, журналистка Кэтрин Геральд так писала в буржуазном журнале «Харперс мэгэзин»:

«Америка больше не является свободной страной в старом смысле этого слова, свобода все чаще становится риторической фразой. Я утверждаю, что мыслящий гражданин может свободно высказывать только часть того, во что он честно верит». Нет сомнения, что ответственность за такое ненормальное положение вещей в значительной степени несет и Голливуд.

Политический нажим, а часто и фронтальное наступление на идейного противника — это один, но не единственный метод, к которому прибегали кинодельцы. Запугивание зрителей «красной угрозой» не могло быть основным блюдом в кинематографическом меню. Публика требовала иной, более занимательной пищи. Военные ленты и фильмы о явках подготовляемой красными революцией быстро наскучили зрителям. Истории о золушках, добивавшихся с помощью трудолюбия и честности славы и богатства, безнадежно устарели. Война в корне изменила старые нормы буржуазной морали. Суровые викторианские нравы ушли в прошлое, и все чаще умение жить изначально умение наслаждаться жизнью. В двадцатые годы формировались новые нормы морали, быстро обогащающаяся масса мелкой буржуазии провозгласила символом своей веры буйную, свободную «эпоху джаза».

Кино все в большей степени превращалось в любимое место встреч и развлечения богатой публики, а не пролетарской иммигрантской бедноты, как двадцать или даже десять лет назад. Великолепные, сверкающие золотом и хрусталем, манящие мягкими креслами и пушистыми коврами кинодворцы ежевечерне притягивали тех, кому ничего не стоило заплатить за входной билет доллар или два. Никелевая пятицентовая монета уже не открывала врата в кинематографический рай. Само слово никеледоед, так же как биоскоп или электрический театр, было сдано в архив истории.

Новая публика, идя в кино, хотела увидеть на экране апологию американского образа жизни — легкой, радостной, не связанной никакими ограничениями и трудностями как материального, так и морального характера. Кинодельцы прекрасно почувствовали, какие фильмы нужны этой публике, каких пророков требуют мистеры бедноты, тип «среднего» американского буржуа, созданный Синклером Льюисом.

После некоторого сопротивления защитников старого кодекса викторианской морали «эпоха джаза», коротких юбок, сухого закона и подпольных притонов победила по всей линии фронта. Экран открыто заговорил обо всем и для всех. Секс — вот общий знаменатель нового направления. Сексуальная свобода — лучший показатель свободы XX века, так считали не только продюсеры, но и многие творческие работники. Созданию благоприятной атмосферы в немалой степени помогла кинематографу пресса, журналы «сексуальных тайн и признаний», тиражи которых росли из года в год*; помогли книги, срывавшие ореол добродетельности с жизни обыкновенного американца, жителя «главной улицы» одного из тысяч провинциальных городков. И молодежь, и взрослых охватила страсть к удовольствиям, к легкой бездумной жизни. Кино подогрело эту страсть, демонстрируя новые и все более смелые завоевания «эпохи джаза».

«Белые поцелуи, красные поцелуи. Безумствующие дочери, охваченные жаждой наслаждений и приключений матери. Правда — смелая, неприкрашенная, сенсационная», — вот текст рекламного объявления очередного боевика. Проблемы супружеских постелей, удачных и неудачных пар, разводов, девушек, ищущих приключений, и молодых людей, приобретающих первый эротический опыт — такова была тематика картин, созданных Голливудом. Экраны заполнили богатые бездельники, убивающие время на бесчисленных приемах, танцующие под аккомпанемент саксофонов и взлетающих пробок шампанского. Когда по роману популярного писателя той эпохи Ф. Скотта Фитцджеральда «Прекрасная и проклятая» был поставлен фильм, в котором жизнь изображалась как непрерывная цепь приемов, пьянок, танцулек и распутства, ежемесячный журнал «Фотолей» (февраль 1923 г.) оправдывал создателей картины: «Писатель именно так видит наше молодое поколение и потому в фильме именно так показаны наши молодые фашисты, понимающие цену знаний и денег, старающиеся остановить стрелки часов, приближающих новую эру под девизом: „нельзя“».

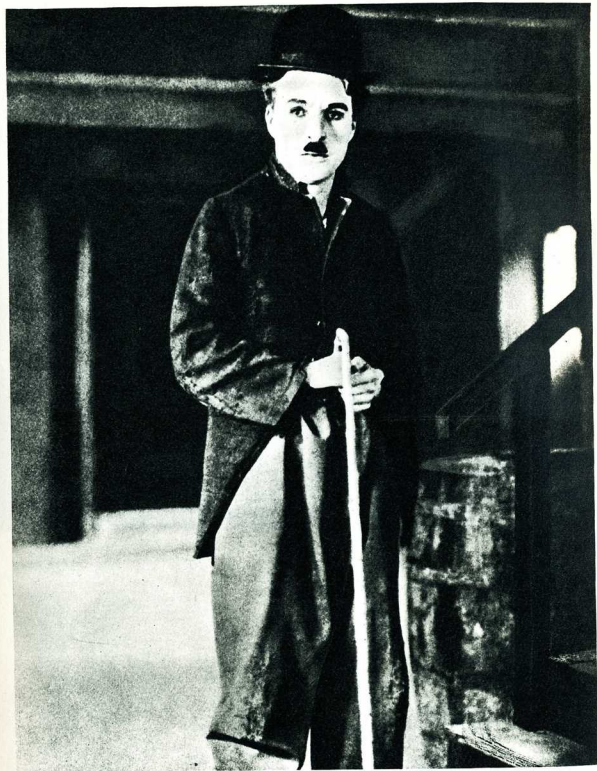
Ставшее тогда модным слово «фашист» намеренно употреблено кинокритиком, который хотел сравнить американскую молодежь с ее итальянскими ровесниками. Тон этого высказывания недвусмыслен: наши ребята одарены не менее горячим темпераментом, но проявляют они его не в политике, как приспешники Муссолини. Благотельные свойства американской демократии, по мнению журнала, направляют избыток жизненной энергии молодых в безопасное русло развлечений по принципу «лови момент!».

Статья в «Фотолей», опубликованная в 1923 году, упоминала о новой эре запретов, приход которой неумолимо предвещают стрелки часов. Это

* По данным Фредерика Аллена в книге «Только вчера», журнал «Три истории» имел в 1923 г. тираж 300 тыс. экземпляров, в 1924 — 848 тыс., а в 1926 — 2 млн.



48 Из фильма «Алчность» Э. Штрөгейма (1924)



49 Чарльз Чаплин в фильме «На плечо!» (1918)

50 Чарльз Чаплин в фильме «Золотая лихорадка» (1925)



51 Том Уилсон, Чарльз Чаплин и Джеки Кутан в фильме «Малыш» (1921)

52 Чарльз Чаплин в фильме «Пилигрим» (1923)



53 Эдна Первиэнс в фильме «Парижанка» Ч. Чаплина (1923)



54 Бестер Китон в фильме «Три эпохи» (1923)

55 Гарольд Ллойд в фильме «Наконец в безопасности» У. Д. Тейлора (1923)





56 Нита Нальди и Рудольф Валентино в фильме «Кровь и песок» (1922)

намок на события 1922 года, когда в результате кампании могущественных женских лиг и религиозных организаций Голливуд вынужден был умерить слишком бурный расцвет сексуальной тематики на экране. Защитники чистоты нравов обрушились даже не столько на сами фильмы, сколько на атмосферу и стиль жизни Голливуда — «столицы кино». Скандал разразился в связи с состоявшимся у популярного комика Фатти Арбакля приемом, на котором при таинственных обстоятельствах скончалась одна из приглашенных танцовщиц. Примерно в то же самое время неизвестный злоумышленник убил режиссера Уильяма Тейлора, а знаменитый актер Уоллес Рид умер в больнице в результате отравления морфием. Газеты запестрели сенсационными статьями, разоблачающими призрачные разврата — Голливуд.

В целях самозащиты кинопредприниматели 12 марта 1922 года создали добровольный союз — Ассоциацию продюсеров и прокатчиков Америки (МППДА) — официальную представительную организацию кинематографии. Президентом ассоциации стал видный деятель республиканской партии Уильям Хейс, бывший до того времени министром почт в правительстве президента Гардинга.

Назначение Хейса (с согласия президента) на этот пост произошло по просьбе группы заправил Голливуда *. Петицию к Хейсу с предложением занять новую должность (100 тыс. долларов в год) подписали, в частности, Адольф Цукор, Уильям Фокс, Сэмюель Голдвин и Карл Леммле.

Создание ассоциации было вызвано все усиливающейся кампанией по борьбе с аморальностью Голливуда. Особенно большую активность проявляла Всеобщая федерация женских клубов, которая уже в 1919 году организовала изучение тематики демонстрировавшихся фильмов с точки зрения их нравственности. Из 1765 фильмов только 20 процентов получили положительную оценку, 24 процент — признано вредными, а остальные 59 процентов, по мнению федерации, были лишены какой-либо ценности. Противники кино требовали введения государственной цензуры для охраны нравственного здоровья населения.

Угроза введения федеральной цензуры, которая неизбежно оказалась бы в руках противников кинематографа, ускорила контрнаступление кинопромышленности. Привлечение в Голливуд Уильяма Хейса — одного из лидеров правящей республиканской партии и к тому же еще видного деятеля пресвитерианской церкви, должно было обеспечить поддержку Белого дома. Расчеты голливудских магнатов оказались правильными — вопрос о централизованной цензуре больше не поднимался, ибо правительство считало, что кинематография своими силами сумеет навести порядок в собственном доме.

* На этом посту Хейс оставался в течение 23 лет (1922—1945).

Хейс, которого вскоре стали называть «царем кино», взялся за дело с большой энергией и еще большей любовью. Требовалось выработать такие гибкие инструкции, чтобы и волки (противники кино) были сыты и овцы (кинопромышленники) целы. Вначале ассоциация избегала слишком решительных указаний и запретов, разве что земля начинала гореть под ногами. Так, например, уже спустя месяц после создания МППДА Хейс издал приказ, запрещающий показывать мексиканцев в неблагоприятном свете. Это был ответ на угрозу президента Мексики Обрегона запретить демонстрацию в стране всех американских фильмов.

Первым серьезным мероприятием по введению внутренней цензуры было решение ассоциации от 1924 года об опасности экранизации «неподходящих» (читай аморальных) романов и пьес. В 1924—1930 годах Хейс «отсоветовал» продюсерам экранизировать 125 романов и пьес. Оригинальными сценариями в первые годы своей деятельности Хейс не занимался. Впрочем, отнюдь не в мелочном контроле заключалась его работа, а в широкой пропагандистской акции, имевшей целью завоевать для кино доверие правящих сфер. Лучше Хейса никто не мог с этим справиться. Он пользовался солидным весом в мире большого бизнеса, даже участие «царя кино» во взяточничестве (скандал по поводу «облигаций Синклера»*) не поколебало его популярности. Аферу постарались замять, ибо в ней принимали участие лица, занимавшие гораздо более высокие посты, нежели бывший министр почт.

Хейс пользовался популярностью еще и потому, что умел и любил ораторствовать. Вскоре после вступления на новую должность он произнес в Торговой палате Лос-Анджелеса прочувствованную речь о том, что кино должно проявлять такую же заботу о чистоте детской души, как духовный пастырь или опытный педагог.

Менее поэтично говорил он в Торговой палате Вашингтона: «Кинематография требует от деловых людей всемерной поддержки. Тот, кто мешает развитию кинопромышленности, мешает тем самым умственному прогрессу нации и расцвету американского бизнеса».

Запомним хорошо это слова Хейса: в них — вся философия и политика американского кино, которое является пропагандистским орудием крупного капитала, а люди, занимающиеся кинопроизводством, действуют в интересах Уолл-стрит. Они знают, что делают, и потому им не следует чинить препятствий, даже если в их фильмах слишком много секса. Эти люди, говорил мистер Хейс, занимаются воспитанием общества, мешать им — значит действовать во вред национальным интересам Америки. Трудно найти более ясное и авторитетное свидетельство

* Речь идет о знаменитой афере с арендой (за взятку, разумеется) двух земельных нефтеносных участков, принадлежавших государству.

того, чем для американских монополий являлась, да и является по сей день голливудская кинематография.

Хейс отнюдь не собирался бороться с «эпохой джаза». Перед ним стояли более серьезные и более конкретные задачи. Для успокоения пури-танских организаций достаточно было поднять шум вокруг проблем экранизации. Главная цель заключалась в том, чтобы оградить экран от опасных политических идей, от фильмов, дающих материал для размышлений. И потому МППДА проявляла особую бдительность в тех случаях, когда речь шла о перенесении на экран прогрессивного романа или пьесы, а не торговалась из-за нескольких лишних метров страстного поцелуя.

«Эпоха джаза» имела своих певцов и пророков. Их было много, знаменитых и не очень знаменитых: кинозвезд, представляющих разные типы «вамп» и соблазнительниц, сценаристов, пишущих его первый вариант одной и той же сказочки, и режиссеров, дающих сценариям конкретную кинематографическую форму. Певцов было много, а пророк, во всяком случае вначале, только один — Сесиль Блаунт де Милль*; ведущий американский режиссер начала двадцатых годов.

В 1919 году де Милль уже не был новичком в Голливуде. За его спиной — шестилетний опыт работы в кино и такие крупные вещи, как «Жанна д'Арк» с Джеральдиной Фаррар в главной роли и «Вероломная», где сыграть Фанни Уорд и Сесию Хайякава. Де Милль происходил из интеллигентной семьи, его отец был литератором, близким к театральным кругам Бродвея. Его учителем был известный лю-йоркский постановщик Дэвид Беласко, крупнейшая фигура театрального мира Америки на рубеже XIX и XX веков. Беласко познакомил Америку с натуралистическим театром Антуана, он заботился о том, чтобы сценическое зрелище запрело всем богатством тщательно выполненного реквизита и декораций.

Возможно, что уже Гриффит особым вниманием к деталям, к подробностям быта был обязан Беласко, но сознательно перенес его метод в кино лишь Сесиль де Милль. Де Милль решил ослепить зрителей картинками из жизни высшего света — богатством салонов, пышностью костюмов и роскошью декораций. Другие постановщики не придавали в то время такого большого значения костюмам или актерскому гриму. Для де Милля же это были решающие в его режиссерском ремесле вопросы. Он отошел от гриффитовского романного типа повествования, его фильмам свойственна театральная зрелищность. Актеров он показывал чаще всего

* Де Милль, Сесиль Блаунт (1881—1959) — театральный и кинорежиссер. Автор нескольких пьес. Дебютировал в кинорежиссуре в 1913 г. фильмом «Муж иди-ищи». Наиболее известные фильмы, немые: «Кармен» (1913), «Вероломная» (1915), «Жанна д'Арк» (1917), «Самец и самка» (1919), «Не меняйте мужа» (1919), «Запретный плод» (1921), «Ребро Адама» (1923), «Десять заповедей» (1923), «Воляские бурлаки» (1927), «Царь царей» (1929).

общими планами (чтобы зрители могли оценить декорации и костюмы), а быстрый монтаж уступил место неторопливому движению камеры и съемке длинными кусками. С 1919 по 1924 год Сесиль де Милль поставил множество комедий и фарсов из великосветской жизни, доказывающих равноправие женщин в сексуальной жизни, оправдывающих разводы и внебрачные любовные приключения. В экранизации английской комедии Джеймса Барри «Великолепный Критчтон», вышедшей на экран под названием «Самец и самка», де Милль, изображая роман аристократки и лакея, доказывал, что зов пола сильнее классовых барьеров. В «Запретном плоде» показана нищая прачка, которая разлагает из себя женщину-вамп, чтобы обольстить богатого мужчину. Тематика других фильмов этого режиссера не отличалась оригинальностью.

Сесиль де Милль стал ведущим режиссером Голливуда. Его произведения служили наставлениями хорошего тона для миллионов зрителей. Но эти фильмы не волновали, не открывали новых путей в искусстве, хотя и были образцами блестящего режиссерского ремесла и умения координировать различные пластические элементы фильма (свет, костюмы, декорации). Де Милль хорошо работал с актерами, но его фильмы производили неприятное впечатление на интеллигентных зрителей своей примитивностью и аллюватой роскошью. О «Ребре Адама» один из американских критиков написал, что это «лучший пример фильма, который заставляет умных зрителей презрительно смеяться над кинематографом». Американский историк кино Гилберт Селдес точно охарактеризовал де Милля, сказав, что «никогда он не создал ни одного законченно прекрасного фильма, но зато множество законченно претенциозных».

С 1924 года Сесиль де Милль переключился на зрелищные, исторические боевики, а его место постановщика комедий из жизни высшего общества занял приглашенный из Германии Эрнст Любич. Между де Миллем и Любичем была значительная разница в культурном уровне. Европейский режиссер отличался большим вкусом и большей культурой. Но это не меняло сути дела: смысл и общественная функция фильмов де Милля и Любича сходны.

Сразу же по приезде в Америку Эрнст Любич заявил в интервью, опубликованном в журнале «Фотоплей» (декабрь 1922), что умственное развитие американского зрителя остановилось на уровне двенадцатилетнего ребенка и потому ему не следует показывать жизни такой, как она есть на самом деле. Это разоружающее искреннее признание определило творческую позицию режиссера. Любич начал свою работу в Голливуде с постановки комедий из жизни высших сфер, комедий, которые завоевали огромную популярность у зрителей. Герои фильмов Любича в отличие от героев де Милля были не только богаты и хорошо воспитанны, но и уточнены. Любич считал, что настало время заинтересовать американскую буржуазию старым континентом, и в своих фильмах насаждал

заграничный, космополитический снобизм. Достаточно ознакомиться со сценариями картин Любича 1924—1926 годов, чтобы понять суть его метода: «Брачный круг» (1924) — это экранизация немецкой комедии Лотара Шмидта, «Запретный рай» (1924) — переработка венгерской пьесы Биро и Лендзела «Императрица», «Поцелуй меня еще раз» (1925) — сценарий написан по одноименному первоисточнику Викторьена Сарду и Эмиля де Наджака, «Веер леди Уиндермер» (1925) — это Оскар Уайльд на экране и, наконец, «Таков Пария» (1926) — экранизация французского фарса. Бульварный театр Парижа, Берлина, Вены и Будапешта поставлял Любичу и его сценаристу Гасу Крали светские, снобистские, космополитические темы.

Любич был более тонким мастером экрана, нежели де Милль, он блистательно и остроумно плел интригу, юмор его легкий, не уступал он своему предшественнику и в элегантности интерьеров и костюмов. Любич добивался зрелищного эффекта своих фильмов, не заполняя экран толпами статистов, а обыгрывая декорации, реквизит, костюмы; сверкающая поверхность паркета, широкие лестницы, зеркала, анфилады дверей — вот обычные великосветские атрибуты любовческих фильмов, где, по выражению американского историка кино Л. Джекобса, грех был скорее пикантным спортом, нежели дорогой в ад.

Немецкий режиссер, быстро акклиматизировавшийся в Америке, не только усовершенствовал репертуар комедий де Милля, но и поднял на более высокий технический и художественный уровень достижения европейских мастеров: Лючию д'Амбра и Морица Стиллера. Жаль только, что его творческая позиция была насковью конформистична и что даже в лучших его фильмах, таких, как «Запретный рай», отсутствовала серьезная социальная критика. Любич хорошо видит мелочность, пустоту и глупость высшего света, но критика его никогда не переходила границ мягкой, снисходительной улыбки. Сам же институт «высшего света» — аристократия, крупная буржуазия, руководители государства — изображался им со всем возможным уважением. И потому комедии Любича не нарушали спокойствия власть имущих, наоборот, они являлись выставочной витриной американской кинематографии, руководимой Уолл-стритом через своего голливудского уполномоченного, «царя кино» Уильяма Хейса.

В двадцатые годы благодаря все усиливающейся экспансии Голливуда, захватывающего рынки всех континентов мира, американское кино потеряло национальный характер и стало совершенно космополитичным. Здесь повторился тот же процесс вырождения народных и национальных элементов, через который до этого уже прошли датская и итальянская кинематография в период «экспортной лихорадки». С той только разницей, что располагающая мощью технической, организационной и финансовой базой американская кинопромышленность сумела удержаться

на завоеванных позициях, тогда как датчанам и итальянцам пришлось быстро отказаться от мысли о мировом господстве. Однако и в том и в другом случае творческие последствия космополитического курса оказались одинаково разрушительными — они привели к упадку киноискусства.

В Америке кризисные явления в киноискусстве проявились особенно сильно. Правда, еще работали такие выдающиеся и независимые художники, как Чаплин, боролся с коммерциализацией кино Эрик Штрогейм и некоторые другие режиссеры, но их усилия были напрасны, а их фильмы, выделяясь на фоне сотен и тысяч коммерческих поделок, еще отчетливее свидетельствовали о болезни американского кино. Бессильна самая совершенная техника и отточенное мастерство режиссеров, если содержание фильмов вызывает улыбку сожаления или презрения. С каждым годом углублялась пропасть, отделяющая жизненную правду от экранной голливудской выдумки. Все равно, происходило ли действие в Америке, на Европейском континенте или в вымышленных балканских княжествах (Урутиания, Монте Бланко и т. д.), в середине ли века или в современной действительности, сюжет строился по одной и той же схеме, по одному рецепту: секс, приключения и конечное торжество добродетели. Сценарист Роберт Шервуд насчитал в голливудской продукции только семь основных типов картин, которые соответственно видоизменяются и приспособляются к конкретным случаям: 1) картинка из жизни Дикого Запада; 2) история Золушки; 3) перипетии семейной жизни; 4) история типа «Дамы с камелиями»; 5) конфликт любви и долга; 6) комедия ошибок; 7) история типа «смейся, пацан».

По этой схеме, утверждал Шервуд, построены все американские боевики двадцатых годов от «Узника Зенды» (1922, режиссер Рекс Ингрэм) до «Седьмого неба» (1927, режиссер Франк Борзедж) и от «Белой сестры» (1923, режиссер Генри Кинг) до «Отели Империяль» (1927, режиссер Мориц Стиллер). Этим методом пользовались при создании исторических суперколоссов, романтических серий с Дугласом Фербенком («Робин Гуд», «Три мушкетера»), экзотических мелодрам с Рудольфом Валентино или бесчисленных «джаз-комедий» и «джаз-драм». Имена популярных, вывезенных из Европы актеров, пышное оформление, сногсшибательные названия, экранизация литературных бестселлеров — все это привлекало внимание к американским фильмам, укрепляло их положение на зарубежных рынках. Тот факт, что Голливуд продавал фильмы в огромных количествах, включая и ленты прошлых лет, затруднял оценку истинного положения и создавал в Европе превратное представление о достоинствах и путях развития американской кинематографии. Во многие страны в качестве своего авангарда Америка посылала лучшие фильмы военного периода, которые получили заслуженно высокую оценку. И только потом шла вторая, а затем третья волна картин — великолепных по режиссерской и операторской технике, но в идейно-художествен-

ном отношении примитивных и фальшивых. Вот почему лишь в конце двадцатых годов в Европе поднялась сильная волна протестов против американского засилья на экранах.

Де Милль и Любич — это пророки новой эпохи. Их звезда восходила и горела все более ярким светом в то самое время, когда закатывалась звезда великого Давида Уарка Гриффита. Правда, его по-прежнему, может быть, из вежливости, называли Великим Постановщиком. Не так легко забыть о «Рождении нации» и «Нерепинности», даже если за ними следовали слабые, недостойные Гриффита картины. Причины, которые привели к утрате им ведущего места в американской кинематографии, было много, но решающей в конечном счете оказалась одна: Гриффит потерял контакт со зрителем, он не понимал, что изменилось время и изменилась публика. Военный фильм «Сердца мира» (1918) появился на экранах в тот момент, когда людям изрядно надоели батальные картины. Четыре сентиментальные мелодрамы, сделанные в 1918—1919 годах, — «Верное сердце Сузи», «Величайшая вещь в жизни», «Роман счастливой долины», «Девушка, которая осталась дома», — были высмеяны новой публикой «эпохи джаза». Два следующих фильма: вестерн «Багряные дубы» и «Величайший вопрос» (о спиритизме) — оказались настолько слабыми, что прокатчики не решились выпустить их на экран. Казалось, создателю «Нерепинности» уже нечего сказать людям. И в этот момент появилась картина «Сломанные победы» (1919) — искренняя и волнующая мелодрама с Лилиан Гиш в главной роли.

Тему своего нового фильма Гриффит взял у английского писателя Томаса Барка, автора сборника рассказов «Ночь Лаймхауза» (действие их происходит в китайском квартале Лондона). Один из рассказов — «Китаец и ребенок» — особенно понравился режиссеру: это была история пятнадцатилетней девушки, преследуемой и избиваемой жестоким боксером, ее отцом. Сколько раз прежде Гриффит в своих фильмах защищал слабых, беззащитных девушек... «Сломанные победы» — это возврат к старым темам, это, по выражению Льюиса Джекобса, «эпизод ушедшей эры сладости и невинности».

Можно было ожидать, что зрители холодно и критически отнесутся и к этой работе режиссера — немодной «истории слез» (так гласил подзаголовок фильма). Вопреки предсказаниям скептиков «Сломанные победы» были приняты с энтузиазмом, а пресса оценила картину восторженно. Серьезный журнал «Литерари дайджест» без колебаний утверждал, что вместе со «Сломанными победами» родилось новое искусство такой же эмоциональной силы, как поэзия или музыка. Газета «Нью-Йорк ивнинг телеграм» сравнивала Гриффита с Диккенсом, пишущим кинокамерой.

Гриффит добился заслуженного успеха, он создал цельное по стилю произведение, камерную драму, хотя и простую в событийном отноше-

нии, но богатую чувствами. Постановщик умело обыграл лондонские туманы, а в портретах актеров сознательно использовал импрессионистические эффекты мягкофокусных объективов и рассеянного света. Для создания настроения, следуя тогдашней моде, пленка была выражена, а в феенебельных кинотеатрах специальные проекторы освещали экран в разные цвета. Однако подлинная ценность фильмов определялась не лабораторными эффектами, а подбором актеров и умением работать с ними. Великолепное трио — Лилиан Гиш (девушка), Дональд Крисп (боксер) и Ричард Бартельмес (китаец) — продемонстрировало высший класс актерского мастерства. Это, конечно, заслуга Гриффита, его системы репетиций с актерами, тщательной подготовки каждой сцены, каждого жеста. В беседе с французским критиком Робером Флорем Гриффит рассказывал о том, как долгие недели в тишине и уединении повторял он с актерами каждую сцену, добиваясь задуманной цели. В репетиционный период оператор Билли Битцер (постоянный сотрудник Гриффита) мог спокойно устанавливать свет, искать нужные точки съемки. «И наконец», — объяснял Гриффит, — для правильной подготовки роли необходимо, чтобы актеры работали с текстом в руках».

Эта гриффиговская система репетиций, идущая от театра, не раз оправдывала себя, а успех «Сломанных побегов» вновь подтвердил ту истину, что от хорошей подготовки зависит успех фильма. Ключевую сцену, в которой пьяный боксер истязает дочь, Лилиан Гиш репетировала три дня и три ночи напролет, почти без сна. Несколько десятков часов репетиций для того, чтобы сыграть сцену, длящуюся на экране несколько минут! — так работал Гриффит и его группа.

К сожалению, «Сломанные побег» не стали возвратом к прежней славе и успеху, а всего лишь лебединой песней творческого метода и стиля режиссера. В мелодраме «Путь на Восток» (1920) производили впечатление лишь последние сцены, когда Лилиан Гиш лежала без чувств на плывущей льдине, сама же тема фильма — поруганная чистота — уже не прозвучала так искренне и убедительно, как в рассказе о китаянке и девушке, «Улица грёз» (1921) была только слабым эхом «Сломанных побегов». «Сиротки бури» (1922) — попытка использования опыта любовческих исторических постановок, попытка, несмотря на отдельные режиссерские находки и хорошую игру сестер Лилиан и Дороти Гиш, закончившаяся неудачей. В 1923 году Гриффит поставил приключенческую комедию «Волнующая ночь», в которой впервые, по словам французского кинорежиссера Марселя Карне, криминальная интрига строилась не на погонях, а на соучастии зрителя в расследовании. Фильм был, по существу, поединком между авторами и зрителем, который на основе все новых и новых улик должен был сам решать, кто преступник, а кто жертва. Много лет спустя, уже в звуковом периоде, этот принцип использует режиссер Уиллард Ван Дайк в серии детективных лент «Худоцавый

человек» с участием Уильяма Поуэлла и Мирны Лой. «Волнующая ночь» была, пожалуй, последней картиной Гриффита, где еще можно обнаружить следы его таланта. Вслед затем настали годы полного упадка, материального и творческого краха.

В 1925 году Гриффит уже не являлся продюсером своих фильмов, он стал одним из многих рядовых режиссеров студии «Парамаунт», и его работа подвергалась общему для всех контролю и ограничениям. Гриффит оказался сложенным потому, что отошел от принципов, которым был верен в начале своей карьеры: фильм перестал быть для него произведением искусства, коммерческая сторона взяла верх над творческой. По мере угасания таланта росла самоуверенность, самовлюбленность. Мания величия мешала ему во всем, за что бы он ни принимался. Время шло, появились новые люди, для которых имя создателя «Нетерпимости» ничего не значило. Все труднее было ему ставить фильмы. В 1930 году некоторым успехом пользовался его звуковой фильм о Линкольне, а потом на восемнадцать лет о нем забыли. И лишь смерть Гриффита в 1948 году напомнила миру об этом великом американском режиссере.

Борьбу за место первого постановщика Голливуда, происходившую в начале двадцатых годов, бесспорно, выиграл Сесиль Б. де Милль — пророк новой эры. Картина того времени была бы, однако, неполной, если бы мы не упомянули о третьем режиссере, который в истории киноискусства стоит в одном ряду с великими американскими художниками — Чаплином и Гриффитом. Человеком этим был Эрик Штрөгейм*, один из самых талантливых, смелых, новаторских режиссеров американского немого кино.

Гриффит символизировал сентиментальный, старомодный, довоенный мир. Де Милль в «светских» комедиях выступал глашатаям нового стиля. Оба они, однако, не были реалистами: первый идеалистически деформировал действительность, второй сознательно обходил острые, жизненно важные проблемы, создавая на экране картину красивой и беспроблемной жизни богатых и счастливых людей. Иным путем пошел Штрөгейм, стараясь дать в своих фильмах, пусть несколько преувеличенный, заостренный и иногда страдающий натурализмом, но все же в основе своей правдивый образ американской действительности. И в этом заслуга режиссера-реалиста, который не хотел идти на компромиссы и в результате был уничтожен Голливудом.

* Штрөгейм, Эрик (1885—1957) — режиссер и актер. В 1910 г. эмигрировал со своей родины Австрия в Америку, где служил в армии; затем статист в фильме «Нетерпимость». В 1918 г. поставил (по сценарию) фильм «Слепые мужья». Другие работы Штрөгейма: «Дьявольская отмычка» (1921), «Глупые жены» (1922), «Алчность» (1924), «Веселая вдова» (1925), «Королева Келия» (1928 — фильм был закончен Глорией Свенсон). Выступал в качестве актера во многих американских и европейских фильмах: «Великий Гоббо» (1929), «Великая иллюзия» (1937), «Гибралтар» (1938), «Бульвар заходящего солнца» (1950) и др.

Штрогейм пришел в кино благодаря Гриффиту — четыре года он работал его ассистентом и играл в фильмах своего учителя. Сотрудничество с Гриффитом очень многому научило молодого кинематографиста, и прежде всего пристальному вниманию к достоверности костюмов, декораций, реквизита. В воспоминаниях о скончавшемся Гриффите Штрогейм писал, что создатель «Нетерпимости» чувствовал свою личную ответственность за то, чтобы все показываемое на экране было подлинным. Это правило хорошо усвоил его ученик.

Штрогейм дебютировал как режиссер в 1918 году фильмом «Слепые мужья» по своему собственному сценарию. Тема фильма была как нельзя более модной: супружеская неверность. Но какая огромная разница в подходе и решении этой темы по сравнению с комедиями де Милля! Там супружеская измена служила лишь поводом для беззлобного юмора, здесь ставилась серьезная проблема случайных браков. Может ли муж, не обращающий внимания на жену и, по всей видимости, не удовлетворяющий ее физически, удивляться, если его жена ищет любви на стороне? Действие «Слепых мужей» происходит в швейцарском пансионе накануне первой мировой войны. Штрогейм без тени сентиментальности обрисовывает участников драмы: муж — ограниченный эгоист, жена — красивая и пустая, офицер — праздный соблазнитель. Клинически, холодно расправляет режиссер с проблемой неудачных браков.

И в «Слепых мужьях», и в «Дьявольской отмщень» (1921) уже ощущается творческая индивидуальность Штрогейма, человека, не боящегося резких формулировок, прямо говорящего о разложении буржуазного общества.

Но лишь в «Глухих женах» (1924) со всей полнотой проявился талант Штрогейма, его идейно-художественное кредо. Действие фильма происходит в Монте-Карло в период войны. В то время, как миллионы гибнут на фронте, в фешенебельных отелях и игорных домах Лазурного Берега веселится элита обоих полушарий. Отрицательный герой фильма — мошенник, царский офицер, граф Карамзин (эту роль играл сам Штрогейм) — живет на деньги своих любовниц. Причем одной из его жертв была жена американского посла. Конец Карамзина достоин кошмарных полотен Гойи. Карамзин насилует психически ненормальную дочь швейцара, отец убивает насильника и выбрасывает его тело в канализацию. Таков заслуженный финал карьеры афериста.

Штрогейм не жалел денег, чтобы точно воспроизвести Монте-Карло в павильонах голливудской студии «Юниверсл». В период съемок пресса много писала об экстравагантных выходках режиссера, готовя публичку к великому, потрясающему зрелищу. Но та же самая пресса после просмотра готового фильма была возмущена. Журнал «Фотоплей» доказывал, что фильм оскорбил всех американцев, а газета «Морнинг телеграф» считала «Глухих жен» изменой Америке и тяжелой обидой, нанесенной всем

женщинам. Штрогейм, по мнению общественности, зашел слишком далеко.

Еще и сегодня, спустя много лет, «Глухие жены» поражают разоблачительной, обвинительной страстностью художника, который обнажает и хлещет «великолепный, прекрасный мир», идеализируемый де Миллем и его последователями. Мир этот прогнал до самого основания, утверждал создатель «Глухих жен», показывая в серии сцен все нравственное ничтожество представителей аристократии. А воплощением предельного разложения был царский офицер, эмигрант, человек без чести и совести.

Можно только восхищаться смелостью Штрогейма, который не боялся подвергнуть жестокой критике американских сановников и контрреволюционных русских эмигрантов, бывших тогда на Западе в чести. Но еще более удивительна искренность режиссера, который показал людей, не приукрашивая, не стилизуя их, показал такими, каковы они есть на самом деле. И если кое-где в фильме и прозвучали натуралистические акценты, то натурализм этот сродни произведениям Золя, а не пышности постановок Дэвида Беласко.

После «Глухих жен» Штрогейм начал снимать для студии «Юниверсл» фильм под названием «Карусель» (1923). Но студия, опасаясь нового скандала, не дала режиссеру закончить эту работу (фильм был завершен Джулианом Рупертом). Штрогейм порвал с «Юниверсл» и предложил продюсеру Сэмюэлю Голдвину экранизировать роман американского писателя-реалиста Фрэнка Норриса «Мак Тиг». Идея пришлась по душе Голдвину, и он предоставил режиссеру полную свободу действий.

«Алчность» — это история бывшего шахтера Мака, который становится дантистом-самоучкой. Он женится на Трине, работает в своем зубо-врачебном кабинете. А потом по доносу Маркуса, бывшего поклонника его жены, ему запрещают заниматься зубо-врачебной практикой. Мак заливает, опускается. Болезненно скупая Трина прячет от мужа 500 долларов, выигранных в лотерею. Не только материальные трудности, но и недоразумения в супружеской жизни (Трина испытывает физическое отравление к мужу — этот мотив особенно подчеркивается режиссером) приводят к катастрофе. Мак Тиг убивает жену и бежит с ее золотом. Его преследует Маркус. В пустыне, называемой Долина Смерти, оба они — преследуемый и преследователь — гибнут от истощения и жажды.

Первоначальный вариант «Алчности» насчитывал 42 части, ее демонстрация занимала около восьми часов. Штрогейм предложил сократить фильм до двух серий (24 части—пять часов), но хозяева кинокомпании не согласились на это. Штрогейм попал в затруднительное положение, усугубившееся тем, что в период съемок Голдвин стал одним из владельцев компании «Метро» (с 1924 года «Метро — Голдвин — Майер»), где работал Ирвинг Тальберг, противник режиссера в период его работы для «Юниверсл». Именно Тальберг в свое время отобрал у Штрогейма

«Карусель», а теперь домогался механического сокращения «Алчности» до десяти частей. Перемонтаж был поручен человеку, не знавшему ни романа Норриса, ни сценария Штрогейма. А потом за дело взялась цензура, «рекомендуя» все новые и новые сокращения*. Штрогейм отрезал от прокатного варианта фильма. После просмотра он заявил корреспонденту «Филм дейли»: «Когда я увидел, как цензоры искажили фильм, в который я вложил всего себя, я понял, что мои идеалы, мои мечты создавать правдивые художественные произведения несбыточны».

Но даже в сокращенном, искаженном виде «Алчность» осталась великим творением замечательного мастера. Начало, показывающее работу в шахте, снято в документальном манере. Потом следуют пресходные эпизоды ухаживания за Триной и женитьбы Мак Тига. Съемки происходили не в павильоне, а в Сан-Франциско, в специально для этой цели купленном домике, что придавало фильму характер непосредственного, достоверного рассказа. Лучший в режиссерском и актерском отношении кусок фильма — трагическое убийство Трины Мак Тигом. Великолепный образ Трины создала Зазу Пите.

Штрогейм показал в «Алчности» свое мастерство режиссера и смелость честного художника. Английский историк кино Пол Рота так характеризует фильм: «“Алчность” — это средоточие грязи, глубина депрессии и ужасающая картина растленной человеческой природы. Но вместе с тем это резкая, абсолютная правда, торжество реализма, выраженное могучими средствами кинематографа».

Конечно, Штрогейм несколько сгустил краски, обрисовывая своих героев и их поступки. Но разве художник не имеет права выделить, подчеркнуть типичные явления: трудно представить себе более характерное для Америки явление, нежели моральное разложение людей в погоне за деньгами. И справедливо писал об этом тот же Пол Рота, что американцы не приняли «Алчность», ибо не могли поверить что кто-то осмелится сделать фильм о человеке, который убил жену, прячущую деньги. Ведь это было так близко к жизни, слишком открыто и потому требовало осуждения».

Штрогейм был крупнейшим американским реалистом двадцатых годов. Он не только продолжил, но развил и углубил сильные стороны творческого метода Гриффита. В обрисовке характеров, в передаче всей глубины душевных переживаний он превзошел своего учителя, уступая ему, правда, в монтаже и композиционном искусстве. Штрогейм не умел организовывать материал, отсюда вечное превышение метража в его фильмах.

* В прокатный вариант не вошли, в частности, сцены болезни и смерти отца Мак Тига, важная сцена первой ссоры Трины и Мака из-за денег. Нет второстепенной сюжетной линии умственно больной Марии и торговца Зеркова, а также много бытовых сцен, рисующих окружение Трины — эмигрантов немецкого происхождения.

После «Алчности» Штрогейм уже никогда не смог работать свободно. Для «искупления вины» студия МГМ заставила его снимать киновариант «Веселой вдовы» Легара. «Я делаю это только для того, чтобы моя семья не сдохла от голода», — заявил Эрик Штрогейм.

Подлинным, хотя и неофициальным победителем в соревновании американских режиссеров был не Гриффит — уходящий в прошлое, не де Милль — банальный, поверхностный, а Штрогейм — человек, о котором Жан Ренуар сказал, что «тропинка, которую он выбирал, всегда была самой извилистой». Его фильмы резко выделялись на фоне бесцветной космополитической продукции. Именно своей смелостью, непохожестью они вызывали нападки прессы, возмущение общественного мнения. Штрогейм в своей борьбе был одинок. Так же как одинок был величайший художник американского кино Чарльз Спенсер Чаплин.

ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК ЭКРАНА ЧАРЛЗ ЧАПЛИН

В двадцатые годы кино завоевало весь мир. Кинозрелище стало составной частью современной жизни, такой же повседневностью, как трамвай или газета. Но критерии и символы этой популярности в разных странах и в разные периоды были различны. Тот или иной жанр фильмов выдвигался на первое место, та или иная звезда становилась, как писали газеты, «божеством толпы». Критики, знатоки киноискусства, кинематографисты превозносили то одного, то другого режиссера. И только одного человека в мире кино не затронули все эти взлеты и падения, бешеные моды и рекламная истерия голливудских компаний. Человеком этим был Чарлз Спенсер Чаплин, великий художник экрана, а может быть, даже, как утверждал Бернард Шоу, «единственный гений, которого дало миру киноискусство».

Его фильмы пользовались успехом уже в период войны, будучи желанными гостями в прифронтовой полосе. Приезжая на короткий отпуск, французские «шуалы», английские «томми» и американские «сэмми» толпились у касс кинотеатров, чтобы увидеть своего «Чарли» или «Шарло» в новом фильме. Фарсы периода «Кистуана», «Эссеней» и «Мьючуэл» помогали извигаться от воспоминаний о коппарах окопной жизни, артиллерийских обстрелах, газовых атаках и первых воздушных бомбардировках.

Из года в год росла слава Чаплина. Его любили простые люди и интеллектуалы, великие и малые мира сего. Не было такой страны, в которой не демонстрировались бы ленты этого комика. Статистики подсчитали, что каждый фильм Чаплина смотрело около трехсот миллионов зрителей. Одна эта цифра может вызвать головокружение, свидетельствуя одновременно о небывалой, беспрецедентной в истории популярности кинематографиста-режиссера, сценариста и актера в одном лице.

В 1918 году, после окончания контракта с «Мьючуэл», Чаплин подписал договор на восемь фильмов с недавно созданной компанией «Фёрст нэшнл». Соглашение гарантировало ему полную творческую

свободу. В своем собственном ателье при помощи тщательно подобранных сотрудников, «единолично» создавал он свои фильмы. Сам придумывал сюжеты, сам писал сценарии, сам снимал и монтировал, не говоря уже о том, что в каждой картине он выступал в главной роли.

Методы работы Чаплина нельзя ни сравнивать, ни даже сопоставлять с методами работы других режиссеров. Никто никогда не имел такой самостоятельности, как Чаплин. Огромный успех его ранних картин позволил ему добиться такой финансовой и организационной независимости. Контракт с «Фёрст нэшнл» предусматривал лишь цифру — восемь фильмов, но не определял ни их тематику, ни метраж, ни — что также очень важно — сроков производства. Гигантская по тем временам сумма (миллион долларов) давала покрытая стоимость производства, обеспечивая одновременно значительные прибыли. Кроме того, Чаплин оговорил в контракте процентное участие в прибылях от проката.

Художник не должен был заботиться о деньгах, спешить или добиваться благосклонности членов наблюдательного совета «Фёрст нэшнл». Чаплин был сильнее прокатчиков, и, когда он потребовал дополнительного (не предвиденного в контракте) вознаграждения за фильм «Малыш» (1921), компании — хочешь не хочешь — пришлось уступить.

Это единственный случай в истории киноискусства, чтобы художник добился такого положения в капиталистическом мире. Единственный и до сих пор — за семьдесят лет существования кинематографа — неповторимый. Но и сам Чаплин, никогда не шедший на компромиссы, в тридцатые, сороковые и пятидесятые годы вынужден был бороться и не раз дорого платил за свою независимость. В двадцатые годы дело обстояло иначе — Чаплину платили, и притом щедро, за право абсолютной, ничем не ограниченной свободы.

«По-моему, над хорошей картиной нужно работать никак не меньше года». Эта фраза, сказанная в одном из интервью (1924), стала девизом его деятельности, особенно в более поздний период работы для «Юнайтед артистес». Но и работая над короткометражками для «Фёрст нэшнл», Чаплин не жалел ни времени, ни пленки, добиваясь нужных ему результатов. На двухчасовку длиной 600 метров расходовалось от десяти до тридцати тысяч метров негатива. Даже принимая во внимание, что каждый фильм снимался в двух вариантах (для Европы и для Америки), цифра эта чрезвычайно велика. Объяснение следует искать в творческом методе Чаплина, заключающемся в том, что фильм конкретизировался лишь в процессе съемок, причем каждая сцена повторялась десятки раз. А в отдельных случаях («Малыш», «Парижанка») количество дублей доходило до нескольких сот.

Отталкиваясь чаще всего от какого-то подмеченного в жизни явления, случая, незначительной сценки, Чаплин строил вокруг них историю, состоящую из цепи событий. Он мог, конечно, как это ныне прак-

тикуется, отделить замысел от постановки, мог предварительно придумать сюжет, а потом зафиксировать его на пленке. Чаплин, однако, считал предварительную работу над сценарием совершенно ненужной, ибо от результата каждого готового фрагмента фильма в значительной мере зависит дальнейшее развитие событий и окончательная форма фильма в целом. Работа над фильмом напоминала труд живописца, который, неустойчиво совершенствуя свое произведение, постоянно возвращается к уже готовым плоскостям полотна, наносит все новые и новые мазки, зачастую совершенно меняя прежнюю концепцию вещи. Съемки фильма Чаплином напоминали также творческий метод писателя, который, работая над романом, изменяет ход событий, вводит новых героев, заново переписывает уже законченные главы. Именно так создавал свои шедевры Чаплин. Его не пугали ни технические трудности, ни стоимость. Он считал, что кинематографист имеет право на такой же упорный, кропотливый труд по добыванию художественной правды, как писатель, музыкант или скульптор. Производственная машина и съемочный коллектив были подчинены его индивидуальным поискам.

Но не только упорными поисками идеи и формы будущей картины можно объяснить бесконечные репетиции и дубли. Чаплин понимал, что для достижения комедийного эффекта необходима поистине математическая точность. «Если один человек ударит другого определенным способом и в психологически оправданный момент, это может быть смешно. Сделай он то же самое минутой позже — эффект потерян», — говорил Чаплин, доказывая, что «комическая» является искусством. Вот почему каждая сцена повторялась до тех пор, пока все ее элементы не достигли совершенства, а результат удовлетворял режиссера. Реакция зрителей на специально устраиваемых просмотрах служила проверкой правильности или ошибочности авторской концепции. Если какой-нибудь трюк не вызывал смеха, фильм снова возвращался в ателье и работа над ним продолжалась.

Комедийный эффект в фильме зависит прежде всего от актеров, причем не только от исполнителя главной роли. Чаплин, будучи автором и режиссером, заботился не только о своем образе, он тщательно и подолгу работал с каждым актером, показывал, как следует играть ту или иную сцену, и любил повторять при этом, что даже самую глубокую роль надо «строить изнутри». Это звучит как парадокс — в «комической», полностью основанной на внешних эффектах, необходимо переживать роль! И все же это так! В комедии, как и в любом реалистическом искусстве, тайна актерского успеха — в создании внутреннего мира образа. «Не надо играть!» — постоянно твердил Чаплин. «Если ты играешь «черный характер» — не делай страшного выражения лица». И еще практический совет: «Не заботься о своих руках. Если тебе ясен смысл сцены, руки сами найдут себе место».

Эти рекомендации, не говоря уже о кропотливом, но подлинно творческом режиссерском труде Чаплина, раскрывают идеальные установки великого мастера. Зачем он делал фильмы, что хотел через них сказать зрителям? Ответ заключается в одном слове — правда. Правда о жизни и о человеке — вот цель Чаплина. Без правды нет искусства.

«Люди хотят правды, и комедия обязана им ее дать», — часто повторял Чаплин. Это было кредо всего его творчества. Каждый фильм строился вокруг реальных событий и реальных людей. Причем благодаря яркому, образному и острому мышлению Чаплина на первый план выдвигались наиболее существенные, типичные человеческие качества; характеры заострялись, обобщались, и люди на экране получались более смешными или, наоборот, более грустными, чем были в жизни.

«Цель киноискусства», — говорил режиссер, — перенести зрителя в царство красоты. Эта цель не может быть достигнута, если мы отделимся от правды. Только реализм может убедить публику». Это высказывание дает ясное представление о чаплиновском понимании красоты. Красиво только то, что правдиво, что связано с жизнью, с гуманизмом, с борьбой за счастье людей. Всю свою жизнь Чаплин будет верен этим идеалам.

«Люди хотят правды», — эту мысль художник все более последовательно начал применять в творческой практике уже в серии короткометражек для фирмы «Фёрст нэшнл» (1918—1922). Чаплин накопил к тому времени большой профессиональный и жизненный опыт. На собственном опыте познал он законы капиталистической Америки: профессиональную зависимость, истерические вопли поборников нравственности и патриотизма, оскорбления, угрозы и слепити газетных писак. Иностранец, не помешанный добровольцем на фронт, да еще, как говорят, еврейского происхождения, да еще разведенный, — это преступления, которые так называемое общественное мнение не прощает. К тому же богатые дамы и господа из высших и средних сфер общества хорошо помнили, как безжалостно высмеивал их Чаплин в своих комедиях.

Годы работы в «Фёрст нэшнл» были периодом творческого созревания Чаплина. Он стал смелее, последовательнее и одновременно глубже. Правду жизни он начал искать не только в верном отображении событий и людей, но и в человеческих переживаниях, в судьбах униженных и оскорбленных. В его памяти ожили годы детства и юности, холодного и голодного прозябания в лондонских трущобах. В «Малыше» точно воспроизведена комнатуха на чердаке, где в детстве он жил с матерью. Почти неизменным героем чаплиновских фильмов стал безработный эмигрант, человек, борющийся за кусок хлеба, крышу над головой и совсем немножко личного счастья. Образ чаплиновского бродяги — логический результат социальной действительности Америки.

Из восьми фильмов, сделанных для «Фёрст нэшнл», только один не содержал критических акцентов. В ленте «Удовольствия дня» (1919)

Чаплин выступил в роли уважаемого отца многочисленного семейства; вместе с женой и детьми на стареньком форде он выезжает на прогулку. Остальные семь фильмов в большей или меньшей степени пронизаны острой сатирой на общественную несправедливость.

Наиболее революционен по своему звучанию фильм «Собачья жизнь» (1918), в котором перед зрителями попеременно проходят сцены из жизни бездомного человека и бездомной собаки. Человек возвращается с бирки труда, где безрезультатно добивался работы, а собака тем временем напрасно старается добыть кость, брошенную на улице. Целая свора таких же голодных псов не дает Скрансу подобраться к желанной кости. Человек и собака вместе идут по жизни, вдвоем все-таки легче противостоять превратностям судьбы. А в «эпизи энди» фильма больше элементов пародии, нежели утешения для прототипов героя, сидящих в зрительном зале. Деньги, найденные бродягой, — краденые, его любимая — неудачливая певичка из третьесортного кабаре. В финале счастливая пара влюбленных в своем собственном доме склоняется над корзинкой, где шевелится щенята верной собаки. Этой иронической нотой завершаются приключения двух бездомных существ — человека и собаки.

«На плечо!» (1918) — один из самых правдивых фильмов о войне. До такой степени правдивый, что его побоялись выпускать на экраны до окончания войны. Видимо, по той же самой причине из пяти частей демонстрировались только три (как видим, творческая свобода, которой пользовался Чаплин, не означала свободного проката его фильмов. Здесь решающее слово принадлежало не автору, а фирме «Фёрст нэшнл» и владельцам кинотеатров). Но и те три части, что вышли на экраны, оказались невиданным по смелости протестом против войны и армии.

...Чаплин стал солдатом, его гнетет скука, муштра, беспресветная тупость казарменной жизни. На фронте во Франции — грязь, дожди и страх, подстерегающий на каждом шагу. Главная мысль фильма ясна: война — бессмысленная, кровавая мистификация, выдуманная сильными мира сего на погибель маленькому человеку. Чаплин в героическом порыве совершает чудеса храбрости. Переодетый в немецкий мундир, он берет в плен кайзера и кроп-принца. Все это бесконечно смешно, тем более что бедный Чаплин заснул и все это ему приснилось. В первоначальном варианте ему снилось, как он был принят вождями союзников — президентами Вильсоном и Пуанкаре, а также королем Англии. Английский монарх на торжественном приеме отрезал на память шютовичку от героического мундира Чаплин: кадр этот известен по фотографиям, в прокатный вариант он по понятным причинам не вошел.

В «Солнечной стороне» (1919) мы видим, как далека от идиллии жизнь сельского батрака, работающего с четырех утра до полуночи. «Черным» характером является здесь толстый хозяин — богатый, эксплуататор, опора местной церкви. Чаплин гонит стадо с дуга, и одна из коров забирается

в церковь во время службы. Каким же грозным становится тогда хозяин бедного Чаплин! Единственное удовольствие в жизни парня — это сны, в которых прекрасные нимфы танцуют вокруг нашего героя. Но и во сне случаются неприятные неожиданности: Чаплин выбирает местечко на лесной полянке и садится... на колючий кактус.

«Праздничный класс» (1921) и «День платежа» (1922), хотя и изобилуют уморительными трюками, в целом уступают другим фильмам Чаплина этого периода. В «Праздничном классе» обыгрывается уже неоднократно использованный мотив двойника. Чаплин здесь одновременно и безработный бродяга и богатый бездельник. Бродяга случайно попадает на маскарад и флиртует с женой богача, думающей, что это ее переодетый муж. «День платежа» — эпизод из жизни стрелкового рабочего; в обществе друзей он отправляется повеселиться в субботний вечер. В конце фильма ведьма-жена половой щеткой расправляется с гулякой-мужем.

В период работы для «Фёрст нэшнл» Чаплин создал две замечательные полнометражные ленты: «Малыш» (1921) и «Пилигрим» (1923).

«Малыш» был значительной вехой в развитии таланта и актерской индивидуальности Чаплина. Здесь уже занимают главное место серьезные, драматические проблемы, а не погоня, драки, падения. Смех вызывает и великолепная актерская пантомима и комические ситуации. Но ценность этого фильма не ограничивается только профессиональными достоинствами — творческим методом и стилем. Главное в «Малыше» — идейное углубление темы, всесторонний показ на экране жизни людей. Героем по-прежнему является бродяга Чаплин. По-прежнему борется он со злым миром. Но на этот раз борьба шла не только за кусок хлеба для себя, не за свое счастье. Чаплин движим любовью к подобранному на улице мальчугану. Его энергия и стойкость в борьбе с полициейскими и дамами-благотворительницами подогревается нежностью и заботой о человеческом существе. Гуманистическая сфера чаплиновских фильмов, таким образом, расширилась. Сочувствие пассивному, скитающемуся герою уступает место симпатии герою борющемуся и побеждающему. И потому вполне обоснован счастливый конец борьбы за малыша: отказ от борьбы был бы не просто несчастьем, но моральным падением героя.

«Малыш», — как очень верно заметил Григорий Козинцев, — в основе своей — народная сказка о несчастной матери, бросившей своего ребенка, о нищем, его усыновившем и сберегшем от зла» *.

Эту простоту сказки мы находим и в следующих работах Чаплина. Именно она помогла искусству художника завоевать всемирную славу, ибо нестарелые сюжеты его фильмов понятны всем людям во всех странах. Лондонский фон «Малыша» не затруднял понимания хода событий, а лишь обогащал сюжет дополнительными реалистическими деталями.

* Сб. «Ч.-С. Чаплин», М., 1945, стр. 96.

«Малыш» не только успех Чаплина-актера, но и в неменьшей степени успех сценариста и режиссера. Создание первого полнометражного фильма после бесчисленных двух- и трехчастевок явилось своеобразной проверкой композиционных способностей Чаплина-сценариста. А о его режиссерском таланте лучше всего свидетельствовал партнер Чаплина пятилетний Джекки Куган, исполнитель роли малыша. Несомненно, Куган был способным ребенком; но его исполнение, достигавшее высшего уровня актерского мастерства, свидетельствовало о большой работе режиссера. Следующие фильмы с участием Кугана, поставленные другими режиссерами, подтвердили эту точку зрения — он снялся во многих картинах, но ни одна из них не вошла в историю кино. А Джекки Куган в «Малыше» навсегда остался среди лучших актеров немого кинематографа.

Взволнованностью и лиризмом «Пилигрим» не может сравниться с «Малышом». Зато смеелью превосходит его. Это история беглого каторжника, который, переодевшись пастором, прячется в маленьком провинциальном городке. Местное общество принимает его с распростертыми объятиями, и, быть может, бродяга Чарли стал бы образцовым служителем господина бога, если бы не появление в сонном провинциальном мире знакомого Чарли, тоже бежавшего из тюрьмы. Чарли героически защищает церковные деньги, но, разоблаченный, должен вернуться в тюрьму. Добрый шериф, симпатизируя арестованному «пастору», приводит его к мексиканской границе, Чарли сначала не понимает замысла шерифа, а поняв, что по другую сторону границы его ждет свобода, замечает там подстерегающих его бандитов. «Куда идти?» — постоянные гамлетовский вопрос потерянного человека XX века. С одной стороны, жестокий закон, с другой — столь же жестокое бесправие. Чарли бежит по самой линии границы (одна нога — здесь, другая — там), не в силах принять решение. На экране появляется надпись: «Конеп». По своей сатирической остроте это, пожалуй, один из самых замечательных финалов Чаплина.

«Пилигрим» высек мелкобуржуазных пуритан, ханжество и мелочность обитателей тысяч провинциальных городков, рассеянных по территории Соединенных Штатов. И что самое главное — предметом сатиры стала почтенная, можно сказать священная, профессия духовного пастыря. «Насмешки над религией, насмешки над церковью», — таков был вердикт цензуры штата Пенсильвания, запретившей демонстрацию фильма. Впрочем, в этом своем решении Пенсильвания оказалась единственным штатом Америки. В Европе запрет на фильм наложили диктатор Испания Primo де Ривера да реакционное правительство Польши.

«Пилигрим» — последняя работа Чаплина для «Фёрст нэшнл». Уже в 1919 году Чаплин вместе с Гриффитом, Фербенком и Пикфордом основал кинокомпанию «Юнайтед артистс». Теперь настало время и ему, послед-

нему из «четверки», поработать на пользу собственной фирмы. Чаплин удивил своих компаньонов, заявив, что он собирается поставить фильм, в котором сам выступать не будет. Речь шла о «Парижанке» (1923), получившей во многих странах (согласно желанию Чаплина) название «Общественное мнение».

О том, чтобы сделать серьезный фильм, а не комедию, Чаплин мечтал давно. Еще в период работы на студии «Эссейн» (1915) он начал съемки драмы «Кизиль», но по неизвестным причинам работа над ней была прервана. Теперь настало время вернуться к прежним проектам. Была и другая причина: Чаплин хотел создать фильм для своей постоянной партнерши Эдны Первиенс, которая постарела и больше не могла сниматься в комедиях. Теперь Чаплин надеялся сделать Эдну драматической актрисой и обеспечить ей дальнейшую карьеру в новом амплу. Оба эти момента — давняя мечта о создании драматического фильма и желание помочь верной партнерше — и привели к появлению «Парижанки». Темой сценария послужили воспоминания богатой американки Пегги Гопкинс-Джойс, а также «Дама с камелиями» Дюма. Фильм снимался более года и вышел на экраны осенью 1923 года (преьера состоялась в специально для этой цели нанятом театре Нью-Йорка).

Суть фильма, который Чаплин назвал «самой значительной из всех своих работ», раскрывается во вступительной (несколько растянутой и поучающей) надписи: «Человечество состоит не из героев и предателей, а просто из мужчин и женщин. Их страсти, добрые или дурные, дарованы им богом. Люди грешат по слепоте своей. Невежды осуждают их за ошибки, умные жалуют их». В европейском варианте слово «бог» было заменено не столь «кошутственным» словом «природа».

В этом авторском кредо звучат фаталистические нотки, в то время, как из фильма совершенно ясно, что причины драмы следует искать не в неизменной человеческой природе, а в установленной людьми социальной системе. Именно этот «нормальный», «естественный» порядок вещей уничтожает человека. Пудовкин считал, что Чаплин рассказал в «Парижанке» одну из наиболее жестоких историй о современной жизни *.

Действие фильма происходит во Франции в начале двадцатых годов. Это история молодой провинциалки Мари Сен-Клер, вынужденной расстаться со своим возлюбленным, начинающим художником. По приезде в Париж она становится любовницей богатого бездельника. Происходит драматическая встреча с художником, спустя несколько лет приехавшим в Париж. Героиня решает остаться с любовником, художник кончает жизнь самоубийством. Мать художника, по вине которой не состоялось примирение, сначала хочет убить ее, но, видя страдание женщины, отка-

* Речь о Чаплине, произнесенная В. Пудовкиным в Московском Доме кино 27 апреля 1944 г., В. П у д о в к и н, Избранные статьи, М., 1955, стр. 289—290.

зывается от своего намерения. В финале мы видим обеих женщин, работающих в сиротском приюте.

Изложение содержания фильма дает представление лишь о мелодраматическом характере «Парижанки». Плохой режиссер мог бы из подобной темы сделать слезливую, типично голливудскую халтуру. Мастерство Чаплина в том и состоит, что он создал правдивый фильм, привлекающий тонким психологическим анализом характеров.

Простота повествования и выразительных средств, отказ от всякой символики, патетики и «сильных» сцен — такова была режиссерская позиция Чаплина в этом фильме. Как наиболее характерный пример творческого метода художника часто приводит сцену, из которой зрители узнают об интимных отношениях, связывающих героиню и ее богатого друга (когда он достает из ее шкафа свой плавок или же упавший из комода мужской воротничок). Классической стала сцена на железнодорожной станции, когда вместо отъезжающего поезда режиссер показал только чередование света и теней на лице героини. Другой известный эпизод — утренний массаж, эпизод, построенный на контрастном монтаже каменных лица массажистки и лиц сиплетничающих приятельниц героини.

«Парижанка» появилась в период, когда были модны джазовые боевики Сесилия де Милля. Конечно, она не могла конкурировать с роскошью и пикантностью этих фильмов, наконец, с их псевдоморалью. Чаплин хотел показать, как в действительности выглядит высший свет и полусвет. Режиссер добивался того, чтобы зритель за банальными штампованными ситуациями увидел человека, а не разряженную куклу. И можно ли обвинять Чаплина в том, что на сей раз он изменил своей среде, своему герою? Это было бы глупо, особенно если учесть тот факт, что к новой среде он отнесся критически, не идеализируя ее. Может быть, лишь в последних сценах фальшиво прозвучала тема умиротворения в провинциальной глуши. Сам Чаплин, по-видимому, не слишком серьезно относился к развязке интриги. Рассказывают, что один журналист так долго «допрашивал» режиссера насчет финальных сцен «Парижанки», что расердившийся Чаплин воскликнул: «А откуда вы знаете, что Мари Сен-Клер через час после окончания фильма не сбегит из деревни в Париж? Жаль, что этой иронии, которой насыщен весь фильм, не хватило как раз в последних его сценах.

«Парижанка» не имела в Америке большого успеха. Постоянной чаплиновской аудитории светская драма была чужда. Картина поправилась интеллигенции, критикам, кинематографистам. Рене Клер справедливо обратил внимание на то, что «Парижанка» убедила всех, что Чаплин — прежде всего автор.

Спустя почти два года после премьеры «Парижанки», в августе 1925 года, состоялся показ нового произведения Чаплина — фильма «Золотая лихорадка». О «Парижанке» Чаплин говорил, что это «револю-

ционное начинание»; о «Золотой лихорадке» он сказал следующее: «Это фильм, благодаря которому я хочу остаться в памяти людей». Желание художника было услышано не только современниками, но и последующими поколениями зрителей. В 1942 году с огромным успехом демонстрировался звуковой вариант «Золотой лихорадки» с музыкой и комментариями Чаплина. И до сего дня фильм неизменно вызывает восторг зрителей *.

В «Золотой лихорадке» вновь вернулся на экран маленький человек, ищущий хлеба и счастья. На этот раз Чапли оказался на Аляске в самый разгар знаменитой погони за золотом (1908). На далеком севере он стоически переносит голод и холод, опасности то и дело угрожают его жизни, ему не везет в любви... В этой «драматической комедии» нет сложных психологических переживаний героя, нет запутанной интриги. Как и во всех фильмах Чаплина, сюжет «Золотой лихорадки» прост и в своей простоте, доступности правдив и благороден. То, что удалось найти в «Малыше», — единство драматического и комедийного, смеха и искреннего чувства — в еще большей мере свойственно «Золотой лихорадке». Чапли в роли золотоискателя — добрый, отзывчивый человек, которого вечно кто-то преследует. И когда судьба наконец вознаграждает его за все (Чапли становится обладателем золотых россыпей), мы радуемся такой развязке. Нас не раздражает этот «хэппи энд», хотя в других картинах Чаплина он мог бы прозвучать фальшиво.

Это внезапное обогащение Чапли не имеет ничего общего с конформизмом голливудской конвейерной продукции, доказывавшей, что «терпение и труд могут сделать миллионером каждого бедняка». Когда одетый в дорожные меха, Чапли возвращается на пароходе домой, мы видим на нижней палубе скопище тех, кому не повезло. Переодевшись по просьбе журналиста в свою старую одежду, Чапли снова превращается в беспомощного, беззащитного человека, выброшенного за борт жизни. В «Золотой лихорадке» Чапли обратился к американцам, охваченным жадной жаждой обогащения: «Деньги не могут быть мерилем счастья, деньги — это иллюзия». Пророчески звучат эти слова в период процветания, когда никто не предполагал, что через четыре года, после краха на Уолл-стрит, многие состояния станут иллюзией.

В «Золотой лихорадке» для Чапли важны не деньги, а любовь. Это звучит как банальная фраза голливудской рекламы. Тайна заключается в том, что Чапли заставляет нас верить в силу любви, правдиво и тонко показывая рождение чувства, крушение надежд и, наконец, счастье соединения с любимой. Важно то, что мы забываем о скупом облике маленького бродяги, а его любовь так прекрасна, что комедия превращается в возвышенную лирическую поэму.

* В 1953 г. в числе 12 лучших фильмов, названных критиками и историками кино во время Всемирной выставки в Брюсселе, была и «Золотая лихорадка».

Вместе с тем Чаплин постоянно помнил о своей миссии поборника общественной справедливости, о своем оружии сатиры: он высмеивал людей, охваченных жадной обогащения, показывал, к чему это может привести человека. Незабываема сцена, когда обезумевший от голода Большой Джим хочет убить Чарли, ибо ему кажется, что маленький человек превратился в курицу. Или эпизод приготовления роскошного обеда из поджаренного на сковороде башмака. С какой грацией напертывает Чарли на вилку шнурок, имитирующий спагетти!

Поистине «Золотая лихорадка» — это антология превосходных сцен — лирических, комических и трагических. Борьба с медведем, раскачиваемый бурей домик золотоискателей, знаменитый танец булочки, когда Чарли напрасно ждет любимую на новоготийском ужине, — вот лучшие среди многих великолепных эпизодов ленты. Они всегда будут служить классическим примером режиссерского и актерского гения Чаплина.

«Золотая лихорадка» с триумфом прошла по экранам мира, но успеху художника не всегда сопутствует человеческое счастье. Подготовка к работе над следующим фильмом совпала с разводом Чаплина с его второй женой — Литой Грей. Газеты, многочисленные женские лиги, патристические союзы — все поднялись против Чаплина, клеймя, обвиняя, оскорбляя его, обливая потоками грязи: дезертир, иностранец, еврей, большевик, оскорбитель морали и т. д. и т. п. Чаплин вынужден был бежать из Голливуда и спрятаться у своего друга в Нью-Йорке. Казалось, ему недолго суждено оставаться в Соединенных Штатах. Чаплин должен был теперь поплатиться за все — за «Собачью жизнь» и «На плечо!», за «Малыша» и «Пилигрима». За то, что посмел как-то заявить журналисту о своем интересе к большевизму и Советской России. За дружбу с «подрытыми элементами» и за заявление о том, что «Ленин совершенно замечательный человек, апостол подлинно новой идеи»*. Короче говоря, он должен был поплатиться за свою независимость!

«Процесс, основанный на обвинениях сексуального порядка, превращается в Соединенных Штатах в праздник», — писал в «Балтимор сан» собиратель американских курьезов Х.-И. Менкен. А «разоблачитель» такого рода был немало в обвинениях Литы Грей, изложенных в форме брошюры. На процессе она обещала сообщить еще новые сенсационные факты. Какова была цель всей этой кампании? Для американской реакции — уничтожить Чаплина, принудить его к капитуляции. Для миссис Грей — получить как можно больше денег.

Суд продолжался ровно двадцать минут. Лита Грей достигла своей цели, реакция — нет. После процесса травля начала постепенно стихать. Чарльз Чаплин смог вернуться в Голливуд и продолжать прерванную работу над фильмом «Цирк».

* Ж. Садуль, Жизнь Чарли, цит. изд., стр. 117.

«Цирк» был первоначально задуман как веселая, жизнерадостная история. Но недавние переживания изменили интонацию картины. Когда в начале 1928 года состоялась премьера, оказалось, что это очень грустный фильм. Бродяга, который хотел стать цирковым артистом и завоевать любовь прекрасной вольтижерки, в финале остался один на пустой арене. Цирк уехал. Лишь кучи мусора и использованных билетов напоминают о гастроллах. На одном билете напечатана звезда. Чарли отбрасывает ногой этот символ славы и успеха и уходит куда-то вдалеке по безлюдной дороге.

«Цирк» не лучшее создание Чаплина — сценариста и режиссера, но этот фильм, несомненно, останется в истории кино как гениальное достижение Чаплина-актера. Клоун — смешной, когда ему грустно, и грустный, когда счастье улыбается ему, стал символом не только личной судьбы Чаплина, но судеб миллионов маленьких, измученных жизнью людей, для которых бум на нью-йоркской бирже не сулил ни благосостояния, ни тем более — счастья. «Цирк» прозвучал диссонансом в жизнерадостной Америке конца двадцатых годов. А для Чаплина «Цирк» был первым обращением к воспоминаниям о начале жизненного и творческого пути и попыткой ответить на вопрос, который никогда не оставлял артиста: что же будет, когда он не сможет больше вызывать смех, когда превратится в грустного клоуна? В 1952 году в «Огнях рампы» Чаплин снова вернулся к этой мучительной для него теме.

«Цирк» был последним абсолютно немым фильмом Чаплина. Следующую картину — «Огни большого города» (1931) — мастер пантомимы создал в атмосфере горячих дискуссий о звуковом и говорящем кинематографе.

Широкое распространение и влияние киноискусства в двадцатые годы объяснялось прежде всего всеобщим характером немых фильмов, доступных всем независимо от языковых барьеров. Вот почему в немом кино особым успехом пользовались комично-пантомимисты, искусство которых ограничивалось чисто внешней характеристикой — костюмом, мимикой, жестами.

Для понимания роли и значения Чаплина в истории киноискусства двадцатых годов необходимо помнить о том, что он никогда не был единственным популярным комиком экрана. Наоборот, в годы успеха и международной славы Чаплин всегда имел конкурентов, и отнюдь не слабых. Гарольд Ллойд пользовался огромной популярностью, а его фильм «Новичок» (1925) принес больше денег, чем «Золотая лихорадка». Ллойд, проворный молодой человек в соломенной шляпе и круглых роговых очках, воплощал на экране тип находчивого провинциального американца, который всегда добьется своего. Критик Гилберт Селдес сказал о персонаже, созданном Гарольдом Ллойдом: «В нем нет ни чувства, ни философии, но зато есть воплощение американского нахальства и неуто-

мимой энергией». Другим серьезным конкурентом Чаплина был Бестер Китон, человек с каменным лицом, никогда не улыбающийся, воюющий с огромными и таинственными механизмами (Бестер — машинист локомотива в «Нашем гостеприимстве» и «Генерале» или пассажир покинутого командой судна в «Моряке»). Фильмы Китона также имели большой успех и в Соединенных Штатах, и за границей. В Америке некоторое время с Чаплином соперничал Роско Арбэкл* (Фатти), прозванный «толстяком», а несколько позже робкий, стеснительный Гарри Ленгдон**.

Все они были способными комиками, талантливыми актерами, но в их лентах отсутствовали и философская концепция, и художественный идеал, присущие гениальному творчеству Чаплина. Они могли быть касовыми конкурентами, но никогда — соперниками в искусстве. В двадцатые годы Чаплина часто сравнивали с Ллойдом и Китоном. Сегодня, спустя несколько десятилетий, очевидно несоизмеримость этих имен. Фильмы Чаплина остались, работы других комиков сданы в архив.

Чаплин остался потому, что хорошо знал, кого изображает на экране и за что борется. Его Чарли — образ символический, берущий начало, по определению самого Чаплина, скорее от Шекспира, нежели от Диккенса***.

Бродяга символизирует всех маленьких, как многие образы шекспировских трагедий — Отелло, Гамлет, Макбет. Всеобщность образа бродяги подчеркивается его костюмом, который постепенно приобретает философский смысл, перестав быть только смешным набором разных частей гардероба. «Одежда, — говорил Чаплин в 1923 году, — помогает мне показать среднего, обыкновенного человека так, как я его себе представляю. Каждого человека, а значит, и меня самого. Слишком маленький котелок — это символ борьбы за человеческое достоинство. Усики — тщеславие. Кургурый пиджачок, тросточка и весь образ жизни — вызов, брошенный изгнанным манерам и беспечному существованию представителей высшего общества. Маленький человек изо всех сил старается не ударить в грязь лицом; он часто блефует и знает об этом. Знает так хорошо, что может пошутить над собой и немного пожалеть себя».

Сначала Чарли был не более чем клоуном, выступавшим в шутковом наряде на потеху публике. Но в дальнейшем образ Чарли претерпел изменения. «Образ, который я играю, — говорил Чаплин, — изменился.

* Арбэкл, Роско (1887—1933) — известный комик, снимался в сериях «Фейстоуна» и «Парамаунта». В 1921 г. прекратил актерскую деятельность, ставил фильмы под псевдонимом Уильям Гудрич.

** Ленгдон, Гарри (1884—1944) — популярный актер, дебютировал в 1926 г. Лучшие его комедии: «Сильный человек» (1926) и «Длинные брюки» (1924) в постановке Фрэнка Капры.

*** Сб. «Ч.-С. Чаплин», М., 1945, стр. 177. Статья «Вдохновение», опубликованная в апреле 1928 г.

Он стал более трагичным и печальным — немного более организованным. Он утратил буффонность; он стал несколько рациональнее. Кого-то однажды сказал: он стал менее маской и больше живым существом»*.

Чарли не перестал быть клоуном, но из потешного циркача он превратился в народного шута, говорящего людям правду. Всю правду. И подчас горькую правду. Недаром Григорий Козинцев сравнивал Чаплина с «горьким шутом» из «Короля Лира»**.

Народность — вот ключ к пониманию и верной оценке Чаплина. Сам выбор экранного героя — первый знак народности. Обращение к древним традициям пантомимы, к народным английским цирковым и мюзик-холльным зрелищам привело к рождению клоуна и бродяги в одном лице. Но народность не ограничивается только образом главного героя, она проявляется и в тематике фильмов, и в их форме немудреных сказок, поведенных мудрым клоуном.

Народность Чаплина — это, наконец, и его актерское мастерство. Искусство пантомимы за всю свою долгую историю не утратило народного характера; пантомима не прижились во дворцах, она осталась на улицах, на рынках, в придорожных тавернах, а в конце своего пути — в популярных театрах, где выступали прославленные мастера: Гримальди (1779—1837) в Англии или Дебюро (1796—1846) во Франции. У них, вернее, у их учеников, последователей и подражателей учились искусству пантомимы Чарльз Чаплин.

На фоне американского кино Чаплин — явление исключительное. Он заложил фундамент могущества Голливуда, но не поддался штаммам американской производственной машины, не пошел на сделку со своей совестью. Его творчество двадцатых годов явилось протестом против Голливуда, против коммерческого подхода к искусству.

Мифам капиталистического мира, пропагандистским рупором которого всегда был Голливуд, Чаплин противопоставил свои фильмы. Ответом на миф о благосостоянии были «Собачья жизнь» и «Золотая лихорадка». С мифом пуританской морали боролись «Пилигрим» и «Парижанка». С мифом милитаризма — «На плечо!». Чаплиновская сатира метко была в цель и в большинстве случаев носила ярко выраженный классовый характер.

Чарльз Чаплин был одинок в своей борьбе, но одиночество это мнимое. Правда, продюсеры и киноматогаты не жаловали его своей дружкой. Это верно. Но зато он мог похвастаться миллионами друзей во всем мире. Миллионами неизвестных друзей, которые с нетерпением ожидали каждый новый фильм Чаплина — великого художника и великого гуманиста.

* Сб. «Ч.-С. Чаплин», цит. изд., стр. 177.

** Там же, стр. 59.

В конце двадцатых годов Голливуд превратился в гигантскую фабрику, ежегодно производящую миллионы метров пленки с движущимся изображением. Продюсеры* всеми силами старались уподобить киностудию промышленному предприятию по производству консервов, ботинок или автомобилей, где бы можно было на практике применить систему Форда или Тейлора. Отсюда берет начало расчленение процесса создания фильма на ряд не связанных между собой этапов и широкое использование конвейерной системы со всеми ее губительными для искусства последствиями. Режиссер, будучи только одним (притом не самым главным) членом съемочной группы, уже не отвечал за фильм в целом. Контроль над созданием кинокартин перешел в руки продюсера, представляющего интересы нью-йоркских финансистов. Этот чиновник, радующий прежде всего о коммерческой рентабельности производства, становится фигурой № 1 в американской кинематографии. Это он в конечном счете утверждает сценарий, актеров, комплектует съемочную группу и даже влияет на прокат фильма. Ему принадлежат диктаторские полномочия и права.

Краугольным камнем новой производственной системы стало ограничение до минимума самостоятельности отдельных членов постановочного коллектива. Каждый отвечает лишь за часть целого, трудится в строго ограниченной области, не имея возможности проявить свою индивидуальность, а тем более — претворить в жизнь свои творческие замыслы. Фильм, таким образом, рождается из полуфабрикатов: режиссер получает законченный сценарий, отобранных для данного фильма актеров, построенные без его советов и пожеланий декорации и т. д. В чем же тогда заключается его работа? Видимо, только в том, что он читает акте-

рам сценарий, а те исполняют свои роли, как им заблагорассудится. Оператор снимает все на пленку, точно, не проявляя — избаив бог! — творческой инициативы. Потом режиссер уже не нужен, весь материал отправляют в монтажную, где специалисты-монтажеры (без участия режиссера!) придают фильму окончательную экранную форму. И так день за днем вертится производственная карусель.

Были подсчитаны не только часы и минуты отдельных этапов создания фильма, но заготовлены образчики сценариев, а также рецензенты, по которым легко приготавливался сценарий на любой заданный сюжет. Каждый фильм должен состоять из трех обязательных ингредиентов. Во-первых, «имени», то есть кинозвезды, имя которой благодаря рекламе приобрело популярность во всем мире. Нет смысла даже начинать съемки, если одно по крайней мере имя актрисы или актера не гарантирует успеха будущего фильма у миллионов зрителей. Во-вторых, «производственной стоимости», то есть фактора, свидетельствующего о том, что компания не жалела денег на декорации, костюмы, толпы статистов, трюковые съемки и т. д. В-третьих, «ценного сюжета», причем речь здесь идет не о литературных достоинствах сценария, а о степени известности автора экранизируемого бестселлера. Фильм автоматически считается высокохудожественным, если за право экранизации популярного романа или пьесы фирма заплатила много тысяч долларов. Эти три элемента создают «кинематографическую ценность» произведения и обеспечивают ему успех у зрителей. Ибо в конечном счете все сводится к созданию фильма, обладающего кассовым успехом. Голливудская рецентура не ограничивается, однако, простой суммой этих компонентов, способствующих прокату фильма. Имена звезд и известных писателей все-таки не самое главное. Суть в том — и это, пожалуй, основное, — чтобы в самом кинозрелище были такие козыри, которые обязательно привлекут зрителей. Английский прокатчик, председатель британского Объединения владельцев кинотеатров Г. Кинг еще в 1927 году шутили, но точно определил составные элементы обычного американского конвейерного фильма: «Для успешного проката фильм должен состоять из 1 фунта слезливых сантиментов, 1 фунта ужасов, 1½ фунтов рук и ног (предпочтительно обнаженных), ½ фунта смеси ночного клуба и кабака, 3 фунтов звезды (по миллиону долларов за фунт), 1 фунта юмора, 3 фунтов декораций и... 1 унции сюжета». Сюжет, фабула, интрига — все это только предлог для демонстрации всякого рода зрелищных приманок (в цирковом или мюзик-холльном значении этого слова).

«Реценз» Г. Кинга ясно показывает, что наряду с монументальными декорациями больше всего «весит» в этой идеальной смеси звезда. В двадцатые годы звезда действительно становится центральной фигурой кинопроизводства. Даже если в фильме выступает неизвестная актриса, реклама заранее, еще до премьеры фильма, провозглашает ее звездой.

* Слово «продюсер» имеет несколько значений: в Европе это лицо, финансирующее постановку фильма; в США — один из штатных работников кинокомпании, осуществляющий художественное и организационное руководство постановкой нескольких фильмов одновременно. — *Прим. ред.*

Американское кино не признает и не хочет признавать безымянных фильмов.

Конечно, у истоков явления актера-звезды лежат отнюдь не болезненные, а совершенно естественные и важные для развития киноискусства достижения таких актеров, как Чаплин, Фербенк, Пикфорд и Гипп. Именно они превратили кино из безликого зрелища первых лет XX века в человеческое искусство, показывающее человеческие переживания, привлекающее зрителя уже не только новинкой — движущимися фотографиями, но судьбами людей, изображенными иначе (интереснее!), чем на сцене или в книгах. Без творческого вклада талантливых актеров развитие киноискусства было бы невозможно.

Однако об этих исходных позициях американские продюсеры быстро забыли, преувеличивая, а главное извращая роль и место актера в фильме. Вместо актеров на экране появились кинобоги, символы современного идолопоклонства и тотемизма, словом — кинозвезды. Прежде актер должен был играть. Теперь гораздо важнее внешний вид звезды — черты лица, фигура, все то, что на рекламном жаргоне имеет таинственное название «фотогеничность». По голливудским понятиям, если он или она «хорошо выходят на фотографии», да к тому же обладают эротическим обаянием, то они могут быть звездами. Конечно, еще лучше, если такой кандидат или кандидатка уже известны публике. Так, например, перед каждым боксером, перед любой солистой знаменитого эстрадного зрелища «Зигфилд Фоллиэ»* в Нью-Йорке открыта дорога к карьере кинозвезды.

Пожалуй, для эпохи звезд наиболее характерна судьба Рудольфа Валентино** — красивого итальянца, специализировавшегося в ролях экзотических шейхов и романтических горецов. Валентино, не обладавший актерским талантом, был, как писала пресса, «божеством публики». Его фильмы, повторно демонстрировавшиеся в конце тридцатых годов в Англии и США, сначала вызвали огромный интерес. Привыкшая к звуковому кино и его звездам публика просто хотела узнать, кто же был кумиром женщин пятнадцать лет назад. Зрители выходили из кинотеатров разочарованные. Не только потому что изменились понятия о мужской красоте и сюжете «Шейха» (1921, режиссер Джордж Мелфорд) был банален и примитивен, но главным образом потому, что Валентино оказался просто неинтересным актером. Его «убийственные» взгляды только

* В начале двадцатых годов из ревю «Зигфилд Фоллиэ» в кино пришли следующие звезды американского кино: Марлон Девис, Марта Менсфилд, Мэй Муррей, Кей Лаурел, Олив Томас и др. («Фотошлей», II, 1920).

** Валентино, Рудольф (1895—1926). Родился в Италии, с 1913 г. жил в Америке, работая сначала танцовщиком. Наиболее известные фильмы: «Шейх» (1921), «Четверо всадники Апокалипсиса» (1921), «Кобра» (1925), «Сын шейха» (1926), «Кровь и песок».

смешны*. И дело не в устаревшей технике, ведь созданные гораздо раньше фильмы с участием Лилиан Гипп или Асты Нильсен еще и сегодня волнуют зрителей благородной, прекрасной игрой этих актрис.

Но в двадцатые годы, несмотря на отсутствие таланта, Валентино был королем экрана. Происходило это по одной простой причине: реклама раздвигала его красоту и «обольстительные чары» до небывалых размеров. О том, как далеко проникали шпательцы рекламы и как систематически отдулялась публика, лучше всего свидетельствует интервью с Валентино, опубликованное в польском еженедельнике «Вядомости литературне» (№ 16, 18/IV 1926 года). Вот, что говорил он читателям газеты: «Огромное духовное удовлетворение доставляет мне знакомство с литературой. Недавно я прочитал французскую книжку Поля Негри о кино**». Я очарован этой книгой. Она открыла мне совершенно новое понимание киноискусства. Считаю, что с ней должны познакомиться не только актеры, но и каждый поклонник «десятой музы». Вот как одна звезда восхваляла другую, рекомендуя читателям профанскую книгу в качестве литературного (!) и новаторского (!) произведений. Стоит ли удивляться, что такая атмосфера обожания и психоза привела к сдвигам массовой истерии, когда Валентино умер. На много часов замерло движение на одной из центральных улиц Нью-Йорка, тело покойного было выставлено в специально нанятом помещении, а над могилой несколько обезумевших от горя почитателей «божественного» Валентино пытались покончить жизнь самоубийством.

И спустя десятилетия после его смерти в разных странах устраиваются гражданские панихиды, церковные службы... Валентино как актер не оставил ничего достойного внимания, и если он вошел в историю, то скорее как символ эпохи «звездного» безумия.

Не всегда, конечно, звезда была мнимой величиной. Случалось, что действительно талантливый актер становился звездой. Но это положение, приносящее славу и деньги, не лишено вместе с тем некоторых неудобств. Ведь звезда — это синоним определенного типа героя или героини, соответственно разрекламированных по всему свету. И горе актеру, если он захочет сыграть другую роль, создать иной образ, выходящий за рамки своего амплуа. Когда Грета Гарбо, несомненно талантливая актриса, попыталась вырваться из заколдованного круга сюжетов о роковых женщинах и отказалась в 1926 году выступать в очередном фильме, ей пригрозили принудительной депортацией в Швецию.

* Вот мнение английского кинокритика «Санди экспресс» о Рудольфе Валентино после просмотра «Шейха» в 1938 г.: «Валентино, величайшая звезда немого экрана, сегодня ни больше ни меньше как обыкновенный комик. Позирует, кричит и бросает «душеурадающие» взгляды в точности как комик Харпо Маркс, заметив престелую блондинку».

** Русское издание: Пола Негри, Жизнь и мечты в кино, М.— Л., «Театринопечать», 1928.

Студия МГМ могла в любой момент аннулировать разрешение на пребывание и работу актрисы в Соединенных Штатах. Борьба Гарбо со студией продолжалась семь месяцев и закончилась мнимым компромиссом. Актрисе значительно повысили гонорар, но зато она отказалась от всяких возражений по поводу предлагаемых ей ролей. «Таинственная иностранка», как величала ее реклама, продолжала играть роли соблазнительниц и «роковых женщин».

Система звезд приводила ко все большему схематизму, оскотенению тематики фильмов. Необходимость показа на экране одних и тех же человеческих типов влекла за собой одинаковость сюжета, композиции и прочих компонентов фильма. Практический успех какого-то фильма означал неизбежное появление целого ряда подражаний, мгновенно сострепаемых конкурирующими студиями. Любая попытка отхода от установленных образцов встречалась продюсерами враждебно; гораздо спокойнее оставаться в кругу апробированных тематических моделей: секс, война, история, преступление. В этих четырех словах заключался весь диапазон голливудской продукции.

Конечно, наибольшее распространение имели фильмы о любви. Не только потому, что создавалось множество картин, в которых «звон пода» занимал ведущее место, но и потому, что в любой другой категории фильмов в той или иной степени присутствовала любовная история. Поэтому вопрос о тематических направлениях можно свести к трем группам картин, выведя любовь за скобки в качестве «сверхкатегории». Война, история и преступления служили в голливудских фильмах фоном для вечной сказочки о парне, который встречает девушку, или о девушке, нашедшей своего парня.

«Военные ленты, модные (потому что нужные!) в годы мировой войны, вскоре после 1919 года перестали интересовать продюсеров. В «эпоху джаза» зрители не хотели видеть поля сражений и героических солдат. Возвращение к военной тематике, первые признаки которого относятся еще к 1921 году (когда огромным успехом пользовался фильм «Четыре всадника Апокалипсиса» режиссера Рекса Ингрема с Рудольфом Валентино по роману Бласко Ибаньеса), всерьез произошло лишь в 1925 году. Фильмом, который изменил положение и завоевал для военной тематики почетное место в репертуаре американской кинематографии, был «Большой парад» (1925) Кинга Видора.

Кинг Видор * не был новичком в кино, когда предложил студии МГМ постановку фильма об американском экспедиционном корпусе во Франции. К этому времени он уже снял ряд картин, преимущественно «малых»,

* Видор, Кинг (рог. 1894) — американский кинорежиссер, постановщик фильмов «На повороте дороги» (1918), «Честь семьи» (1920), «Большой парад» (1925), «Богемия» (1926), «Толпа» (1928), «Аллилуйя» (1929), «Хлеб наш насущный» (1934), «Цитадель» (1938), «Война и мир» (1955).



57 Бетти Компсон и Джордж Банкрофт в фильме «Доки Нью-Йорка» Д. Штернберга (1928)



58 Том О'Брайен, Джон Гилберт и Карл Дан
в фильме «Большой парад» К. Видора
(1925)

59 Джеймс Мэррей в фильме «Толпа» К. Видо-
ра (1928)





60 Из фильма «Веселая вдова» Э. Штррей-
ма (1925)



61 Джанет Гейнор и Джордж О'Брайен в филь-
ме «Восход солнца» Ф. Мурнау (1927)



62 Грета Гарбо и Джон Гилберт в фильме
«Плоть и дьявол» К. Брауна (1927)

63 Барбара Кент и Глен Трайон в фильме
«Одиночество» П. Фейоша (1928)





64 Из фильма «Нанук с севера» Р. Флаерти
(1920—1922)

то есть сделанных на небольшие средства без участия крупных звезд. Видор специализировался в жанре бытовой комедии, его картины рассказывали о горестях и радостях простых людей американской провинции. По сравнению с боевиками де Милля фильмы Видора отличались искренностью, острой наблюдательностью, правдивостью изображения среды и характеров героев. Он стремился к реализму, хотя из социальных конфликтов, изображаемых на экране, он никогда не пытался делать соответствующих выводов. Нет сомнения, что по творческому методу и стилю Видор был последователем Штрейхера, но ему не хватало остроты и смелости своего учителя. Честность Видора ограничена его мировоззрением — он не искал революционных решений, стараясь примирить бедных и богатых, привилегированных и эксплуатируемых в духе идей классового мира. Лучшие фильмы Видора отличались зрелостью и талантом, потому что он верил в заложенные в них идеи. Когда же режиссер соглашался реализовать чуждые ему замыслы продюсеров, он неизменно терпел неудачу.

«Большой парад» был для Видора переломным фильмом, выдвинувшим его в число ведущих американских постановщиков. Замысел фильма возник у самого режиссера. «Я хотел, — писал Видор в своей автобиографии, — показать историю молодого американца — не пацифиста, но и не урапатриота. Американец пошел на войну и совершенно нормально реагировал на все, с чем ему пришлось там столкнуться». Другими словами, «Большой парад» — это бесстрастный, лишенный критических акцентов рассказ о войне, увиденной глазами простого американского солдата, одного из сотен тысяч поехавших за океан в поисках «великолепного приключения».

Идея Видора не отличалась ни особой новизной, ни революционностью, но на фоне конвейерной продукции привлекала искренностью и свежестью. В реализации, а вернее, в конкретизации замысла режиссеру помог драматург Лоуренс Столлингс (вместе с Максвеллом Андерсоном он написал популярную антивоенную пьесу «Цена славы?», в 1926 году режиссер Рауль Уолш поставил по пьесе одноименный фильм). Столлингс знал войну не по рассказам очевидцев, а по собственному опыту, в бою он потерял ногу; ничего удивительного поэтому, что в своем творчестве он не мог быть сторонним наблюдателем, он активно боролся, громко и страстно протестовал против массового убийства.

По приглашению продюсера МГМ Ирвина Тальберга, которому замысел Видора понравился, Столлингс написал первый вариант сценария. Кинг Видор и штатный сценарист студии Гарри Бен создали на этой основе окончательный режиссерский сценарий.

Участие Столлингса значительно заострило первоначальный замысел, придало ему обвинительную силу, которой Кинг Видор старался поначалу избежать. Конечно, «Большой парад» нельзя рассматривать как сознательное разоблачение тех, кто развязал первую мировую войну,

или анализ причин, приводящих к вооруженным столкновениям. Трудно было бы ожидать такого антивоенного фильма и от Видора и от Голливуда. Но режиссеру удалось так показать войну, что зрителям открылась вся ее жестокость, вся бессмысленность. Фильм сорвал с войны тот ореол романтики, которым окружали ее пропагандисты милитаризма и национализма. «Большой парад» — это в конечном счете картина о разочаровании молодого парня, отправившегося на войну, как на игру, и возвращавшегося домой без всяких иллюзий, зрелым человеком, психическим и физическим (он потерял ногу) инвалидом, которому приходится начинать жизнь заново. Таков смысл «Большого парада» — фильма, на несколько лет опередившего пацифистское обвинение, брошенное Ремарком в романе «На западном фронте без перемен». И быть может, не случайно герой романа, подобно герою «Большого парада», протягивает руку из окопа, чтобы сорвать цветок...

Возражения может вызвать сентиментальность, сделанная уж очень по-голливудски «любовная линия» американского солдата и французской девушки. Но не следует забывать, что счастливый конец — встреча героев после войны — сочетается у Видора с разоблачением эгоистической буржуазной семьи, которая не понимает и не хочет понять чувств солдата, вернувшегося с войны. Простим же «Большому параду» романтическую встречу влюбленных на фоне идиллического сельского пейзажа, ибо не эти сцены остаются в памяти зрителей. Режиссер показал окопную жизнь без прикрас, со всей силой сурового реализма. Сцена расставания влюбленных во французской деревне, когда герой уезжает на фронт, а за грузовиком по грязи бежит заплаканная девушка, — одна из самых великих в своей простоте. Это уже не голливудская придуманная история, а подлинный кусок жизни. Незабываема также сцена наступления, когда, рассыпавшись цепью, солдаты медленно двигаются по лесу. Молча, сосредоточенно идут люди. Видно, сколько усилий, сколько нервов стоит им этот марш. Видно, как ломаются ряды, как падают солдаты под огнем неприятеля. Сколь непохожа эта атака на фальшивый пафос подобных сцен во многих других фильмах! Немало снималось картин о первой и второй мировых войнах и после «Большого парада», но есть в произведении Кинга Видора куски, которые невозможно забыть. Это, пожалуй, лучшее доказательство непреходящей художественной ценности фильма.

Вслед за «Большим парадом» последовала целая серия военных картин, но ни одна из них вплоть до тридцатых годов по своей искренности и талантливости не могла сравниться с фильмом Видора. Почти все ленты, действие которых происходило во Франции или на других фронтах, были поводом для монументальных постановок, виртуозных съемок массовых сцен сражений и проявления необычайного героизма кинозвезд в ролях главных героев. Военные фильмы старались доказать зрителям, что Америка и только Америка выиграла войну. Участие других союзников огра-

ничивалось присутствием представительниц прекрасного пола, с которыми могли флиртовать американские солдаты. Не удивительно, что голливудские военные фильмы вызвали возмущение европейской прессы.

Не менее благодарным фоном для любовных перипетий, чем война, а может быть, дающим еще большие постановочные возможности была история. История всех времен и народов, но, конечно, перекроенная на американский манер. Английский кинокритик Хантли Картер в книге «Новый дух в кино», требуя, чтобы исторический фильм был синтезом исторических событий, утверждал одновременно, что американские ленты, изображающие прошлое, не что иное, как «техническое варварство, цель которого не сохранение, а уничтожение исторических знаний». Трудно отказать словам Картера в справедливости, особенно если сопоставить их с вереницей голливудских картин о Древнем Риме, средневековой Европе или о странах Дальнего Востока.

Когда публике поднадоели «джазовые комедии» и бытовые драмы, когда битва за новую мораль была окончательно выиграна и викторианские нравы сохранились лишь в глухой провинции, Сесиль де Милль решил полностью переключиться на исторический репертуар. Режиссер прекрасно понимал требования публики, и его решение было продиктовано трезвой оценкой ситуации. Впрочем, немалую роль сыграла в этом и конкуренция Любича.

Американский критик Тамар Лейн уличил де Милля в неприкрытом цинизме его «исторических постановок». «Никто не знает лучше его, что все это — сплошное вранье, но такие фильмы имеют кассовый успех». Де Милль всегда работал на массового зрителя, а тот, соответственно обработанный рекламой, воспитанный прессой, хотел видеть на экране необыкновенные и великие события — римские оргии, переход евреев через Красное море или жизнь аристократов в царской России. Конечно, масштаб событий здесь надо понимать в прямом смысле этого слова, он измерялся величиной возводимых декораций или количеством нанятых статистов. Де Милль был достойным представителем современной американской буржуазной цивилизации. Он щедро разбрасывал среди миллионов зрителей призрачные богатства, экзотику, приключения, предпочитая, однако, всем другим библейские сюжеты. По такому рецепту сделаны «Десять заповедей» (1923), «Царь царей» (1927), «Волжские бурлаки» (1927). Из той же школы вышел самый монументальный исторический боевик «Бен Гур» (1927), режиссер Фред Нибло, в главной роли Рамон Новарро, глумом которого были соревнования римских квадрантов. Фильм стоил более пяти миллионов долларов, тогда как смета средней голливудской картины не превышала в те годы четырехсот — пятисот тысяч.

Эрнст Любич, поддавшись всеобщей моде, также занялся историей. Причем делал он это не так поверхностно и примитивно, как де Милль. Уже в исторических фильмах своего немецкого периода творчества он

пытался объяснять события психологическими мотивами. Эта психологическая, а в сущности салонно-будуарная интерпретация истории вновь появилась в его американском фильме «Патриот» (1928) о русском царе Павле и графе Палене. Безумца-царя играл специально приглашенный в Голливуд Эмиль Янинне, созданный один из лучших своих образов. По сравнению с другими историческими лентами фильм Любича выделялся гораздо большей правдивостью в изображении атмосферы и быта России XVIII века.

Не устоял перед модой и Дуглас Фербенкс, расставивший в конце 1920 года с образом предпринимчивого американского бизнесмена для создания образов легендарных героев прошлого. Костюмные фильмы были нужны Фербенксу, потому что их легче было продавать и дешевле рекламировать. Кроме того, троны, коронованные особы и интриги аристократов льстили снобистским вкусам американской буржуазии, которая, гордясь своей демократией, всегда завидовала монархическому прошлому европейцев. Отвечая желаниям этой публики, положительный герой большинства исторических фильмов Фербенкса — спаситель, благодетель и защитник народа — был высокородным принцем крови, действующим инкогнито, или еще кем-нибудь в том же роде. В годы, когда Америка боролась за свое место среди империалистических государств, герой Фербенкса был воплощением делового гения, торговой предприимчивости. Зато после 1918 года, когда Соединенные Штаты почувствовали себя самой могущественной державой мира, Фербенкс ублажал нуворишей картины из жизни аристократии.

Третья излюбленная тема американских фильмов — преступления. С первых же лет существования кинематографа в Соединенных Штатах эта тема заняла в репертуаре прочное место. Детектив, верный страж несгораемых шкафов, стал образцовым положительным героем Голливуда.

В конце двадцатых годов появился новый вид детективов — гангстерские фильмы. Материал в изобилии давала сама жизнь. Газеты изо дня в день печатали захватывающие сообщения о преступных бандах, терроризирующих население многих городов, и прежде всего Чикаго. Широкую известность приобрели подвиги грозного гангстера Аль Капоне, который жестоко расправлялся со своими конкурентами. Бандитизм перестал быть делом отдельных сбившихся с пути преступных элементов, он превратился в выгодную, хотя и довольно опасную профессию. Введение сухого закона в значительной мере способствовало расцвету гангстеризма и вооруженного вымогательства (так называемый рэкет). Гангстеры, занимавшиеся контрабандным провозом спиртного, пользовались поддержкой высокопоставленных лиц в правительстве. Политики, желая избавиться от неудобных соперников, все чаще прибегали к помощи бандитов.

Факты эти были общеизвестны, пресса раздувала одну сенсацию за другой. Естественно, что кино раньше или позже должно было обратиться

к этой теме. Новые гангстерские фильмы отличались от детективных сказочек о преступниках и полицейских тем, что основывались на подлинных фактах, а не являлись плодом фантазии авторов: сценаристов и режиссеров. Не выдуманные приключения какой-нибудь героической Эллен или Полины, сражающихся с мифическими шайками желтолицых разбойников, а реальные газетные происшествия, воспроизведенные точно и правдиво. Преступления перестали быть гвоздем, кульминацией фильма или средством неожиданного поворота сюжета. Наоборот, весь фильм строился вокруг одного или чаще нескольких преступлений, подготовленных и выполненных с научной тщательностью. Наконец, следует отметить, что авторы гангстерских фильмов не использовали только черную и белую краски для обрисовки персонажей: гангстеры и детективы имели и недостатки, и достоинства. Закон, конечно, всегда одерживал верх, но симпатии зрителя могли быть отданы не только детективу, но и гангстеру... Такая сдержанность Голливуда в моральной оценке бандитизма — явление симптоматичное. Точно так же относились к гангстерскому подполью правящие круги — сенаторы, губернаторы штатов, все те, кто не мог и не хотел объявить войну этому позорному явлению американской цивилизации. Разве не знаменателен факт, что специальным консультантом студии «Юниверсал» по гангстерским фильмам был некий Гей Ренард, арестовавшийся 138 раз и освобожденный президентом Кулиджом от судебной ответственности за то, что выдал властям двадцать шесть других гангстеров. Трудно себе представить, чтобы при таком консультанте могли появляться фильмы, обличающие гангстерию.

Гангстерская тематика получила особое распространение лишь в звуковом периоде, но уже в последние годы немое кино появился первый классик этого жанра Джозеф Штернберг (род. 1894), создатель «Подполья» (1927) и «Доков Нью-Йорка» (1928). Штернберг уже с 1914 года работал в кино, был монтажником, сценаристом, ассистентом режиссера. В 1924 году он попробовал свои силы в качестве режиссера. История его первого фильма «Охотники за спасением человеческих душ» (1925) необычна и исключительно по американским условиям. Это была экспериментальная лента, созданная на очень скромные средства с участием актеров-любителей. Единственный профессиональный актер Стюарт Холмс снимался только один день, а в остальных сценах — в целях экономии — выступала... тень его дублера. Фильм делался не на публику кинотеатров, а для выражения идейно-художественной концепции автора — режиссера и сценариста в одном лице. Много лет спустя, в 1948 году, Джозеф Штернберг заявил, что изю всех своих фильмов лишь «Охотников» он считает подлинным произведением искусства, которое не только носит имя, но и выражает credo постановщика.

«Охотники» — это рассказ о трех несчастных людях: слабохарактерном юноше, девушке, не имеющей сил противостоять превращениям судь-

бы, и ребенке-сироте, прибившемся к паре героев. Как и в немецких экспрессионистских фильмах, персонажи драмы не имеют имен: это просто Юноша, Девушка, Ребенок.

Трое героев живут в маленьком грязном портовом городишке. Мол завалят мусором, объедками. В море работает землечерпалка, выбрасывая на берег кучи черного ила. Тень машины — символ безнадежности и растерянности — присутствует почти во всех кадрах фильма. Грязь и землечерпалка вездесущи. Однажды герои покидают город, не в силах больше выносить его гнетущую атмосферу. На дороге им встречаются двое других бродяг — проститутка и сутенер. Мужичка (так он назван в титрах) уговаривает Девушку заняться проституцией. У Юноши нет сил воспротивиться этому. И когда безвольные, пассивные герои вот-вот окажутся на самом деле, происходит перелом. Мужичка бьет Ребенка, появившегося в неподходящий момент, когда у Девушки находится Клиент. Юноша бросается на защиту сироты и в неожиданном приливе сил побеждает Мужичку. Снова мы видим трех бродяг на дороге. Но теперь мы знаем, ищущие спасения преодолели свою пассивность и найдут в жизни счастье.

Таков философский смысл сказки, которую Штернберг облек в оригинальную изобразительную форму. Немало в этой картине наивной символики, идущей от немецкой камерной школы. Но с другой стороны, есть в ней и острота социальной критики, не уступающей по силе «Алчности» Штрогейма. Изображение нищеты американских низов в эпоху процветания, когда кинематограф рекламировал богатство и легкую жизнь сытых американцев, было проявлением мужества и честности режиссера-дебюта. Фильмом Штернберга заинтересовался Чаплин и уговорил своих компаньонов из «Юнайтед артистс» обеспечить прокат картины. Так Штернберг получил первое режиссерское крещение и перед ним открылись возможности дальнейшей работы в кинематографе.

Однако вслед за удачным дебютом последовала целая серия провалов. Фильм «Побег» с Мэри Пикфорд, в котором Штернберг хотел показать, как слепая девушка представляет себе мир, был положен на полку по причине очень низкого качества. Новый вариант этой темы под названием «Очаровательный грешник» студия МГМ поручила другому режиссеру. Съемки другой ленты «Невеста в маске» были прерваны, и картину опять передали другому постановщику. Штернберг порвал контракт с МГМ. Казалось, судьба «трудного режиссера» решена, во всяком случае в Голливуде. Тогда на помощь Штернбергу снова пришел поклонник его таланта Чарльз Чаплин, доверив ему постановку фильма «Чайка» (1926) с Эдной Первиенс в главной роли. Вероятно, создатель «Парижанки» хотел напомнить публике о своей партнерше по многим фильмам, редко появлявшейся теперь на экране.

Но когда фильм был готов, Чаплин не разрешил его демонстрацию. Одни говорят, что картина, снятая в двух вариантах, представляла собой

великолепную коллекцию морских видов и не имела абсолютно никакой драматургии. Другие утверждают, что подарок Чаплина Эдне Первиенс просто не удался: актриса, выступившая в роли молодой девушки, выглядела в «Чайке» слишком старой. Так или иначе, Штернберг по-прежнему топтался на месте. Три неудачных фильма! В Голливуде это почти равнозначно гражданской смерти.

Спасла Штернберга студия «Парамаунт», где он работал в качестве специалиста по съемочной и осветительной технике. Ему поручили постановку гангстерского фильма «Подполье» по сценарию Бена Хекта. В фильме участвовали Чарльз Банкрофт, Клайв Брук и Эвелин Брент — актеры, уже утратившие популярность или еще неизвестные зрителям. Студия давала шанс способному режиссеру, не желая в то же время рисковать слишком многим. Результат, однако, превзошел самые смелые ожидания — «Подполье» побило все кассовые рекорды 1927 года в Нью-Йорке и во многих других городах Америки и Европы. А потом один за другим появились не менее интересные и именитые столь же большой успех фильмам: «Последняя команда» (1928), «Облава» (1928), «Доки Нью-Йорка» (1928). За какие-нибудь два года Штернберг стал одним из ведущих американских режиссеров.

Успех «Подполья» объяснялся прежде всего творческим, оригинальным использованием новой среды — гангстерского подполья. Штернберг показал, конечно, и экзотику среды, но главная его заслуга в стремлении раскрыть перед зрителем психологию героев преступного мира. В его фильме основное внимание уделено не напряженному развитию действия, не неожиданным происшествиям; режиссер хотел, чтобы зрители почувствовали смутное беспокойство, ощутили гущающуюся атмосферу надвигающейся катастрофы. При этом не события, а люди, в них участвующие, интересовали Штернберга. Прежде в фильмах такого рода не было и намека на анализ характеров и переживания героев. В этом смысле Штернберг был первооткрывателем.

Для Штернберга кино было «живописью в движении», поэтому своей важнейшей задачей он считал композицию кадра — игру света и тени, эффективное и продуманное распределение предметов в кадре. Создать из декораций, реквизита и передвигающихся на их фоне актеров гармоничное целое, передающее атмосферу среды и накал страстей, — вот цель, которую поставил перед собой (и с успехом достиг) автор гангстерской трилогии: «Подполье», «Облава», «Доки Нью-Йорка».

Преступный мир в этих фильмах лишен того механического нагнетения кошмаров, которыми пугали зрителей лютые типа «Приключения Эуэна». Энергичного детектива в картинах Штернберга не поджидают какие-то сверхъестественные опасности — автоматически закрывающиеся двери, раздвигающиеся стены и т. д. Действие происходит в обыкновенных домах, на улицах... Но режиссер поэтизирует их при помощи света и других специальных эффектов. В трубах расцветают на стенах и потолке

штры серебрищейся паутины; на балу в ночном клубе дождь серпантина и конфетти заслоняет танцующие пары; нью-йоркский порт окутывается густой туман, а в машинном отделении корабля огонь и дым придают человеческим фигурам ирреальный, призрачный вид*. Костюмы актеров также имеют немаловажное значение: черно-белые перья Эвелин Брент в «Подполье» и «Облаве» придают ореол красоты и необычности образу королевы преступного мира. В каждом кадре этих фильмов ощущается пристальное внимание режиссера к изобразительным средствам киноискусства.

Штернберг, безусловно, один из крупнейших режиссеров-живописцев. Не на следует ограничивать его талант изобразительной стороной. В гангстерской трилогии превосходит монтаж — умение двумя-тремя точно сопоставленными деталями рассказать зрителю о событии. Вот нападение на ювелирный магазин в «Подполье», показанное четырьмя кадрами: разбитые револьверной пулей часы в магазине, испуганное лицо продавца, руки,стребжающие драгоценности, и толпа, собравшаяся перед витриной ограбленного магазина. Или другой пример из того же фильма: короткие планы полицейских машин, стремительно мчащихся к месту, где скрывается преступник, монтируются с еще более короткими кадрами пробуждающихся ото сна жителей близлежащих домов. Мелькают испуганные лица людей, чей отдых был прерван полицейской сиреной и выстрелами. А потом смена асады. Гангстер и его сообщники засели в комнате, где находится богатая коллекция чучел птиц. Время от времени сыплются перья и опилки, на пол падает подстреленная вторая раз, давно уже мертвая птица. Действие развивается по двум направлениям: полицейские стремятся сломить сопротивление бандитов, а в это время происходит столкновение главаря с членами банды, которых он обвиняет в измене. Когда выясняется, что никакой измены не было, и одновременно гангстер узнает, что девушка, которую он любит, принадлежит другому, дальнейшее сопротивление для него не имеет смысла. В окне появляется белый платок. После напряженных динамичных кадров наступает полная тишина. Когда же полицейские врываются в комнату, они находят там только труп покойничего с собой бандита.

В этом небольшом эпизоде ярко выражен режиссерский стиль Штернберга, его пристрастие к необычной среде, деталям и к определенной романтизации преступного мира. Мы не найдем в гангстерской трилогии осуждения бандитов, скорее — сочувствие им, восхищение силой и стойкостью людей, обреченных жизнью на такое существование. Есть в этом своеобразный фатализм, вера в неотвратимость событий, свойственные не

* В статье Штернберга «Большие света» в журнале «Сайт энд саунд», № 2, осень 1955 г., читаем: «Большинство искусство киноискусства в том, чтобы вдохнуть жизнь в мертвое пространство между объектами камеры и снимаемым предметом. Дым, дождь, снег, туман, пыль, пар могут сообщить мертвому пространству эмоциональные качества. Этого можно добиться и движением камеры».

только фильмам Штернберга, но и современной ему американской литературе, особенно Хемингуэю и Дос Пассосу.

Штернбергу не раз приходилось уступать вкусам продюсеров или требованиям цензуры. Не в силах преодолеть оковы сценария, он обращал все свое внимание на форму, на поиски новых выразительных средств. Случалось, поддавшись нажиму, он делал банальные мелодрамы вроде картины «Последняя команда» (1928). Это история бывшего царского генерала, который умирает в голливудском ателье, играя роль командира, ведущего солдат в атаку. Но даже в этой, по существу актерской ленте (в ней еще раз блеснул своим большим талантом Эмиль Янининг) Штернберг очень интересно, реалистически показал большую киностудию. А в последнем его немом фильме «Дело Лени Смита» (1929) мелодраматическая история соблазненной служанки не помешала режиссеру правдиво показать деревню и сельскую ярмарку. Здесь Штернберг еще раз продемонстрировал свое виртуозное изобразительное мастерство, качество, которое он в числе немногих режиссеров не утерять и в звуковом периоде.

Роль Штернберга в последние годы немом кино очень велика. Французский историк кино Жан Митри утверждает, что почти все голливудские постановщики находились под влиянием или Любича, или Штернберга. Любич вырастил целую плеяду комедийных режиссеров, тогда как автор «Подполья» нашел многочисленных последователей среди тех, для кого мир экрана был результатом фотографической регистрации явлений. Не актер, не сценарий, не декорации, по его мнению, а кинокамера и освещение предопределяли успех или неудачу фильма. «Режиссер пишет при помощи камеры, хочет он того или нет, позволяя ему это или нет», — таков был основной творческий принцип Штернберга.

Фильмы Джозефа Штернберга служили своеобразным мостиком, соединявшим коммерческую кинематографию с немногочисленными попытками подлинного творчества в области кино. В этих попытках не было ни силы, ни размаха, свойственных ранним фильмам Гриффита и Штротгейма. И Штернберг, и его коллеги в большей или меньшей степени были обречены на болезненные компромиссы. Однако они тем отличались от режиссеров типа де Милля или даже Любича, что не отказывались от своей художественной индивидуальности, защищали независимость стиля или своеобразия концепций.

После скандала с постановкой «Алчности» Эрик Штротгейм оставил современную тематику и создал несколько фильмов, действие которых происходило в аристократических кругах. Уход от американской действительности означал, что художник смирился с поражением. Но видимо, не только это привело Штротгейма в королевские или княжеские дворцы. Во всех своих фильмах из жизни аристократов — «Веселой вдовы» (1925), «Свадебном марше» (1927), «Королеве Келли» (1928) — Штротгейм выступал в двойной роли: как неумолчивый критик опереточности, бессмыслен-

ности монархического режима и одновременно как сентиментальный турист, посетивший страну своей юности.

Отсюда двойственность этих фильмов, в которых впервые наряду с безжалостной сатирой появилась искренняя симпатия к героям, когда они сбрасывают маску цинизма, любят и верят в свою любовь. Новые качества Штротгейма особенно ярко проявились в лучшей части трилогии «Свадебном марше». На этот раз действие фильма происходило не в воображаемом Монте-Бланко («Веселая вдова») или вымышленном королевстве Кенигсберг («Королева Келли»), а в подлинной Вене, столице Австро-Венгрии. Это история распада аристократической семьи, которая в поисках выхода из финансовых затруднений заставляет последнего представителя рода жениться на калек, дочери богатого фабриканта. Фильм, вышедший на экран в двух сериях («Свадебный марш» и «Медовый месяц»), рассказывал о несчастной любви молодого князя, но не к своей жене, а к бедной девушке из народа. Это могла бы быть вульгарная и примитивная мелодрама, каких немало снималось во всем мире, и особенно в англосаксонских странах. Но Штротгейм уберечь фильм от сентиментальности, сделал его яростным памфлетом на «просвещенных» дегенератов и кретинлов. В публичном доме лежат под столом пьяные князь и его собутыльник богатый фабрикант и договариваются о женитьбе своих детей. Это истинно штротгеймовская по своей откровенности и цинизму сцена превосходно характеризует его режиссерский стиль. И еще одно следует отметить в «Свадебном марше»: сочувственное авторское отношение к Мицци, бедной девушке, соблазненной молодым аристократом. Пожалуй, впервые у Штротгейма появился человек, отличающийся от остальных, сугубо отрицательных персонажей и вызывающий симпатию зрителей.

«Свадебный марш» удался. Но и ему была уготована судьба «Алчности». Работа продолжалась почти три года, расходы намного превысили первоначально запланированный бюджет. К тому же режиссер снова не справился с монтажом. Штротгейма занесли в черный список — ни одна студия не хотела с ним связываться. Но счастье, казалось, снова улыбнулось создателю «Алчности», когда Глория Свенсон, известная актриса и владелица собственной киностудии, предложила ему постановку «Королевы Келли» (1928). Сценарий написал сам Штротгейм: события первой части происходили в каком-то вымышленном королевстве, а второй — в Африке. Но и на этот раз Штротгейма поджидал удар. Когда он отснял примерно треть материала, работа была прекращена, потому что успех «Левца джаза», по мнению банкира Джозефа Кеннеди, финансировавшего фильм Глории Свенсон, показал, что немые фильмы обречены на провал. «Самый плохой звуковой фильм лучше самого выдающегося немого шедевра», — заявил Кеннеди Штротгейму, решив положить снятую часть фильма на полку. Спустя некоторое время Глория Свенсон, уже без участия Штротгейма, завершила фильм, совершенно изменив концепцию, отказав-

шись от африканской части и закончив ленту двойным мелодраматическим самоубийством — юной девушки из народа и принца.

Штротгейм отрекся от экранного варианта «Королевы Келли», хотя в нем все же есть немало великодушных, несомненно штротгеймовских сцен в изображении королевского двора Кенигсберга и его безумной владычицы. «Королева Келли» — лебединая песня великого режиссера, которого американские киномангагаты лишили возможности ставить фильмы. С этого времени он остался только великим актером, снимаясь главным образом в Европе. Пример Штротгейма характерен для методов борьбы Голливуда с независимыми и непокорными художниками. Штернберг сумел договориться со студией и ценой компромисса остаться на поле боя. Штротгейму, менее гибкому и уступчивому, пришлось уйти.

В двадцатые годы в Голливуде работала большая группа европейских режиссеров. Только один из них нашел в Америке подходящую почву для своей деятельности — Эрнст Любич. Другим повезло гораздо меньше. Из немцев ни Пауль Лени, ни Эвальд Андре Дюпон не создали в Америке ничего достойного внимания. Фридрих Мурнау до конца своей жизни боролся с трудностями. Из шведов Морис Стиллер, не привыкший к американской конвейерной системе производства, постоянно вступал в конфликт с продюсерами, особенно с молодым и самоуверенным Ирвингом Тальбергом из MGM, тем самым, что так активно преследовал Штротгейма. Стиллеру удалось поставить в Голливуде только один интересный фильм «Отец Иммерриаль» (1927), да и то в значительной степени благодаря сотрудничеству с европейским продюсером Эрихом Поммером, которого переманила из Германии студия «Парамаунт». Несколько больше повезло Шестерому, но, за исключением «Ветра» (1928), американским фильмам режиссера было все же далеко до его шведских шедевров: «Терье Виген» или «Горный Эйвинд и его жена».

В ряду стандартной американской кинопродукции фильмы европейцев — Мурнау и Шестрома — удачно выделялись творческими поисками как в области формы, так и содержания.

Фридрих Мурнау снял свой первый американский фильм для студии «Фокс» в исключительно благоприятных условиях. Он сам выбирал сценарий, приглашал актеров, оператора, художника. Сценарий написал давний сотрудник Мурнау Карл Майер; он экранизировал (довольно свободно, впрочем) рассказ Зудермана «Поездка в Тильзит». Майер не приехал в Голливуд, а лишь прислал режиссеру рукописи сценария. Оператором наряду с американцем Чарльзом Рошером был немец Карл Штрасс. Декорации проектировал тоже немец Рохус Глизе. Полный режиссерский сценарий был разработан в Берлине, где собралась все участники съемочной группы, включая Чарльза Рошера. Таким образом, «Восход солнца» (1927) в некотором смысле можно считать перенесением немецкого опыта на американскую почву. Американский колорит придавали фильму лишь актеры,

очень далекие от германского типа красоты (Дженет Гейнор, Джордж О'Брайен и Маргарет Ливингстон), да пейзаж типичного провинциального городка Соединенных Штатов.

«Восход солнца» — это лирический рассказ о любви, измене и задуманном, но не совершенном преступлении. Рассказ о том, как жизнь двух молодых и любящих людей пытается разрушить пустая и жестокая женщина, порождение городской цивилизации, враждебной сельской простоте и счастью домашнего очага. Жена — воплощение чистоты, благородства, добра. Муж, по существу, человек порядочный, но слабый, поддающийся искушению. И наконец, женщина из города — это символ зла, извечной разрушительной силы. Такой треугольник напоминает многочисленные немецкие фильмы экспрессионистского направления. Мораль же этого фильма совсем иная. Победу одерживает добро, а не зло. Торжествует человек, сделавший правильные выводы из своих переживаний, из своего жизненного опыта. Фильм кончается оптимистическим аккордом — кадрами зари.

Мурнау упрекали за эту счастливую концовку, обвиняя его в измене художественным идеалам под влиянием голливудской системы. Карл Майер предлагал, кажется, чтобы фильм кончился случайной смертью жены во время бури на озере. В повелле Зудермана гибнет муж, спасая тонущую жену. Правильно ли поступил Мурнау, оставив в живых обоих посорившихся, а затем помирившихся супругов? Несомненно, правильно, ибо идейно-художественная ценность фильма заключалась в чрезвычайно тонком, филигранном изображении на экране механизма духовных перемен героев. Если бы эти перемены привели к случайной катастрофе, весь мастерски сконструированный механизм оказался бы ненужным. Фаталистическую драму Мурнау решал бы другими средствами, используя иной метод. Благополучный конец «Восхода солнца» — результат творческой последовательности режиссера, а не следствие отступления перед диктатом Голливуда. «Восход солнца» — прекрасный, гуманистический фильм, несущий веру в человека, в его нравственные силы.

Правда, с позиции сегодняшнего дня неприятное впечатление производит некоторая идилличность в изображении деревни или изысканная сентиментальность, особенно в церковном эпизоде, когда супруги вторично клянутся друг другу в верности. Но эти отдельные слабости не могут заслонить несомненных достоинств фильма.

«Восход солнца» состоит из трех частей, каждой из которых присуща своя особая атмосфера, определенный эмоциональный строй. До того момента, когда муж пытается убить свою жену, мир почти ирреален, ибо мысли и чувства мужа отданы чужой женщине. Она завлекает его миражами огромного города, и все, что окружает его, кажется ему мелким, фальшивым. Несовершенное преступление — перелом; мир приходит в норму, становится реальным. Сцены, происходящие в городе, показаны

реалистически, без стилизации и поэтических метафор: город дан глазами несколько наивных сельских жителей. В третьей части буря снова придает действительности характер кошмарного, мучительного сна. Но этот сон, к несчастью, происходит наяву, и это хорошо ощущают и герои, ищущий тонущую в озере жену, и зрители, следящие за его поисками.

Мурнау в «Восходе солнца» последовательно развил метод, уже использованный им в «Последнем человеке», когда функцию рассказчика брала на себя кинокамера. Камера, выполняющая роль пера или кисти в руках живописца, повествовала о героях, их судьбах и мыслях, часто идентифицируясь с кем-нибудь из персонажей и его глазами глядя на мир и людей. Мурнау четко разграничивал сферу действий и мысли и, ссылаясь на творчество Джеймса Джойса, старался, так же как и ирландский писатель, сначала нарисовать психологический портрет героя, а затем уже фон и события. Поэтому для него было очень важно создать настроение при помощи всех доступных кинематографических средств — пластики, монтажа, движений камеры, чтобы передать даже мимолетные чувства и мысли. В эпизоде поездки супругов в город — ритм едущего автобуса, смеющихся лиц пассажиров, фрагменты пейзажа, все это в контрасте с перепуганной героиней и безуспешно пытающейся ее успокоить героем создавало предчувствие трагедии. Зрительный ряд должен был выразить мысли и события без помощи естественных звуков и диалога. Мурнау, как и его сценарист Майер, был решительным противником титров.

После «Восхода солнца» Фридрих Мурнау снял слабый фильм из цирковой жизни «Четыре дьявола» (1928). А в следующем году ему не удалось завершить интересную по замыслу картину о фермерах и сельскохозяйственных рабочих в Дакоте («После захода солнца»). В том же 1929 году режиссер вместе с Робертом Флаэрти уехал на два года на Полинезийские острова. Из экспедиции они привезли прекрасный фильм «Табу» (1931). «Табу» могло стать началом нового этапа в творчестве режиссера. Впервые здесь лиризм и поэзия кинематографического образа нашли у Мурнау свое выражение в натуральных съемках, а не в обычных для него павильонных приемах сочетания декораций и освещения. Направляясь на премьеру «Табу» в Нью-Йорк 11 марта 1931 года, Мурнау погиб в автомобильной катастрофе.

Удачнее сложилась в Америке судьба Виктора Шестрома, который в непривычных для себя условиях последовательно применял старые методы шведской школы. Он не дал увлечь себя модными приемами (подвижная камера, стремительный монтаж); как и десять-пятнадцать лет назад, режиссер стремился прежде всего к точному изобразительному решению каждого кадра — пейзажа или декорации, причем большое значение придавал он не только актерам, но и предметам в кадре. Силу художественного воздействия фильма Шестром видел в продуманной характеристике персонажей и среды, в социальной основе сюжета. И поэтому его

фильмы всегда отличались конкретностью места и времени; режиссеру была чужда условность, достигнутая ценой отказа от определенных историко-географических рамок. За годы своего пребывания в Голливуде Шестром создал несколько добротных, хотя и академичных по форме фильмов, таких, как «Тот, кто получает пощечины» (1924), «Башиа обманов» (1925), «Алая буква» (1926). Только в последнем своем немом фильме Шестром вновь блеснул прежним талантом. Так же как и «Дело Лени Смита» Штернберга, «Ветер» (1928) Шестрома появился на экранах в тот момент, когда в кино уже пришел звук; вот почему эта лебединая песня немом киноискусства не встретила достойной оценки ни у зрителей, ни у тогдашней критики.

«Ветер» — это экранизация повести Доротти Скарборо о жизни бедных фермеров штата Аризона. В литературном первоисточнике Шестром нашел благодарный материал для создания кинематографического произведения. Героиня фильма — молодая девушка, которая после смерти родителей вынуждена искать приюта у родственников, злых и жестокосердечных людей. Столкновение характеров и темпераментов в фильме символизирует непростительно дующий ветер — важный элемент драматургии. Ураганный ветер, хлопающий дверьми, оконными рамами, несущий тучи проникающего всюду песка, вызывает смутное беспокойство, до предела напрягает нервы, предвещает неизбежную катастрофу. Драматургическое использование природы усилило реализм фильма, благодаря чему удалось связать героев с окружающей их средой, показать, как среда формирует характеры. «Ветер» давал мрачную, но правдивую картину жизни фермеров, затеянных в прериях Аризоны.

Главную роль несчастной девушки сыграла Лилиан Гиш, создав один из самых замечательных образов немом кино. Немирович-Данченко считал, что Лилиан Гиш соединила в своей игре величайшую искренность с совершенным актерским мастерством и огромным личным обаянием. В ее ролях, по мнению знаменитого русского режиссера, чувствуется многолетний опыт и зрелость актерского гения. И потому место Лилиан Гиш — в числе немногих лучших трагических актрис мира.

Фильмы Мурнау и Шестрома — это последние достижения немом киноискусства в Америке. Рядом с ними следует упомянуть смелый фильм создателя «Большого парада» Кинга Видора — «Толпу» (1928). Между «Большим парадом» и «Толпой» прошло три года; за это время режиссер экранизировал «Богему» (1927), опираясь не столько на книгу А. Мюрже, сколько на знаменитую оперу Дж. Пуччини. Это была весьма посредственная лента, несмотря на хорошее исполнение роли Мими актрисой Лилиан Гиш. Только «Толпа» показала, на что способен Видор, когда его захватывает идея и материал произведения.

Герой фильма — средний американец, один из многих миллионов жителя огромной страны. Когда-то в юности он мечтал стать великим

человеком, но жизнь жестоко перечеркнула эти мечты. Материальные трудности мешали супружескому счастью. Потом под колесами автомобиля погиб их ребенок. Несчастья не приходя в одиночку — герой теряет работу. В джунглях огромного города не у кого искать помощи, сочувствия... Почва уходит из-под ног героя, родственники жены уговаривают его бросить мужа. И разве имеет значение, что в последний момент счастье улыбнулось «одному из миллионов», он выигрывает небольшую сумму денег и может ненадолго забыть о жизненных невзгодах, веселясь на цирковом представлении. «Что им еще осталось? Они могут только смеяться», — гласит последняя надпись фильма. Такова одиссея современного американца, увиденная глазами Кинга Видора.

Видор снял «Толпу» под несомненным влиянием немецких камерных фильмов *. Именно там следует искать истоки символики фильма и даже построения некоторых кадров. Группа людей, столпившаяся на узкой лестничной площадке, когда отец несет мертвую девочку, — эта сцена словно перенесена из какого-нибудь немецкого фильма Лупу Пика или Фридриха Мурнау. Но эти заимствования ни в коей мере не зачеркивают достоинства «Толпы» — честного и бескомпромиссного взгляда на мелкобуржуазную Америку, безжалостно расправляющуюся с одиночкой, жаждущим маленького личного счастья. В эпоху кулджевского «благоденствия» Видор имел смелость сказать, что город-молок, управляемый крупным капиталом (его символизирует учреждение, в котором работает герой), не может дать человеку счастья. Этот жалкий, обреченный на вечное прозябанье человек свидетельствует о разочаровании мелкой буржуазии в рае, созданном монополистическим капиталом. Вопреки евангелиям фордов и тейлоров «Толпа» разоблачала ложь о благах, которые якобы приносят простым людям власть миллионеров.

Кинг Видор великолепно обрисовал жизнь среднего американца в городе сотен небоскребов, точно подметил атмосферу безразличия, даже неприязни окружающих. Режиссер решительно осудил механистичность жизни, превращающую людей в автоматы. В бесконечно длинном зале сотни чиновников с утра до вечера размеренными движениями перекладывают бумаги и в такт движущимся часовым стрелкам пипнут бесконечно длинные колонки цифр. Безымянные толпы заполняют улицы, толкаются в автобусах и метро, а в воскресенье заполняют пляжи на Коппи-Айленд, чтобы в шуме и гаме «отдохнуть»... Одиночество — привилегия богачей. Человек, не имеющий достаточно долларов, обречен на сожительство с миллионом таких же, как он, парней.

В американском кино не много найдется фильмов, которые бы столь смело выразили горечь и вместе с тем мировоззренческую ограниченность критического реализма. Безысходность — вот главный вывод фильма.

* Об этом пишет сам режиссер в своей автобиографии.

Новый фильм Видора⁴ не имел такого успеха, как «Большой парад», принесший студии MGM несколько миллионов долларов прибыли. Но вопреки прогнозам «Толпа» не стала и финансовой катастрофой. Картина довольно быстро покрыла производственные расходы и дала полмиллиона прибыли. Следует при этом учесть, что студия, не желая раздражать публику, слепо верившую в безграничные возможности экономического прогресса, сознательно ограничила прокат «Толпы». «Еще в пятидесятые годы, — писал Видор в своей автобиографии, — MGM не давала копию «Толпы» даже киноклубам».

Всегда возможно, не будь у «Толпы» несколько искусственного «эпики эда», этот фильм был бы для двадцатых годов тем, чем стали «Похитители велосипедов» для сороковых.

Идея Видора — показать судьбу одного из миллионов жителей большого города нашла последователей. Работавший в Голливуде венгерский режиссер Пал Фейош поставил в 1928 году фильм «Одинокие». Герои фильма — механик и телефонистка — живут рядом, в одном огромном, казарменного типа доме. Они случайно знакомятся на Кони-Айленд, теряют друг друга, потом снова находят. Простенькая история, бесхитростно рассказанная и не обладающая обвинительным зарядом «Толпы»; личная проблема одиночества теряется здесь в дешевой сентиментальности. Еще более легковесны две ленты Фрэнка Борзеджа о бедных влюбленных: «Сельное небо» (1927) и «Уличный ангел» (1928). Действие первого фильма происходит в условном, неправдоподобном Париже, а второго — в столь же по-голливудски аляповатом Неаполе.

Кинг Видор в своем критическом порыве был так же одинок, как и его герои. Одинокими оказались и другие честные художники — Штрогейм, Шестром, Мурнау и, конечно, Чарльз Чаплин, всегда шедший своим собственным путем.

Наконец, совсем уже в полной изоляции работал человек, дальше всех отошедший от канонов голливудской «фабрики снов». Именно он последовательно связывал новый способ художественного выражения, каким было кино, с жизнью. Речь идет об «отце документального кино» Роберте Флаэрти⁵. Кинематографом он заинтересовался довольно поздно. Первая лента об эскимосах, привезенная Флаэрти из экспедиции (1917), сгорела в результате несчастного случая. В 1919—1920 годах при финансовой поддержке меховой фирмы режиссер создал киноповесть о жизни эскимоса Нанука, отважного охотника на моржей и тюленей.

«Нанук с Севера» (1921—1922) — правдивый, драматический и одновременно поэтический рассказ о жизни одного из народов, которых не кос-

нулись цивилизация и прогресс. Борьба за пропитание, борьба с холодом, борьба за жизнь — вот содержание каждого эпизода, каждого кадра этого фильма. Подлинный пейзаж, настоящие люди, невыдуманная история, положенная в основу сценария, — таково кредо документальной картины Флаэрти, противостоящей коммерческой продукции Голливуда. Зрители встретили фильм с энтузиазмом. Не только в Соединенных Штатах, но и во всем мире. «Нанук» покорила искренностью, непосредственностью, простотой, своеобразием, правдой и еще раз правдой.

Кинопромышленность увидела во Флаэрти золотую жилу. Джесси Ласки из «Парамаунта», который в свое время отверг идею постановки «Нанука», теперь предложил режиссеру создать новый документальный фильм. Где и о чем только пожелает Флаэрти. Все счета оплачивает «Парамаунт». Новая картина рассказывала о жителях Самоа, людях, которые не знают ни голода, ни холода. Два года продолжались съемки фильма «Моана». Флаэрти не хотел заранее писать сценарий. Только после тщательного и длительного знакомства с людьми и природой он выбирал героев и те события их жизни, которые стоило запечатлеть на киноленте.

«Моана» также имела успех, но на этот раз только в среде интеллигенции — поэтов, художников, ученых. Восторженно писал о фильме американский критик Остин Стронг: «Без выдуманных героев и выдуманного сюжета, безошибочным чутьем художника создал Флаэрти произведение из элементов природы — из неба, туч, воды, деревьев, холмов, простых, повседневных занятий мужчин, женщин и детей».

Дельцы из «Парамаунта», предоставившие режиссеру полную свободу, теперь смотрели на него подозрительно. В «Моане» не было схваток полинезийцев с акулами или осынинами, не было эротики и экзотических нравов. Об успехах «Нанука» уже забыли, а к поэзии голливудские продюсеры не были слишком чувствительны. Чтобы спасти положение, «Моану» снабдили подзаголовком «Любовная жизнь сирены южных морей». Но и это не помогло, фильм, правда, не был убыточен, но и не принес ожидаемых миллионов.

Флаэрти проиграл войну с Голливудом, но не сдался. Он отказался работать над фильмом «Белые тени» (экранизация романа О'Брайена), когда понял, что приданная ему съемочная группа не будет считаться с его творческими принципами. Вместо Флаэрти эту картину снял известный постановщик вестернов Уиллард Ван Дайк. Еще более трудным был разрыв с Мурнау в период съемок «Табу». Флаэрти, не согласившись с концепцией Мурнау, который ввел в фильм вымышленную сюжетную линию, отказался продолжать работу над картиной.

Создатель «Нанука» не пошел на компромиссы, не отрекся от идеи создания фильмов, отражающих жизнь без павильонных украшательств и лакировки действительности на голливудском конвейере. Флаэрти, как и Чаплин или Штрогейм, выбрал более трудный путь.

⁴ Флаэрти, Роберт (1884—1954). Закончил горную школу в Мичигане, четыре раза участвовал в экспедициях за Полярный круг. Наиболее известные фильмы: «Нанук с Севера» (1922), «Моана» (1925), «Мухометта» (1926), «Промышленная Британия» (1933), «Человек из Арана» (1935), «Земля» (1942), «Луизианская история» (1947).

Эти люди создавали подлинное американское искусство, столь ненавистное финансовым магнатам. «Искусство — это яд для кассы», — любили повторять голливудские дельцы. Все творческое, нестандартное в основе своей опасно. Успех гарантируют зрелищность, популярные звезды и мелодраматическая, но благополучно завершающаяся любовная история. Голливуд все дальше уходил от жизни, все глубже погружался в вымышленный мир экранных сказок.

Американское кино, которое в начале двадцатых годов добилося успехов благодаря своему реализму, в конце того же десятилетия перешло на позиции откровенного ухода от действительности. Продюсеры видели свою задачу не в расширении кругозора зрителей, а в том, чтобы помочь им отвлечься от проблем реальной жизни. Люди выходили из кинотеатров, убежденные, что «жизнь — замечательная штука».

Эту философию американское кино конца двадцатых годов пропагандировало не только в Соединенных Штатах, но и на всех континентах. Всюду, куда проникали голливудские фильмы (а влияние их очень возросло), они восхваляли американский образ жизни, американские товары, американскую цивилизацию и американские рецепты достижения счастья в жизни. «Лучшей рекламой наших автомобилей являются американские фильмы», — заявил генеральный директор «Парамаунта» Сидней Кент. Это мнение целиком и полностью разделял Джулиус Клейн из департамента торговли, утверждая, что кино — самое могучее средство рекламы.

Результаты торговой и культурной экспансии Соединенных Штатов не заставили себя долго ждать. Английский писатель Дж. Честертон говорил о том, что английские нравы, внешний вид английских городов, весь стиль и образ жизни английского общества решительно меняются благодаря американскому влиянию, распространяемому голливудскими фильмами. Лорд Ньютон в палате лордов обратил внимание на то, что американцы эффективно используют кино как средство рекламирования их страны, продуктов, идей и даже языка. Американцы использовали фильмы для того, чтобы убедить весь цивилизованный и нецивилизованный мир, что Соединенные Штаты — единственная страна, которая чего-то стоит. Даже ватиканский орган «Оссерваторе романо» (июль 1927 года) забил тревогу: «Мы считаем, — говорилось в одной статье, — опасным для нашей цивилизации то господствующее положение, которое продюсеры из Голливуда завоевывают на нашем (т. е. европейском) континенте. Так будем же бдительны и сбросим петлю, которую нам пытаются набросить на шею».

В тысячах кинотеатров всего мира зрители еженемерно смотрели американские фильмы — лекарство от забот, наркотик, усыпляющая волшебная сказка.

Такова была социально-политическая функция сотен фильмов, ежегодно выпускаемых мощной кинофабрикой — Голливудом.

Глава XXI

НЕМЕЦКОЕ КИНО ПОД ЗНАКОМ «НОВОЙ ВЕЩНОСТИ»

С 1924 года Германия вступила в период экономической стабилизации. Призрак инфляции перестал пугать людей, а введение новой твердой марки (рейхсмарка) привело к улучшению условий жизни населения. Американский план Дауэса, урегулировавший острый вопрос военных репараций путем многомиллионного займа германской промышленности, упрочил экономическое положение. Возникли новые предприятия, модернизировались и расширяли сферу своего влияния старые. Оживились строительные работы, в особенности жилищное строительство. Уменьшилась безработица, количество занятых на производстве увеличилось почти вдвое. Возросло число служащих, работников умственного труда как в частных, так и в государственных учреждениях. В последние годы ее существования в Веймарской республике насчитывалось более трех с половиной миллионов «белых воротничков». Эту огромную армию чиновников старались привлечь на свою сторону как фашисты, так и социал-демократы. Своей идейной инертностью, склонностью к омецаживанию, неумением, а вернее, нежеланием создать единый фронт с рабочим классом немецкая интеллигенция способствовала росту влияния реакционных сил. Характерным проявлением новой политической ситуации было избрание президентом республики маршала фон Гинденбурга, отнюдь не скрывавшего своих монархических и антидемократических взглядов. Революционная волна, прокатившаяся по Германии после войны, схлынула.

Новая политическая ситуация и новое соотношение общественных сил оказали влияние на формирование кинорепертуара и на тематику выпускаемых фильмов. Экспрессионистский бунт растерянных интеллигентов нико уже не привлекал. Ощущение неотвратимой катастрофы перестало пугать людей, и от кино они ждали духовной пищи иного сорта. Экспрессионизм в кино, служивший своего рода отдушиной, предохранявшей от революционного взрыва, был больше не нужен. И наконец, сами художники прекратили лихорадочные поиски решения судеб мира в глуп-

бинах собственных душ. Для немецких обывателей мир снова пришел в норму и ничем не напоминал хаотической ярмарки «Кабинета доктора Калигари». В атмосфере новой действительности не было места для духов и тиранов, для безумцев и безумных поступков. И если — в порядке исключения — в этот период и появлялись экспрессионистские фильмы, то они напоминали старую школу лишь формой, а не духом. О новом варианте «Пражского студента» (1926, режиссер Генрих Галеен) французский критик Робер Франсе писал, что в нем нет ничего, что могло бы заинтересовать зрителя или взволновать его сердце. Лишена гуманистических элементов и кинокартина «Альрауне» (1928) того же Галеена (экранизация романа Г. Эверса об искусственной женщине). Из области социальной тематики, пионером которой был известный режиссер-экспрессионист Лупу Пик, некоторую ценность представляла лишь «Трагедия уличной девушки» (1926) Бруно Рана, да и то главным образом благодаря великолепной правдивой игре Асты Нильсен.

Немецкие продюсеры обратились к апробированным рецептам и образцам. Художественные опыты экспрессионистов можно было терпеть до тех пор, пока они были модны, пользовались популярностью и способствовали продаже фильмов. В период стабилизации эксперименты уступили место более безопасным формулам коммерческого кинематографа.

Коммерциализация немецкой продукции являлась результатом специфического кризиса, который переживала кинопромышленность в связи с общим подъемом экономики. Такое утверждение может показаться парадоксальным, но парадокс здесь мнимый. В период инфляции немецкие фильмы были дешевы и их без труда удавалось размещать на иностранных рынках. Теперь все изменилось. Подорожавшие немецкие фильмы не слишком привлекали иностранных покупателей. Множество дельцов обанкротилось. Приходилось действовать осторожно, тем более что на внутреннем рынке появился грозный конкурент — американские фирмы. Америка не только располагала в Германии своими торговыми представительствами и кинотеатрами, но и систематически скупала акции немецких студий. Когда УФА в 1925 году столкнулась с серьезными экономическими затруднениями и правительство не смогло помочь ей, на помощь пришли крупные американские концерны: «Юниверсал», «Парамаунт», «Метро — Голдвин — Майер». «Юниверсал» ограничился высокими процентами на ссуду и гарантией беспрепятственного проката его фильмов в кинотеатрах УФА. «Парамаунт» и МГМ добились большего: на территории Германии возникла новая прокатная фирма «Паруфамет»*, которая обязалась прокатывать ежегодно 60 фильмов (по 20 от каждого пайщика). Кинотеатры УФА, а их было более ста, гарантировали «Паруфамету» 75 процентов экранного

времени. За это американские партнеры обещали демонстрировать в Соединенных Штатах по десять фильмов УФА ежегодно, оставив за собой право выбора соответствующих картин. Подобного права относительно американских фильмов немцы не имели. В результате этого соглашения Голливуд почти полностью захватил немецкий рынок.

Казалось бы, введение правительством импортной квоты должно было оградить немецкий рынок от американского нашествия. На самом же деле американцы обошли эти ограничения и даже использовали их для укрепления своих позиций. Квота предусматривала ввоз фильмов в отношении 1 : 1 (один иностранный фильм к одному созданному на немецких студиях). «Импортное свидетельство» стало ценным товаром, и было выгодно носить самые примитивные и дешевые фильмы, чтобы получить разрешение на покупку иностранного боевика. Закон о квоте совершенно обходился вопрос качества немецких фильмов, достаточен был сам факт их существования. Американцы не только покупали импортные свидетельства, но и сами начали снимать в Германии фильмы. Дела шли отлично. Доходы и от экспорта американских фильмов, и от производства немецких попадали в одну и ту же кассу. Закон о квоте, вместо того чтобы защищать интересы немецкого кино, на деле помогал американцам укреплять их позиции.

Американская конкуренция способствовала возникновению своеобразной психологии у немецких предпринимателей. Они думали, что победить американцев можно, только снимая такие фильмы, которые ни в чем не уступали бы голливудской продукции. Владельцы берлинских и мюнхенских киностудий считали, что космополитические рецепты — лучшая гарантия успеха не только на местном, но и на иностранных рынках. Русский эмигрант Венгеров, создавший при помощи магната тяжелой промышленности Гуго Стиннеса фирму «Вести», ратовал за производство «континентальных» фильмов — не французских, немецких или итальянских, а просто «европейских».

Такие лишенные всяких национальных черт фильмы могли якобы не только противостоять Америке, но даже победить ее. Однако, несмотря на широковетательные заявления Венгерева, фирма его вскоре обанкротилась.

Космополитические рецепты благоприятствовали организации международного кинопроизводства, обмену актерами и режиссерами. Многие фильмы, созданные в период 1925—1929 годов, были немецкими только по названию; зачастую вся постановочная группа состояла из иностранцев. Лишь в исключительных случаях такие международные комбинации приносили положительные творческие результаты. К таким исключениям относятся франко-немецкий фильм «Тереза Ракен» (1928) Жака Фейдера и советско-немецкая постановка «Живого труп» (1929, режиссер Федор Оцп с Всеволодом Пудовкиным и Марией Якобини в главных

* Пар(амаунт) — УФА — Мет(ро).

ролях). Излюбленным местом действия космополитических фильмов были цирк, фешенебельные курорты, Париж или Вена. Модны были такие фильмы из восточной и русской жизни.

Конечно, коммерческая продукция не всегда пользовалась космополитическими рецептами. Ведь немалая часть картин предназначалась исключительно на внутренний рынок. Для немецкой публики создавали многочисленные картины, разжигавшие националистические чувства: сентиментальные истории из жизни высших сфер, фарсы из армейской жизни, экранизации популярных песенок и т. д. Многие плодотворно работавшие в предыдущем периоде режиссеры теперь целиком посвящали себя коммерческой продукции. Так, например, Карл Грюне, поставивший в 1923 году прекрасный экспрессионистский фильм «Улица», спустя четыре года сделал две исторические ленты с реваншистским духом: «Королева Луиза» (1927) и «Ватерлоо» (1929), причем героем последнего был... маршал Блюхер. В тот же период появились первые фильмы, прославлявшие победы немецкого военно-морского флота в войне 1914—1918 годов: «Эмден» (1926) и «У.-Г. Веддинген» (1927), сходные по настроению и идейным тенденциям с пьесой Р. Геринга «Морское сражение» (1917). Герои этой пьесы часто повторяли в качестве своего кредо такую фразу: «Лучше погибнуть, чем бунтовать».

Даже для поверхностного и некритического наблюдателя ясно, что экономическая стабилизация не только не привела к расцвету, а, наоборот, ослабила немецкую кинематографию. Причиной упадка некоторые считали массовое бегство крупнейших мастеров в Америку. Эрнст Любич был первым, вслед за ним в Голливуд уехали Пауль Лени, Эмиль Янингс, Конрад Вейдт. Затем их примеру последовали Фридрих Мурнау и Эвальд Дюпю. Из крупных режиссеров один Фриц Ланг остался на родине. Но бегство в Америку не причина кризиса, а его следствие. Может быть, в немецкой кинематографии не было условий для плодотворной работы режиссеров и актеров? Было бы упрощением объяснять эмиграцию исключительно материальными факторами.

Крупнейшим достижением 1924 года был «Последний человек» — коллективный триумф режиссера Мурнау, сценариста Майера и актера Янингса. В 1925 году та же троица решила испытать свои силы в экранизации мольеровского «Тартюфа». Замысел был рискованный — классическая комедия, лишенная диалога, могла потерять самые ценные свои качества. Карл Майер решил заключить пьесу в своеобразную кинематографическую рамку — пролог и эпилог, действие которых происходит в двадцатье годы нашего века. Представление оказывается специально организовано для спасения почтенного буржуа, на чье состояние покушается современный Тартюф в боксе. Мурнау нашел интересные режиссерские приемы, чтобы отграничить пролог и эпилог от основного действия. Современных героев он снимал без грима, а исполнителей образов молье-

ровской пьесы — в стилизованном освещении и при помощи мягкофокусных объективов. Мир Мольера получился поэтому нереальным, словно просвечивающим сквозь тюлевую занавеску. Отсутствие диалога Мурнау старался восполнить тончайшей актерской мимикой. «Лицо актера», — писала исследователь немецкого кино Лотта Эйссер, — становится для Мурнау своего рода пейзажем, который объектив камеры постоянно исследует, открывая все новые и новые его свойства».

«Тартюф» (1925), однако, не вышел за рамки эксперимента. Зрители остались безразличны как к мастерству режиссуры, так и к великолепной игре актеров. Карл Майер решил больше не заниматься перенесением в кино классики, и потому в следующей работе Мурнау — экранизации «Фауста» — Майера заменил писатель и сценарист Ганс Кизер. Создание кинематографического «Фауста» (1926) было задачей, во много раз более сложной, нежели экранизация «Тартюфа». На помощь Кизеру пришел Герхард Гауптман, взявшийся сделать надписи. На главные роли, кроме Янингса (Мефистофель), были приглашены: известный актер Геста Эдман (Фауст), дебютантка Камилла Хорн (Маргарита), а также французская певица Иветт Жильбер (Марта). За камеру встал один из ведущих немецких операторов Карл Фрейнд. Кажется, что такое создание мастеров должно создать великий фильм, тем более что УФА не жалела денег, стремясь сделать его памятником немецкой культуры.

Однако надежды студии не оправдались. Экранированный «Фауст» не сумел донести до зрителей философскую глубину гётевского шедевра. Вместо истории борьбы добра и зла фильм рассказывал лишь историю соблазнения Маргариты Фаустом. Справедливо заметил один американский критик: «Глядя этот фильм, мы спускаемся с пьесталла... философской концепции Гёте до уровня либретто, вдохновившего Гуно написать оперу».

В памяти зрителя остаются прекрасные кадры полета Мефистофеля, несколько крупных планов героев и чувство неудовлетворенности тем, что от шедевра мировой литературы осталось так немного. На первом плане оказались изобразительные, формальные приемы, а человеческая трагедия — на втором. «Фауст» был последним фильмом, поставленным Мурнау в Германии до его отъезда в Америку.

Второй из крупных поставщиков Фриц Ланг еще раньше отошел от экспрессионизма. «Нибелунги» снимали ему славу самого немецкого (некоторые даже говорили — германского) из немецких режиссеров. В качестве духовных предков режиссера называли Вагнера, Дюрера, Бетховена, Гёте, Гельдерлина и многих других представителей различных областей немецкой культуры. Ничего удивительного, что в этой атмосфере всеобщего преклонения и обожания, подогреваемого еще и рекламой, Ланг решил превзойти самого себя и снять фильм, единственный в своем роде. Точно так же десять лет назад Гриффит после небывалого успеха «Рождения нации» надеялся «Нетерпимость» затмить все, что было созда-

но им прежде. А Абель Ганс после «Колеса» принялся за постановку кинопоэмы о «Наполеоне».

Желания Ланга совпадали с намерениями студии. УФА нуждалась в суперфильме, который затмил бы все чудеса американской техники. Таковы были причины создания «Метрополиса» (1927), фильма-гиганта, съемки которого продолжались почти два года (с 22 мая 1925 года до 30 октября 1926 года). Стоимость картины вместо предусмотренных двух миллионов марок возросла до семи. Было снято 620 тысяч метров пленки. Таких расходов еще не знала немецкая кинопромышленность. Наконец, после долгого ожидания в начале января 1927 года в одном из фешенебельных кинотеатров Берлина «Паласт ам Зоо» состоялась торжественная премьера «Метрополиса». Прокатная копия имела более четырех тысяч метров длины и демонстрировалась в двух сериях в течение трех с половиной часов.

Сценарий «Метрополиса» написала Теа фон Гарбоу. Метрополис — это город будущего, построенный одновременно на земле и под землей. В вечной темноте живут рабочие-невольники: они без устали работают, чтобы обеспечить жителям «верхнего города» максимальные жизненные удобства. Под землей появляется девушка по имени Мария; она проповедует идеи братства и любви к ближнему. Девушка убеждает рабочих не бунтовать, доказывая, что настанет день, когда ум (то есть капитал) и руки (то есть рабочие) будут соединены сердцем. После многих препятствий и трудностей, и опасных приключений (изобретатель Ротванг создает искусственную Марию, которая подбивает рабочих к бунту) настоящая Мария добивается своей цели. Капиталист Фредерсх берет в предстательство рабочих, а его сын Эрик, наследник капиталов, женится на Марии.

Стоит ли удивляться, что Герберт Уэллс назвал «Метрополис» «самым идиллическим фильмом мира». То, что навязывала Теа фон Гарбоу (использовал идеи и темы из книг разных авторов: Клода Фаррера, Уэллса и других), переходит границы здравого смысла. Вместе с тем фильм являлся сознательной пропагандой классового мира.

Почему же известный режиссер решил ставить псевдофилософский сценарий, в котором не было ни капли человеческой правды и человеческих переживаний? Причины падения Ланга верно объяснил немецкий критик Пауль Икес: «Несчастье Ланга состоит в том, что для него важна не идея фильма, а его изобразительное решение. Ланг всецело находится во власти живописных концепций. Его склонность к красивым кадрам была заметна еще в «Усталой смерти», но в основе того фильма лежала благородная идея. Изобразительный ряд терроризировал Ланга и в «Нибелунгах», но само содержание легенд сдерживало режиссера. В «Метрополисе» его уже ничто не связывало, и случилось непоправимое».

Действительно, в «Метрополисе» для Ланга была важна только изобразительная сторона. Композиция кадра определяла все. Человек в фильме не играл самостоятельной роли, он был элементом «человеческой архитектуры». Группы людей Ланг выстраивал геометрическими фигурами, чаще всего в форме пирамиды. Даже тогда, когда подземный город заливает водой и люди бегут к выходу, стремясь выбраться на поверхность, режиссер ни на минуту не забывает о гармонической композиции кадров. Поднимая руки, толпа делает это всегда в определенном ритме. Только камерные сцены, впрочем очень немногочисленные, не имели сходства с балетной пантомимой. Режиссерская концепция фильма насквозь театральная, и влияние грандиозных постановок Рейнгардта здесь несомненно.

Как воспринимается «Метрополис» сегодня? Пожалуй, с чувством сожаления, что такие огромные технические возможности использованы для создания глупейшей истории. Большое впечатление производят и по сей день замечательные макеты, декорации, великолепные режиссерские находки в решении многих массовых сцен. Но актерская работа не выдержала испытания временем. Бригитта Хельм создала интересную маску (в двойной роли — настоящей и искусственной Марии), но все же это только маска, а не проявление актерской индивидуальности. Одно лишь способно взволновать нас в «Метрополисе» — это сцены паники, ужаса, охватившего толпу, изображение слепых сил, обрушивающихся на несчастного, растерянного человека в замкнутом пространстве. На этот момент замкнутости обратил внимание Геста Вернер, автор интересного исследования о «Метрополисе». «Клаустрофобия — страх перед замкнутым пространством — была источником вдохновения для Ланга в его лучших фильмах... В изображении человека, не находящего выхода из запутанного лабиринта города-молоча, сказывается влияние экспрессионистических концепций «замкнутых миров», из которых нет выхода. Здесь пессимизм Фрица Ланга смыкается с поверхностным оптимизмом Теа фон Гарбоу, обещаящей, что все кончится благополучно».

УФА не сумела с помощью «Метрополиса» завоевать американский рынок. Внутренний прокат едва-едва, да и то лишь через несколько лет покрыл незначительную часть расходов. Фильм оказался не только творческим, но и кассовым поражением. Фриц Ланг приступил к съемкам коммерческого детективного фильма «Шпионы» (1928).

Режиссер поставил перед собой задачу показать как можно более увлекательно действие колесиков и винтиков могущественного аппарата разведки и борющейся с ней еще более сильной контрразведки. Ланг подчеркивал анонимность и автоматизм шпионской организации, чтобы еще лучше выиграть бессилье отдельного человека, попавшего в сферу действия этой машины. Только когда злобный механизм оказывается разрушенным, герои фильма получают право на личную жизнь. Так

«добрый дух» Теа фон Гарбоу, заботящейся о коммерческом эффекте, взял верх над пессимистической концепцией Фрица Ланга.

Последний немой фильм Фрица Ланга «Женщина на Луне» (1929) вновь обращен в будущее. Режиссер перенес на экран мечты о межпланетных путешествиях. Вместе с главными героями мы летим в ракете на Луну. Но все это путешествие — лишь предлог для скучного примитивного сюжета, выдуманного Теа фон Гарбоу. Не удалось также и «лунный пейзаж», созданный в павильоне за большие деньги. В фильме «Женщина на Луне» Фриц Ланг в третий раз поступился психологической правдой, отказавшись от разработки характеров ради поверхностных эффектов. «Механистические» фильмы Ланга — «Метрополис», «Шпионы» и «Женщина на Луне» — не имеют художественной ценности.

Конец двадцатых годов — период заката старых мастеров. Одни покинули страну, другие, как Фриц Ланг, не смогли удержаться на прежнем художественном уровне. Некоторые, как Луну Пик, например, отошли на второй план, снимая посредственные ленты. В то же время появились новые режиссеры, стремившиеся поддержать угасающую славу немецкого киноискусства. Одним из них был бывший кинокритик Эвальд Андре Дюпон, создатель лучшего фильма 1925 года — «Варьете».

Многие критики и историки кино считают «Варьете» началом новой эры в немецком кино, началом реалистического стиля. С другой стороны, историк немецкого кино Зигфрид Кракауэр относит «Варьете» к произведениям экспрессионистского направления. Правда находится как раз посредине: Дюпон использовал в своем фильме все достижения экспрессионизма, но воспользовался ими, чтобы рассказать историю, не имеющую ничего общего с душевной, мучительной атмосферой экспрессионистских конфликтов. Обычное происшествие из уголовной хроники показано в фильме зримо, подробно, с мелодраматическими акцентами, но без попыток исследовать человеческую душу и обрисовать героев как существа, находящихся в состоянии вечной вражды с действительностью. И потому «Варьете» Дюпона можно рассматривать как фильм, свидетельствующий о больших реалистических возможностях интерпретации сценарного материала.

Снимая «Варьете», Э. А. Дюпон не был новичком в кино. Он работал в кино с 1918 года, и сделал два интересных фильма: один из них — рассказ о галицийском гетто и актерах Венского императорского театра («Старый закон», 1923), другой — сатирическая картина о нравах театрального мира («Безропотный и певца», 1924). «Варьете» — это экранизация романа Феликса Холлендера «Клятва Стефана Халлера», посвященного жизни циркачей и однажды уже экранизированного (режиссером Р. Брухом в 1921 году).

Французский критик Леон Муссинак писал о «Варьете», что вульгарность драмы была ослаблена благодаря мастерству, с каким режиссер

обрисовал действующих лиц и использовал фотогеничность цирковой среды. В истории трех акробатов нет ничего необычного. И все же зрители с напряжением следят за развитием событий, переживают любовные перипетии героев, мало того, — верят в их искренность. Это происходит потому, что режиссер — великодушный рассказчик — заставляет камеру неотступно следовать за героями, смотреть на мир их глазами. Камера в руках Карла Фрейнда находится в постоянном движении. Во время акробатических выступлений она летает под куполом вместе с героями фильма. В эпизоде смертельной схватки камера ловит каждое движение противников и провожает убийцу к умывальнику, где он смывает кровь с рук.

«Варьете» имело огромный успех в Америке. Дюпон был приглашен в Голливуд. Контракты с американскими студиями подписали также исполнитель роли «Босса» Халлера Эмиль Янингс и его партнерша Лиа де Путти. Американская кинокритика с восторгом писала о немецкой режиссерской технике, о классическом способе повествования при минимальном количестве титров. Дюпон был признан новатором, хотя по сути дела его заслуга состояла не столько в творческом открытии новых путей, сколько в мастерском использовании опыта предшественников. Без «Последнего человека», где камера следовала по пятам за Янингсом, не было бы «Варьете». Огромная популярность фильма Дюпона объясняется простотой и ясностью сюжета; режиссер показал людей как бы извне, с точки зрения наблюдателя, не стараясь разгадать тайны человеческой души.

Дюпон никогда уже не создал столь же хорошего фильма. Работая в Америке и в Англии, он лишь повторял приемы своего знаменитого фильма — красочность среды, техническую виртуозность, — но ничего, кроме бледных копий своего шедевра, никогда не добился. Как и многие другие режиссеры, он остался в истории кино автором одного фильма.

Режиссерский метод Дюпона, как мы уже говорили, не отличался новаторством. Дюпон ограничивался наблюдением и скрупулезной регистрацией фактов, не пытаясь обобщить их, анализировать, оценивать. Он правдиво показывал жизнь и людей, но не вскрывал глубинного смысла событий. Такой метод обуславливался духом времени, законами «новой вещиности».

Автором термина «новая вещьность» был Густав Хартлауб, директор Музея искусств в Мангейме. Художникам, по мнению Хартлауба, надоела война, взлеты и бунты, неизменно заканчивающиеся поражением. Настало время принять мир таким, какой он есть. Ведь в нем немало вещей, которые сами по себе прекрасны, ценны и полезны. «Новая вещьность» не способствовала анализу связей между вещами и явлениями, она воспевала принятие действительности в ее существующей форме. Это филосо-

фия примирения с настоящим положением вещей. Философия циничная и капитулянтская.

«Новая вечность» не была цельным художественным течением. Сам Хартлауб различал в ней два направления: правое — романтическое и левое — с социал-демократическим оттенком. Правые «неореалисты» противопоставляли разочарованию мечту, фантазию, уход от жизни. Левые — восхищались техническим прогрессом, видели средство улучшения мира в совершенствовании техники. Но и те, и другие не пытались ответить на вопрос, каким образом можно изменить мир к лучшему, они ограничивали свою роль регистрацией фактов, фотографированием действительности.

«Новая вечность», провозглашавшая принцип нейтрального, объективного взгляда на мир и людей, нашла свое отражение в так называемых фильмах-обзорах, показывавших какой-то кусок жизни на примере целого ряда специально сопоставленных событий. Такого рода фильмом были «Приключения десятимарочной кредитки» (1926) режиссера Бертольда Фиртеля по сценарию Бели Балаша — история нескольких жителей Берлина, через руки которых проходит десятимарочный банкнот. Такое обозрение не имеет никакой другой цели, кроме констатации разнородности явлений. Оно доказывает, что жизнь непрерывно течет, не имея ни начала, ни конца, а фильм — лишь отражение ее: так в зеркальной витрине отражаются прохожие, автомобили, автобусы...

Концепция обозрения лежала и в основе репортажной ленты «Берлин — симфония большого города» (1927) режиссера Вальтера Рутмана. Идея фильма и набросок сценария принадлежали Карлу Майеру, уставшему к тому времени от камерных, павильонных драм. С энтузиазмом встретил идею создания фильма, основанного исключительно на подлинном неисценарированном материале, замечательный оператор Карл Фрейнд, один из создателей «Варьете» и «Последнего человека». Уже по окончании съемок «Симфонии большого города» Фрейнд заявил, что репортажная фотография — это единственный вид подлинно художественной фотографии, ибо только она способна воспроизвести жизнь на экране.

Стремясь получить импурное свидетельство, американская студия «Фокс» доверила постановку «Симфонии» молодому авангардистскому режиссеру Вальтеру Рутману, известному по нескольким абстрактно-кинематическим короткометражкам и рисованному эпизоду из «Нибелунгов» Фрица Ланга. (Рутман сделал сам Кримпильды о соколах самостоятельным мультипликационным этюдом, который построил на ритмическом использовании геральдических знаков двух черных соколов и белой голубки.)

Но абстрактно-математические пристрастия Рутмана пришли в столкновение с замыслом Майера и Фрейнда. «Симфония большого города» свидетельствует, что конфликт между авторами не был преодолен в ходе

работы над фильмом: в нем отсутствует единая творческая концепция. Майер и Фрейнд хотели показать жизнь большого города, Рутман же стремился из репортажных элементов, из случайно подсмотренных камерой сцен создать при помощи монтажа зрительную симфонию. Отсюда противоречие между интересным, ярким, подчас новаторским фотографическим материалом и его формалистической интерпретацией. Монтажные соединения кадров диктовались не внутренней, тематической их связью, а чисто формальным сходством или различием. Живой город показан в фильме Рутмана как удивительный, сложный, безошибочно функционирующий механизм. Режиссер не объяснял, однако, причин и целей работы этого механизма. Концепция «новой вечности» нашла в «Симфонии большого города» свое самое полное и совершенное кинематографическое воплощение. Здесь и преклонение перед техникой, и разоблачение элементов анархичности жизни в капиталистическом государстве, и чувство отчаяния, вызванное невозможностью устранить кричащие социальные противоречия. Рутман зафиксировал тысячи фактов, так и не поняв политическую, экономическую и социальную суть жизни немецкой столицы. «Симфония большого города» — доказательство духовной пустоты художника, не осмелившегося свести счеты с миром, в котором он живет. Так понял содержание и смысл фильма польский писатель Юзеф Витлин, который вопрошал: «Куда мчатся эти поезда, эти машины и омнибусы? Разве за всей этой жизненной мишурой не скрывается пронзительная пустота, от которой нельзя ни уехать, ни улететь?» Юзеф Витлин закончил свою оценку «Симфонии большого города» следующими словами: «Фильм Рутмана — это подлинная эпопея наших дней и — добавлю — трагическая эпопея».

Полудлябильской работой был фильм нескольких молодых режиссеров и операторов (которым помогал опытный мастер кинотрюков Эгон Шюфтан) «Люди в воскресенье» (1930). Это история четырех молодых людей — продавщицы, коммивояжера, статистики и шофера, которые проводят летнее воскресенье на озере в окрестностях Берлина. В фильме ничего не происходит: авторы просто показали со множеством точно подмеченных деталей, как отдыхают миллионы берлинцев. Вот как выглядит жизнь, а после этого воскресенье наступят другие, как две капли воды на него похожие, как бы говорят авторы. Наблюдения и отсутствие выводов — этим двум заповедям «новой вечности» верно служили своей первой самостоятельной работой молодые режиссеры: Роберт Сюдмак, Эдгар Ульмер, Билли Уайлдер, Фред Циннеман и Морис Зеелер (трое из них — Сюдмак, Уайлдер и Циннеман стали позднее ведущими режиссерами Голливуда).

Сторонники «новой вечности» — как режиссеры фильмов-обозрений, так и создатель «Варьете» Эвальд Дюпон, — несмотря на свое пристрастие к бытовым деталям, были в действительности далеки от подлинного

реализма. Бесстрастность сторонних наблюдателей оборачивалась на деле натурализмом, поверхностным фотографированием и механической регистрацией явлений.

Значительно ближе к реализму был фильм «Безрадостный переулочек» (1925) режиссера Георга Вильгельма Пабста *. В нем ощущался талант режиссера и его острый взгляд на мир. Недаром Пабста после «Безрадостного переулочка» признали ведущим немецким режиссером-реалистом.

«Безрадостный переулочек» был третьим фильмом Пабста. До этого он поставил экспрессионистскую картину «Сокровище» (1923), не предвещавшую реалистического таланта режиссера, а также пустынную комедию «Графиня Донелли» (1924) с Генри Портен. Пабст неутою чувствовал себя в мире фантастики, его коробили романтические уловистости. «Зачем выискивать романтические кадры? — сказал он в одной беседе. — Настоящая жизнь и так слишком романтична, слишком кошмарна».

Бунт против экспрессионизма заставил режиссера обратиться к современной тематике. «Безрадостный переулочек» — это экранизация повести Гуго Беттауэра о Вене первых послевоенных лет, о голоде и инфляции. Пабст нарисовал в своем фильме правдивую картину обнищания чиновного мещанства рухнувшей империи. Искренне, с жестокой откровенностью он показал, к чему приводит голод и кто извлекает из него выгоду. Он создал отталкивающие образы обогащающихся спекулянтов, наживающихся состоянии на человеческой нужде. Голод заставляет женщин отбрасывать нормы буржуазной морали и искать спасения в проституции. Фильм Пабста был смелым и суровым обвинением. Однако из десяти тысяч метров, снятых Пабстом, в окончательном монтаже осталось немного. Изменения и поправки, внесенные в уже готовое произведение, существенным образом изменили его смысл. Почти во всех странах «Безрадостный переулочек» демонстрировался в разных вариантах, с разными финалами.

И все же вопреки вмешательству студии и цензуры в фильме остался показ голода и унижения человека в годы инфляции в Вене. Мясник, хозяин жизни и смерти несчастных людей, часами стоящих в очередях за мясом, дочь чиновника (Грета Гарбо), которая, спасаясь от голода и желая помочь семье, устраивается «на работу» в дом свиданий — это правдивые образы, куски настоящей жизни. Зато американский офицер, помогающий ей преодолеть жизненные невзгоды, и благородная прости-

тутка (Аста Нильсен), мстящая за развитую любовь, — мелодраматические персонажи, искажающие главную мысль фильма, хотя, к счастью, не зачеркивающие его ценность. Кажется, по замыслу режиссера история американского офицера должна была лишь сопутствовать основным событиям фильма.

В «Безрадостном переулочке» Пабсту не удалось полностью выразить свое мировоззрение. Чудесное спасение семьи чиновника сродни американскому «хэппи энду». Было бы лучше, если бы Пабст довел историю обнищания чиновничьей семьи до горького и трагического конца и если бы мелодраматическая история проститутки и ее бывшего любовника занимала в фильме не так много места.

Но, даже принимая во внимание ошибки режиссера и его уступки требованиям студии, в фильме все же сохранилась острота взгляда на жизнь, бескомпромиссная позиция честного художника. Пабст в своем фильме недвусмысленно указал на прямую зависимость между индивидуальным страданием и социальной несправедливостью. Зрители почувствовали нравственный протест автора против диктатуры богатей, и одно это свидетельствовало о несомненной победе реалистических элементов «Безрадостного переулочка».

В двух следующих работах Пабст занялся кинематографическим исследованием человеческой души. В фильме «Тайны одной души» (1926) показан клинический случай болезни профессора, который боится острых предметов (главным образом ножей) и одновременно страдает импотенцией. При помощи двух врачей, сотрудников Фрейда — доктора Сакса и доктора Абрахама, — Пабст продемонстрировал на экране курс психоаналитического лечения пациента. Вместе с врачами мы погружаемся в воспоминания детства профессора и анализируем его сны. Врачам удается в конце концов вылечить больного, объяснив ему, в чем заключается и чем был вызван «комплекс ножа». Интересны режиссерские приемы Пабста: использование наплывов для создания атмосферы сновидений; некоторые фрагменты сна он показал на белом фоне, чтобы подчеркнуть их связь с ходом курса лечения. Пабст в то время был поклонником Фрейда и вполне серьезно относился к психоаналитической терапии. В следующем фильме «Кризис» (1928) режиссер рассказал историю жены, которую муж перестал любить. Несколько сцен, в которых несчастная женщина ищет утешения в вихре развлечений, отличаются острым, критическим характером. В основном же Пабст избегал здесь социальной критики и ограничился «исследованием человеческой души».

Между «Тайнами одной души» и «Кризисом» Пабст снял посредственный коммерческий фильм «Не играйте с любовью» (1926) и экранизировал роман Ильи Эрнбурга «Любовь Жанны Ней» (1927). Автор книги вместе со сценаристом Ласло Вайдой написал сценарий. Однако от их работы и от литературного оригинала остались на экране лишь жалкие

* Пабст, Георг Вильгельм (1895—1967). Сначала работал театральным режиссером в Вене. Писал сценарии, выступал как киноактер. Режиссерский дебют — «Сокровище» (1923). Наиболее известные фильмы, немые: «Безрадостный переулочек» (1925), «Тайны одной души» (1926), «Любовь Жанны Ней» (1927), «Ящик Пандоры» (1927), «Дневник падшей женщины» (1929), «Западный фронт 1918» (1930), «Трегрозная опера», «Солидарность» (1931), «Дон Кихот» (1933), «Последний акт» (1964).

ключья. Эренбург резко протестовал в печати против самоуправства режиссера и студии: так, например, герой романа коммунист Андрей в фильме отрёкся от своих идей под влиянием любимой (француженки Жанны) и стоял перед алтарем в соборе Парижской богоматери.

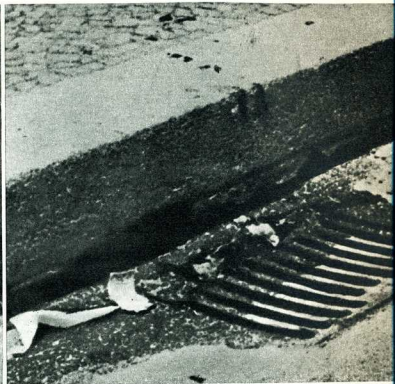
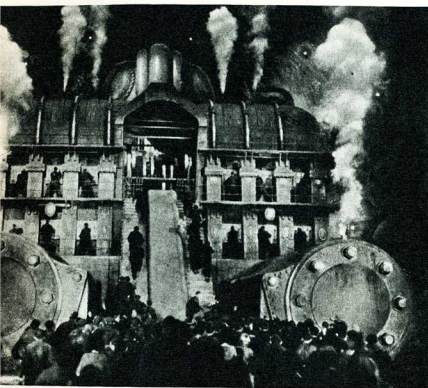
В какой степени Пабст виновен в искажении оригинала? По всей видимости инициатива принадлежала не ему, однако он согласился на поправку, подписал своим именем фильм и даже не счел нужным ответить на письмо Эренбурга. Пабст в «Любви Жанны Ней» показал себя человеком слабым, соглашателем (это подтвердила и его дальнейшая творческая деятельность). Что же касается режиссерского мастерства, то он, несомненно, сделал шаг вперед. По сравнению с «Безрадостным переулком» Пабст более умело строил композицию кадра, лучше монтировал. Он добивался не формальных эффектов, а правды среды. Великолепно обыгрывал бытовые детали (например, сцена в ночлежке) и мастерски пользовался пейзажем как фоном для актерских сцен (например, прогулки Андрея и Жанны по парижским улицам). Монтаж Пабста, подчас еще неровный, угловатый в «Безрадостном переулке», приобрел теперь отточенность, плавность. В фильме «Любовь Жанны Ней» он, с одной стороны, развивал достижения немецкой школы «Варьете» и «Последнего человека» (повествование при помощи подвижной камеры), а с другой — использовал опыт советских мастеров Эйзенштейна и Пудовкина.

Два последних немых фильма Пабста знаменуют возвращение к любовной тематике. «Ящик Пандоры» (1929) — это акранизация двух пьес немецкого писателя Франка Ведекинда: «Дух земли» (1893) и «Ящик Пандоры» (1894). Героиня фильма Лулу, женщина, символизирующая эротическое обаяние и доводящая до катастрофы всех мужчин, которые попадают под влияние ее чар. В конце фильма она гибнет как жертва собственной «фатальной силы». На роль Лулу он пригласил американскую актрису Луизу Брукс. Под его руководством и при помощи замечательного оператора Гюнтера Крамфа актриса, игравшая до тех пор второстепенные роли, стала великолепной исполнительницей роли женщины, символизирующей «зов пола».

Луиза Брукс сыграла также роль в последнем немом фильме Пабста «Дневник падшей женщины» (1929), поставленном по мотивам мелодраматической, популярной у немецкой буржуазии повести Маргариты Бёме. Пабст хотел показать в своем произведении силу полового инстинкта и одновременно на примере семьи аптекаря, дочь которого «пошла по плохой дорожке», разоблачить буржуазную мораль. Эта вторая цель в ряде сцен была достигнута, хотя неправдоподобный конец («раскаивающаяся грешница») в значительной степени снизил критическую направленность фильма. От этой лебединой песни Пабста в немом кино останутся в памяти лишь эпизоды исправительного дома и садистки-начальницы, предтечи женщин-капо в гитлеровских концлагерях.



65 Эмиль Янингс в фильме «Последний человек» Ф. Мурнау (1924)



66 Из фильма «Метрополис» Ф. Ланга (1926)

67 Эмиль Яннингс и Лиа де Путти в фильме «Варьете» Э. Дюпона (1925)

68 Из фильма «Берлин, симфония большого города» В. Гуттмана (1927)



69 Из фильма «Безрадостный переулоч»
Г.-В. Пабста (1925)

70 Аста Нильсен в фильме «Безрадостный
переулоч» Г.-В. Пабста (1925)

71 Луиза Бруке (справа) в фильме «Ящик
Пандоры» Г.-В. Пабста (1929)



72 Из фильма «Антракт» Р. Клера (1924)

73, 74 Из фильма «Андалузский пес» Л. Бюнь-
юля (1928)



75 Из фильма «Наполеон» А. Ганса (1927)

76 Из фильма «Дочь воды» Ж. Ренуара (1925)

Как следует оценивать творчество Пабста, бесспорно выдающегося представителя немецкого кино эпохи «новой вещиности»? В многочисленных высказываниях Пабст утверждал, что для него реализм не цель, а средство достижения стилистических эффектов. Пристрастие к фотографической, скрупулезной регистрации подробностей окружающего мира не способствует обобщению, достижению синтеза, напротив, это материал для создания стилизованных, надуманных персонажей и событий. Абстрактна не только Лулу из «Ящичка Пандоры», но и Тимман, героиня «Дневника падшей женщины». Точно так же, вне времени и пространства, существует странная история любви русского коммуниста Андрея и Жан-ны Ней, француженки из буржуазной семьи.

Пабст монтировал кадры, содержащие движение, так, чтобы зритель не замечал монтажных склеек. Благодаря системе соединения кадров режиссер добивался ощущения непрерывности, плавности действия. Действительность, показанная на экране такими выразительными средствами, перестает быть спорной, противоречивой. Момент борьбы и острых столкновений, который подчеркивала русская система монтажа, отсутствовал в фильмах Пабста. И здесь мы подходим к пониманию философской и творческой позиции Пабста: он только наблюдатель, он не хочет быть активным судьей. Иногда та или иная сцена подсказывала зрителю оценку явления, но это происходило помимо намерений режиссера. Как и другие сторонники «новой вещиности», Пабст ограничивался описанием жизни без всяких попыток объяснить ее смысл и указать пути развития. Он старался быть объективным повествователем — презирал эффекты как самоцель и так называемую красивую фотографию, но ни за что не хотел покинуть удобное место наблюдателя. И лишь в редких случаях он рассматривал свою деятельность как миссию художника-общественника или художника-политика.

Несколько ближе к реализму, чем Пабст, стояла серия «Цилле-фильм», названная так по имени популярного берлинского рисовальщика Генриха Цилле. С большой любовью и талантом делал он рисунки из жизни рабочих и люмпен-пролетариата германской столицы. Цилле облюбовал многонаселенные северные районы Берлина — огромные доходные дома, маленькие грязные дворики, ночлежки, где встречаются представители «пятого сословия», как художник называл бездомных.

Первым фильмом такого рода были «Отверженные» (1925) режиссера Г. Лампрехта. Сценарий фильма написала Л. Кербиц по идее Цилле. Режиссер Герхард Лампрехт пригласил на многие роли не профессиональных актеров, а людей с улицы. И насколько это было возможно в техническом отношении, работал не в павильоне, а на натуре, в реальной среде.

Реализм среды и человеческих типов — таковы достоинства как «Отверженных», так и последующих фильмов Лампрехта, навеянных рисунками Цилле (например, «Внебрачные дети», 1926). Их принципиаль-

ным недостатком была боязнь делать выводы. В журнале «Фильм курир» деятель Коммунистической партии Германии Эдвин Хёрнле так оценил фильмы, снятые в стиле Цилле: «Обращаясь к жизни пролетариата и говоря правду о нищете миллионов людей, современное кино отступает в тот момент когда необходимо сделать соответствующие выводы, ибо тогда пришлось бы показать невозможность примирить интересы труда и капитала» *. Капиталистические предприниматели не могли этого себе позволить, предпочитая, как это было в «Отверженных», в финале картины перевести рабочего на должность инженера и женить его на сестре фабриканта.

Позиция беспристрастности, пассивной созерцательности без всяких попыток объяснить явления, сделать выводы мешала художникам. Без критики невозможно себе представить развитие реалистических тенденций в искусстве. В литературе, в живописи, в театре эти тенденции проявлялись достаточно свободно, в кино же на пути критики постоянно возникали непреодолимые препятствия.

Кино как средство социальной критики редко могло обращаться непосредственно к зрителям, зато оно стало активным союзником революционного театра Эрвина Пискатора. Пискатор в своих экспериментах с эпическим театром использовал фильм не только как декоративный элемент, но прежде всего в качестве дополнения и обогащения всего комплекса драматургических элементов спектакля. Уже в 1926 году в постановке пьесы Эма Велка «Бура над Готландом» он использовал огромный панорамно расположенный над сценой экран, на который проецировались эпизоды бунта рыбаков против феодалов. В фильме актуальность и революционность пьесы была подчеркнута и усилена. Это привело к разрыву Пискатора с «Фольксбюне» и основанию более радикальной «Юнге фольксбюне».

Почти в каждом представлении Пискатор творчески использовал огромные возможности кино. В постановке пьесы Эрнста Толлера «Голля, мы живем!» (1927) на сцене было два экрана, на одном — прозрачным демонстрировалась соответственно смонтированная политическая хроника последних девяти лет, а на другом, меньших размеров, помещенном позади первого, время от времени возникали кадры, служащие контрапунктом хронике. Таким образом, пользуясь двумя экранами, Пискатор добивался эффекта фотомонтажа. Фильм знакомил зрителей с переменами, происходящими в мире, пока герой находился в доме умилившихся.

В спектакле «Распутин» (1926, по пьесе П. Щеголева и А. Толстого) снова появились экраны. На этот раз целых три — один огромный, являющийся задником сцены, другой поменьше, на котором демонстрировался фильм, комментирующий события, и наконец, третий, самый маленький, названный Пискатором «календарем». Когда, например, на втором экране

* Edwin Hoernle, KPD kämpft nicht gegen den Film, «Filmkurier», № 1/2, 1929.

появлялись портреты русских царей, «календарь» лаконично констатировал, какой смертью кончил каждый из монархов. Когда на сцене появлялся Николай II, на заднем фоне экрана возникала огромная фигура Распутина. Для этого спектакля был специально снят фильм в 2000 метров длины, то есть такой же, как и фильмы, демонстрировавшиеся в кинотеатрах.

В самой известной постановке Пискатора — «История бравого солдата Швейка» (1928) — кино играло роль иронического комментатора происходящих событий. На этот раз режиссер вместо репортажных съемок использовал рисованный фильм, созданный специально для спектакля Георгом Гроссом.

Театральные фильмы Пискатора не только часть истории немецкого сценического искусства, но и важный элемент развития киноискусства. Их техника, в значительной степени основанная на концессиях документальных фильмов Дагита Вертова, повлияла в свою очередь на формирование немецкого политического кинорепортажа. В качестве примера можно назвать документальную ленту, снятую П. Ютци и Л. Манном, «Голод в Вальденбургском промышленном округе» (1929), показывающую ужасные условия жизни горняков. Противопоставление замка князя Пщинского домикам рабочих, резкие контрасты богатства и нищеты — в этом, несомненно, сказался опыт советского кино. Фильм финансировался Народным объединением в поддержку киноискусства, связанным с театром Бертольта Брехта. Это свидетельствует о тесной связи левых немецких кинематографистов с революционным театром.

После 1928 года в Германии возникли многочисленные кино клубы и дискуссионные общества левого направления, устраивавшие просмотры, доклады, дискуссии. В работе Народного объединения в поддержку киноискусства принимали участие Генрих Манн, Карл Фрейнд, Эрвин Пискатор и другие. Немецкой лигой независимого кино руководил Ганс Рихтер, который в конце двадцатых годов возглавлял немецкий киноавангард.

Киноавангард появился в Германии раньше, чем в других странах — сразу же после войны. В 1919 году Вильгельм Энгеллинг создал свои первые экспериментальные фильмы. Энгеллинг — шведский художник, прожив несколько лет в Париже, переехал в Берлин и стал работать над исследованием законов пластической композиции. Рисуя различные геометрические фигуры и линии, он пытался найти принципы изобразительного ритма. Независимо от него сходные опыты продолжал Ганс Рихтер. Оба они посвятили много времени изучению китайских иероглифов: иероглифы подчинены пластической композиции и одновременно имеют смысловое значение. Следуя китайскому способу письма, Рихтер взял за основу принцип вертикального построения пластической композиции. Отсюда уже был только один шаг в кино. Меняющиеся линии и фигуры,

нарисованные в вертикальном порядке на листах бумаги, напоминали кинокомпозиции. Авангардисты пришли в кинолаборатории и начали снимать на пленку абстрактные рисованные фильмы. Эггелинг создал ленты: «Диагональную симфонию» (1921) длиной семьдесят метров, «Горизонтальную симфонию» (1924) и «Параллельную симфонию» (1924). Рихтер занимался проблемой ритма. Он рисовал серии увеличивающихся и уменьшающихся квадратов, меняя одновременно их цвет — от белого до черного. Эти короткие ленты он называл «Ритм 1921», «Ритм 1923» и «Ритм 1925» — по годам работы над ними. В том же направлении шли поиски и Вальтера Руттмана. Опыт Рихтера использовали для рекламных фильмов Гвидо Зебер и Пауль Лени, снимая так называемые фильмы-кроссворды, рекламирующие товары больших универсальных магазинов.

После 1925 года абстракционизм в немецком кино перестал существовать. Эггелинг умер, а Ганс Рихтер возможно, под влиянием французских дадаистских фильмов (о которых пойдет речь в следующей главе) начал снимать фильмы обычным методом, а не рисовать их на пленке как прежде. Таким был фильм «Утреннее привидение» (1927), центральным мотивом которого был танец четырех котелков в воздухе. В дальнейшем Рихтер пришел к репортажам, в обобщенной форме представляющим какое-то явление. Таким образом была снята «Симфония гонок», созданная как пролог к фильму «Ариадна в саду» (1929), и остро сатирическая «Инфляция», так же служившая введением к фильму «Дама в маске» (1928). В начале тридцатых годов Ганс Рихтер решительно порвал с формалистической школой и пропагандировал идею кино как орудие борьбы за лучший, справедливый мир.

Однако ни театральные фильмы Пискатора, ни эксперименты кино-авангардистов не привели к серьезным переменам в художественном кино. Здесь, как и прежде, господствовал торгашеский дух, далекий от каких-либо художественных поисков, а также нейтральная «новая вещьность». Если же и появлялись фильмы, критикующие капиталистическую действительность, то они либо обращались к прошлому (например, «Ткачи», режиссер Ф. Цельник (1927), «Меховое манто Крюгера» (1928), режиссер Э. Шовфельдер), либо критиковали второстепенные проблемы (например, реформа тюрем в фильме «Пол в кандалах» (1927), режиссер У. Дитерле).

Несомненно, наиболее смелым из этой группы был фильм «Ткачи», экранизация одноименной пьесы Герхарта Гауптмана. «Идея экранизации этой пьесы существовала давно, но осуществление замысла стало возможно лишь после появления «Броневосца Потемкина» писала газета «Дер кинематограф». В той же самой рецензии мы читаем, что фильм гораздо более революционен, чем пьеса, ибо вместо диалогов, описывающих уничтожение машин на фабрике, зрители видят на экране сцены рабочей

демонстрации. Массовые сцены были великолепно поставлены режиссером Цельником, который усилил их напряжение, смонтировав надписи со словами революционных песен. Сцены эти вызвали аплодисменты зрительного зала и даже политические демонстрации против буржуазных правительств. Радикальный еженедельник «Вельбеюне» писал, что «Ткачи» — «это первый солнечный луч после долгой ночи, окутывавшей немецкое кино».

В конце двадцатых годов, в период нового нарастания революционной войны и под влиянием революционного направления в литературе и театре, появилось несколько художественных фильмов с критикой уже не только тех или иных явлений, а самой системы капитализма. Этим фильмам была свойственна атмосфера безнадежности, безысходности, близкая к настроениям многих литературных произведений критического реализма межвоенного двадцатилетия. К их числу относится фильм «На другой стороне улицы» (1929) режиссера Л. Миттлера — рассказ о безработных Гамбурга. Впервые киноискусство затронуло болезненную проблему безработицы, показав, к каким последствиям может привести потеря работы (воровство, проституция, убийство). К этой же группе относится фильм «Путешествие матушки Краузе за счастьем» (1929) режиссера П. Ютци. Фильм был снят по мотивам рисунков Цилле уже после его смерти и не основывался на подлинном произведении, увиденном художником. Но атмосфера и среда его близки рисункам летописца «пятого сословия». Надписи в фильме были взяты из текстов Цилле, так же как и эпиграф всего фильма: «Человека можно убить квартирой, как топором».

Фильм показывал тяжелую жизнь продавщицы газет, сын ее стал соучастником ограбления, дочку соблазнил вор. Матушка Краузе, не видя выхода из жизненных трудностей, открывает газовый кран и отправляется в «путешествие за счастьем». Пессимистический финал фильма несколько смягчен образом рабочего Макса, друга соблазненной девушки; он сознательный пролетарий и с экрана бросает призыв к борьбе. Это, пожалуй, первый положительный герой немецкого кино.

Подъем реализма в Германии в последний период существования немецкого кино не был продолжительным и не сыграл существенной роли. Это было скорее исключение на фоне массовой коммерческой продукции крупнейшей студии УФА, находящейся с 1927 года под контролем Альфреда Гугенберга, магната немецкой тяжелой промышленности. Гугенберг, владелец могущественного газетно-издательского концерна, приобрел контрольный пакет акций УФА, победив в конкурентной борьбе двух других газетных магнатов: Ульштейна и Рудольфа Моссе, связанных с либеральным крылом немецкой буржуазии. Гугенберг приложил все силы к тому, чтобы УФА стала активным орудием реакционно-реваншистской политики. Хроника УФА еженедельно потчевала публику парадами военных организаций, но зато замалчивала забастовки

и демонстрации рабочих. «Культурфильмы» научно-популярные и документальные — пропагандировали успехи немецких промышленников и показывали тенденциозно подобранные иностранные материалы с целью раздуть в стране националистические настроения. В художественном кинематографе пропаганда была менее откровенной, не так бросалась в глаза. УФА заботилась прежде всего о техническом совершенстве, пышности декораций и подборе актеров. Такие фильмы УФА, как «Странная ложь Нины Петровны» (1929) Ганса Шварца или «Асфальт» (1929) Джозефа Майя, были ловко сработанными мелодрамами, достоинство которых, по мнению продюсера, заключалось в перенесении зрителя в фантастический мир, не имеющий ничего общего с повседневной действительностью. Такую же роль играли и камерные психологические драмы режиссера Пауля Циннера с великолепной актрисой Элизабет Бергнер: «Ню» (1924), «Донна Жуана» (1927) и «Фрейлейн Эльза» (1929).

В конце двадцатых годов немецкое кино погрузилось в болото академизма, оно импонировало совершенством техники, в особенности фотографии, гладкой режиссурой, опытными актерами. Но искусство ушло из немецкого кино. С одной стороны, это результат коммерциализации, космополитических рецептов, имеющих целью «спасение» кинопромышленности от кризиса; с другой, влияние эстетики «новой вещи», пропагандирующей нейтралитет и рационализм. Гугенберг и его сторонники последовательно боролись с революционными и даже либеральными настроениями в кино. Социал-реформисты полагали, что технический прогресс сам по себе неизбежно приведет общество к социализму, и считали вредными критические тенденции. Немецкое кино после бурь экспрессионизма вступало в полосу глубокого и длительного кризиса.

Глава XXII

ТРИ НАПРАВЛЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

«Авангард — это интеллектуальное любопытство в области, где еще можно открыть много удивительного». Так определял сущность авангарда Рене Клер, добавляя, что он не должен ограничивать свою деятельность исключительно поисками в области психологии или созданием новых, неожиданных технических эффектов.

Французский киноавангард, расцвет которого приходится на вторую половину двадцатых годов, сформировался в атмосфере поисков и экспериментов. Во многих отношениях он продолжал традиции французских киноимпрессионистов, которые под руководством Деллюка первыми подняли бунт против коммерческого подхода к кино как к зрелищу, бездумно копирующему театральные и литературные образцы. Импрессионисты выступали за полную самостоятельность киноискусства и обособленности его выразительных средств. Они считали, что кинематографист должен по своему, не так как художники в других областях искусства разговаривать со зрителями, и не случайно поэтому киноимпрессионистов называли первым авангардом.

Второй, или собственно, авангард пошел в своих художественных постулатах гораздо дальше, чем импрессионисты. Требование обязательности своеобразия выразительных средств привело к крайним выводам. Выразительные средства были возведены в абсолют, начали подменять выражаемое с их помощью содержание. Отсюда — внезапный взрыв формализма во французском киноискусстве.

Однако явление киноавангарда слишком сложно, чтобы разделиться с ним при помощи одного простого определения — формализм. Говоря о формалистических перегибах и бессмысленном экспериментаторстве, необходимо выяснить причины такого направления развития и определить условия, в которых художники проводили свои эксперименты.

Первый и очень важный момент — это безусловно прогрессивный старт авангардистов. Художники, ставшие под знамя киноавангарда, были бунтарями. Они сопротивлялись диктатуре дельцов, всегда предпочитавших апробированные средства выражения банального содержания. Авангардисты считали, что кино не может и не должно быть коммерческим зрелищем, из года в год повторяющим одни и те же банальные мелодраматические или комедийные сюжеты. Авангардисты мечтали, чтобы кино стало самостоятельным искусством, а не паразитом, питающимся скверной литературой или еще более убогим театром.

В основе своей это был здоровый и благородный бунт, а то, что он завел бунтарей в тупик, вполне закономерно, если принять во внимание обстоятельства его возникновения. С одной стороны, действовал фактор новизны и обнаружения неограниченных возможностей самих выразительных средств. Ведь еще так недавно импрессионисты в результате собственных экспериментов и под влиянием американских, шведских и немецких фильмов доказали, каким замечательным средством выражения мыслей и чувств может быть кино. Импрессионисты открыли неиссякаемый лирический и драматический потенциал, заключенный в фотографии, освещении, монтаже. Это было открытием языка кино, которым можно сказать во сто крат больше, чем при помощи беззвучно разговаривающих и жестикулирующих актеров и бесконечных объясняющих надписей. В открытии киноязыка было что-то волшебное и притягательное для людей, одаренных художественным талантом. Этот восторг перед неизвестными дотоле возможностями киноязыка мог привести к действительно привлекательности исключительно проблемами формы.

Но это еще не все. Ведь необходимо помнить о том, что кино развивается не в изоляции, оно всегда связано с другими областями искусства. А что же происходило в те годы в литературе, живописи или музыке? Оказывается, всюду появились свои «авангарды», призывавшие к разрыву со всеми теми непреходящими ценностями, которые создавались веками. Авангард выступал против сюжета в произведениях литературы, против мелодии в музыке, против принципа отражения окружающего нас мира в живописи. Авангардисты выдвигали по-разному сформулированные и обоснованные, но в конечном счете сходные по существу лозунги о «чистоте отдельных художественных дисциплин», сводившие к тому, что специфика формирования художественного видения определяет не только своеобразие, но и смысл существования данного искусства. Так, например, «чистота» живописи или музыки достигалась путем отказа от всякой описательности как элемента, якобы взятого у литературы. Эти идейно-художественные тенденции, имевшие множество выдающихся приверженцев в разных авангардистских школах — кубистов, дадаистов или сторонников атональной музыки, — нашли свое отражение и в кино. И здесь искали чистую сущность, «эссенцию» кинематографичности, искореняя все,

что якобы чуждо кино, что привнесено из других искусств. Влияние живописного и литературного авангарда толкало кинематографистов к формальным экспериментам, к поискам в области формы — и только формы — ответа на вопрос, что такое киноискусство.

Киноавангардисты никогда не составляли цельной группы или школы, наоборот, это был необычайно текучий человеческий коллектив, с постоянно меняющимся составом. Одни сближались с авангардом, другие по тем или иным причинам отходили от него. Случалось, что режиссер сугубо коммерческого типа в перерыве между двумя конформистскими картинками неожиданно создавал авангардистское произведение. Многие постановщики быстро забывали о своих авангардистских эскападах и при первом удобном случае переходили на безопасные позиции «нормального искусства». Киноавангард в отличие от авангардов в других областях искусств не создал школы с определенной программой. За исключением сюрреалистов (да и то не всех), никто из кинорежиссеров не декларировал своей принадлежности к определенной группе или направлению.

Вот почему трудно создать какую-то четкую систематику деятельности французских киноавангардистов. Можно говорить лишь о некоторых тенденциях или основных принципах, характеризующих деятельность тех или иных художников в определенный период. Ибо спустя некоторое время те же самые люди под влиянием обстоятельств оказывались в другом лагере или вообще вне авангарда. Текучесть киноавангарда, непрестанные странствия художников в поисках идеала или — более прозаично — заработка отражали общее положение художника в буржуазном обществе XX века. Глубокий анализ этого положения сделал Кристофер Кодзуэлл в эссе под названием «Д. Г. Лоуренс — этюд о буржуазном художнике»*. Кодзуэлл писал, что буржуазный художник находится под постоянным давлением двух противоположных сил. С одной стороны, требования рынка приводят его к коммерции, к вульгаризации искусства. С другой стороны, если он восстает против коммерции, появляется новая, центристская сила, толкающая его в объятия герметизма. Тогда художник отворачивается от рынка, от потребителей и рассматривает произведение искусства как конечную цель, цель саму в себе. Творческий процесс принимает в этом случае крайние индивидуалистические формы. Общественные ценности, заключенные в привычных для зрителей художественных формах, теряют свой смысл, ибо произведение искусства доступно лишь одному его создателю. Это явление двойного нажима — буржуазного общества и индивидуального бунта — проявляется не всегда одинаково и с одинаковой силой. В двадцатые годы во Франции деятели киноискусства подвергались особенно сильному давлению и с той, и с другой стороны; этим и объясняется растерянность мно-

* Christopher Caudwell, *Studies in a dying culture*, London, 1948, p. 46—47.

гих творческих работников; не умея найти правильный путь, они бросались в своих поисках из одной крайности в другую.

Помня о всех этих оговорках, можно все же попытаться выделить во французском киноавангарде три основных направления поисков. Первое, продолжавшее опыты Деллюка, — это импрессионистическое направление в лице Жермены Дюлак, Альберто Кавальканти, Жана Ренуара и Дмитрия Кирсанова. Второе — экстремистское направление, представителями которого были сторонники «чистого кино»: Анри Шометт, Фернан Леже, Франсис Пиккабия и в какой-то степени («Антракте») Рене Клер. Наконец, третье направление, возникшее позднее первых двух, — это сюрреализм во главе с Луисом Бюньоэлем и Маном Реем*.

Режиссеры-импрессионисты мало чем отличались от своих предшественников начала двадцатых годов. В принципе они не возражали против сюжета, требуя, однако, чтобы каждый фильм имел четко выраженную тему. Фильм мог быть повествованием, построенным по законам драматургии, или же передавать какое-то настроение или цепь изменений настроений. Фильм должен воздействовать на зрителя как зрительная симфония, в которой, несмотря на музыкальную терминологию, легко обнаружить стилистические фигуры, заимствованные у литературы, — аналогии, метафоры, символы.

Наиболее активную позицию среди киноимпрессионистов второй половины двадцатых годов занимала Жермена Дюлак, которая являлась связующим звеном между старой и новой школами и одновременно идейным вождем импрессионистического направления второго авангарда. Теория Жермены Дюлак о том, что фильмы должны вызывать у зрителя такое же ощущение, как у человека, слушающего музыку, нашла свое практическое выражение в таких картинах, как «Приглашение к путешествию» (1927), «Пластика 927» (1928) и «Арабеска» (1928), дающих зрительные эквиваленты музыкальных произведений Бетховена, Шопена и Дебюсси. В этих фильмах Дюлак старалась воплотить в зримых образах переживания, которые возникают в процессе восприятия музыкального произведения. Отдельные кадры соединялись на основе живописных и литературных ассоциаций. Так возникла новая изобразительная поэтика кино, являющаяся результатом, с одной стороны, влияния музыки, сообщающей фильму мелодику и ритм, а с другой — литературной стилистики, обеспечивающей взаимосвязь отдельных кадров. Фильмы Жермены Дюлак, даже если они демонстрировались под аккомпанемент грамофонных пластинок, отличались достаточной степенью свободы в выборе зрительных эквивалентов музыки, но настроение их было понятно благодаря использованию однозначных и общепринятых символов (например

черный цвет и мрачные тона освещения выражали минорное настроение, а улыбающийся ребенок соответствовал звуковому *allegro* и т. д.).

Альберто Кавальканти (род. 1897) не придерживался столь крайних воззрений, как Жермена Дюлак: все его авангардистские фильмы основывались на ясных и понятных сценариях. Этот молодой художник-декоратор, сотрудничавший с Марселем Л'Эрбье, дебютировал сентиментальным репортажем о жизни будничного Парижа «Только время» (1926). Фильм, вышедший за несколько месяцев до «Симфонии большого города» Руттмана, был, вероятно, первой попыткой кинематографического обозрения большого города, его архитектурных и социальных контрастов. В «Маленькой Лили» (1927) Кавальканти лишь проиллюстрировал средствами кино парижскую уличную песенку — балладу о несчастной любви бедной швеи. В стилизованных, снятых через прозрачную ткань кадров режиссер старался передать специфическую атмосферу уличной поэзии парижских предместий. Наконец, в своем наиболее зрелом фильме «На рейде» (1928) режиссер обратился к традициям «Лихорадки» Деллюка и «Верного сердца» Эпштейна, воссоздав на экране романтическую атмосферу марсельского портового кабака, тоску по далеким странствиям, конфликт между обыденностью жизни и мечтой о необыкновенных приключениях. Здесь, как и в предыдущих фильмах, удачно найдено верное соотношение фотографии, монтажа и игры актеров, что помогло передать атмосферу показанной на экране среды. Свойственные Кавальканти романтические акценты в описании парижской улицы или марсельского порта мы обнаружим в тридцатые годы, в период расцвета французского киноискусства в фильмах Карне и Дювиэ.

Несколько раньше, чем Кавальканти, дебютировал как кинорежиссер Жан Ренуар (род. 1894), сын великого художника-импрессиониста Огюста Ренуара. В фильмах «Дождь воды» (1924) и «Девочка со спичками» (1928) Ренуар пытался найти экранное выражение сказки. «Дождь воды» интересна живописной кинематографической трактовкой пейзажа. Во второй картине большую роль играло движение и монтаж, особенно в той сцене, когда герои убегают от смерти, принявшей облик черного гусара.

В ранних фильмах Ренуара чрезвычайно интересна актерская игра Катрин Хесслинг: образы, созданные ею, словно сошли с полотен художников-импрессионистов. В экранизации натуралистического романа Э. Золя «Нава» (1926) стиль игры Катрин Хесслинг прозвучал диссонансом, зато в последовательно импрессионистских фильмах как Ренуара, так и Кавальканти («Маленькая Лили» и «На рейде») он был важным художественным компонентом.

Последним, достойным упоминания представителем импрессионистского направления был Дмитрий Кирсанов, автор нескольких авангардистских фильмов. Наиболее значительной была картина о двух сестрах,

* Такую систематизацию предлагает Альберто Кавальканти в своей автобиографической книге «Filme e Realidade», São Paulo, 1953.

живущих в рабочем районе Парижа — Менильмонтане. Фильм, снятый в стиле народной баллады, так и назывался «Менильмонтан» (1924). Кирсанов перенес на экран настроение парижской улицы, маленьких домиков, жалких пансионатов и атмосферу нищенской жизни. Он, как и Жермена Дюлак, сравнивал фильм с музыкальным произведением, считая, что отдельные кадры — это объединенные в гармонические системы аккорды. В сравнениях такого рода Кирсанов шел довольно далеко, доказывая, например, что если немного изменить музыкальную фразу, то соответствующее освещение может придать сцене совсем иное настроение.

Режиссеры, представлявшие импрессионистское направление, не исключая и Жермены Дюлак, не отказывались от работы в коммерческом кинематографе и в определенный момент все оказались вне авангарда.

Иначе обстояло дело со сторонниками «чистого кино», для которых водораздел между киноискусством и коммерческой продукцией был непреодолим: он разделял два враждебных друг другу мира. Здесь речь шла не о способе самовыражения при помощи кинематографических средств, а о гораздо более важном: о борьбе за полную автономию киноискусства.

Один из выдающихся представителей этого направления авангарда Анри Шометт, брат Рене Клера, автор фильмов «Пять минут чистого кино» (1925) и «Игра световых отражений и скоростей» (1925), следующим образом формулировал теоретические принципы «чистого кино»: старое кино ограничивалось исключительно принципом «чистого кино»: играя роль зрительного фонографа — аппарата, регистрирующего и воспроизводящего записи. Этого добивались двойным способом: или давая простую репродукцию явлений (документальный фильм), или косвенную репродукцию, используя уже существующие (театр, пантомима, мюзик-холл) зрелищные модели (драматический фильм). А кино, считал Шометт, может не только воспроизводить, но и творить. Если оставить в стороне логику фактов и реальность предметов, то на экране появятся необычайные видения, созданные благодаря содружеству объектива кинокамеры с движущейся пленкой. Тогда появится «чистый фильм», отделенный от всех других элементов, как драматических, так и документальных, возникает визуальная симфония, а кино станет самостоятельным царством света, ритма и форм, так же как музыка является царством звуков.

Анри Шометт требовал отделить кинообраз от его содержания, придать ему самостоятельную ценность. Образ рассматривался не как отражение какого-то фрагмента реального мира, а как нечто автономное, самоцельное.

Идеи Шометта ярче всего проявились на практике в фильме художника-кубиста Фернана Леже «Механический балет» (1924). На 300 метрах пленки были зафиксированы предметы повседневного употребления —

щетки, горшки и т. д. Предметы эти показаны необычно, сняты с таких точек, что они утратили свои нормальные, знакомые зрителям формы. Камера приближалась и отдалялась от предметов, благодаря чему достигался эффект движения. Кроме того, Леже вмонтировал в фильм многократно повторяющийся кадр прачки, поднимающейся по лестнице с корзиной белья, и другой женщины, качающейся на качелях. Повторяющиеся кадры обеих женщин выполняли функцию метронома, дающего ритм танцу неуловимых предметов.

В чем смысл этого авангардистского фильма? Концепцию произведения лучше всего объяснил сам автор, говоря, что «настоящий фильм — это изображение предметов, абсолютно новых для наших глаз. Предметы эти производят большое впечатление, если мы сумеем показать их соответствующим образом». Необходимо найти такое положение камеры, чтобы «часть какого-то предмета, не имеющего на первый взгляд никаких изобразительных достоинств, получила внезапно поразительную пластическую ценность и к тому же совершенно новую».

В каком случае предметы могут получить это новое качество? «Только тогда», — отвечал Фернан Леже, — когда они будут изолированы от окружающей их среды и всяких логических связей. Предметы эти следует перенести на экран в движении и придать им «заранее продуманную» ритмическую организацию. Только тогда художник выполнит свою задачу — «наполнится тем, что его окружает и будет как губка впитывать жизненную силу мира».

Фильм Леже принципиально отличается от экспериментов немецких абстракционистов — Рихтера, Эггелинга и Рутмана. Абстракционисты хотели лишить кинообраз сходства с конкретными предметами, а роль кино свести к игре света, форм и линий. В отличие от них Леже ставил перед собой задачу насытить зрителя «реальностью» окружающего его мира. Однако практические результаты этих столь различных по замыслу попыток создания «чистого фильма» оказались сходны. И в том, и в другом случае на экране появлялись случайные, непонятные для зрителя предметы, снятые всегда сбоку, снизу или сверху и никогда так, как видит их обычный наблюдатель. Кое-где между позитивными кадрами вмонтировано несколько негативов, и «чистый фильм» был готов. Зритель минуточку-другую смотрел на такую «зрительную симфонию» с интересом, который вызывает любое чудачество; через пять минут это ему надоело, через десять нервы не выдерживали, а через пятнадцать он начинал громко протестовать.

Почти одновременно с «Механическим балетом» появился другой «чистый фильм» — «Антракт» (1924) Рене Клера, снятый по сценарию художника-дадаиста Франсиса Пикабиа. К «Антракту» мы еще вернемся, рассматривая творческий путь Рене Клера, а здесь только напомним, что и этот фильм был результатом стремления лишить кинообраз его смыс-

ловой ценности. «В «Антракте», — писал в 1924 году Рене Клер, — образ освобожден от обязанности что-то означать, он рождается реально, имеет конкретное существование».

Понять «Механический балет» и «Антракт» можно лишь в контексте современных им течений и художественных школ в других областях искусства. Оба фильма выражали идеи дадаизма, созданного в годы войны в Швейцарии Тристаном Тзара, французским поэтом румынского происхождения. В начале двадцатых годов дадаизм стал модным направлением среди художественной молодежи Парижа; в числе сторонников дадаизма были, в частности, Андре Бретон, впоследствии создатель сюрреализма, поэт Луи Арагон и художник Франсис Пикабия. Дадаизм был выражением нигилистического протеста против действительности, которая привела к первой мировой войне и послевоенным разочарованиям. Дадаисты выступали против всех и против всего, провозгласив своей единственной философией абсурд и отрицание. Они не признавали никаких авторитетов, высмеивали традиции, привычки и логику. Дадаистские фильмы утверждали господство абсолютной бессмыслицы, проявляющейся в специфической форме «чистого кино». Но в тот период, когда появились «Механический балет» и «Антракт», дадаизм уже уходил в прошлое, а на его месте появилась новая школа сюрреализма, к которой примкнули почти все дадаисты во главе с Андре Бретоном.

Среди кинематографистов появилось немало сторонников сюрреализма. Бывший дадаист, американский фотограф Ман Рей в сотрудничестве с поэтом-сюрреалистом Робером Деносом сам создал целую серию сюрреалистических фильмов. Его «Возвращение к разуму» (1923), «Эмак Бакия» (1926), «Морская звезда» (1928) и «Тайны замка Де» (1928) могут служить образцом переложения на язык кино принципов сюрреализма. В фильме «Морская звезда» Ман Рей, используя поэму Деноса, материализовал на экране подсознательный мир спящего человека. Фильм не иллюстрировал стихи, а дополнял поэтический мир Деноса собственным поэтическим видением Ман Рея.

Кино убедительнее других искусств стирало границу между мечтой и реальностью и освобождало от необходимости логического оправдания действия. То, что в поэзии использовал Бенжамен Пере, а в живописи Макс Эрст — парадоксальное и аллюзивное соединение слов или пластических форм, — в кинематографе производило гораздо более сильное впечатление благодаря монтажу. Темнота просмотрованного зала, ирреальная обстановка восприятия фильма зрителями способствовали сюрреалистским экспериментам в киноискусстве. Восприятие живописного или литературного произведения происходит в условиях гораздо менее благоприятных для стирания границы между реальным миром и миром сонных грез.

В конце двадцатых годов сюрреализм во французском кино проявлялся преимущественно в двух формах — спокойной и резкой. Представителем

первой был создатель красивых фотографических видений Ман Рей, второй — испанский режиссер Луис Бюньель, работавший вместе с испанским художником Сальвадором Дали. Фильм Бюньеля и Дали «Андалузский пес» появился в 1928 году, в период огромной популярности сюрреализма.

«Андалузский пес» вызвал бурю споров, протестов и восторга. Из запутанной, разорванной истории двух влюбленных мало что можно было понять, но в памяти зрителей остались пугающие кадры глаза, разрезаемого бритвой, кровотокающей раны на ладони, по которой ползали муравьи, двух католических священников, тянущих за веревки роаяль, на котором лежал мертвый мул. Каков смысл этих садистских, эротических символов? Нашлись «знатоки», утверждавшие, что здесь показаны любовь героя и его половое влечение, связанные религиозными предрассудками (священники) и буржуазным воспитанием (роаяль и мул). Для этих толкователей формалистского киноязыка все сводилось к фрейдистским символам и комплексам.

В действительности же дело было и проще и одновременно сложнее. Бюньель и Дали показали на экране несвязанную, свободную от законов логики цепочку случайных ассоциаций. Не стоит пытаться объяснить их, раскладывать в определенном порядке, ибо это противоречит самому принципу творчества этих художников. Зато можно и даже необходимо увидеть в фильме атмосферу страстного протеста, бунта против действительности. В мучительном сне наяву героев «Андалузского пса» сконцентрирован мощный заряд сопротивления, желание расписаться с людьми и с миром. В «Андалузском псе» отсутствовали формальные приемы, к которым приучил снобистскую публику киноавангард. Там не было ни оптических деформаций, ни неожиданных точек зрения камеры, не было негативных вставок и эксцентричного монтажа. Люди в «Андалузском псе» выглядели нормально, и мир, в котором они находились, был тоже внешне нормален.

Однако обыденность относилась лишь к внешней оболочке явлений. В мире Бюньеля общепринятые мерки времени и пространства несущественны, никого не интересует так называемый здравый смысл. Если людьми и управляют какие-то законы, так это законы, а вернее, силы, страсти. Страсти беспощадной, прокладывающей себе путь вопреки сопротивлению индивидуума и общества. Расчеты Бюньеля с миром — это расчеты с действительностью, которая скрывает человеческие страсти, мешает человеку жить так, как он того хочет. Человек никогда не свободен, он всегда борется за свою свободу. Таково бунтарское и анархическое кредо Бюньеля.

Ничего удивительного, что постановщика «Андалузского пса» несколько не смущали протесты, зато его возмущали восторги свобод, человек, ничего не понимая, восхвалял фильм только потому, что сюрреализм был моден. Вот об этих-то лицемерных энтузиастах, не понимавших что

«Андалузский пес» — это протест, вызов, брошенный миру, Бюньюэль с горечью и иронией писал: «Глупа толпа, считающая прекрасным или поэтичным то, что, в сущности, является лишь отчаянным и страстным призывом к убийству».

«Андалузский пес» очень далек от морских волн и водорослей, которыми играл Ман Рей. Среди сюрреалистов было немало молодых художников мелкобуржуазного происхождения, в сердцах которых пылал огонь бунта. Спусти много лет некоторые из них, как Луи Арагон, Тристан Тара, Робер Деснос или Поль Элюар, нашли верную дорогу к революции в рядах Французской коммунистической партии. Но путь этот был долог, чреват препятствиями и поворотами. Приблизился к ней Луис Бюньюэль в документальном кинопортрете из Испании «Земля без хлеба» (1932), отделился от нее совершенно Сальвадор Дали, в будущем придворный художник папы римского и генерала Франко.

Все авангардистские киношколы, начиная от импрессионистов и кончая сюрреалистами, имели одну общую черту: фильмы, созданные ими, были предназначены не для широкой публики, а для узкого круга знатоков нового искусства и снобов, для которых открывали специальные кино клубы и кинотеатры (как, например, «Старая голубятня» Жана Тедеско или «Студия Урсулинок» актеров Талье и Мирга). Неверно утверждать, что специальные кинотеатры и движение кино клубов, объединенных в федерацию, во главе которой стоял Жермен Дюлак, были только уступкой снобизму. Во многих случаях эти кинотеатры и клубы сумели заинтересовать зрителей прогрессивными произведениями киноискусства и способствовали созданию экспериментальных фильмов, которые, впрочем, снимались с мыслью о том, что они могут быть поняты только немногочисленной группой посвященных. Отказ от драматургии, от понятного содержания, желание вызвать скандал — все это изолировало авангард, лишаю его широкого художественного воздействия. Авангардисты в некотором смысле обрекали себя на добровольную изоляцию, а это неизбежно должно было привести к внутренним конфликтам, ибо по природе своей перерастает рамки узких экспериментов.

Многие авангардисты переходили в коммерческое кино, сохраняя, однако, свои художественные устремления. В особенности это относится к импрессионистам как из первого авангарда Делюка, так и из представителей младшего поколения. Из старых мастеров Марсель Л'Эрбье никогда не был в истинном смысле этого слова авангардистом; он всегда работал в коммерческой системе кинопроизводства, стараясь, однако, в таких фильмах, как «Эльдорадо» и «Дон Жуан и Фауст», создавать произведения подлинного искусства. Позднее Л'Эрбье все в большей степени поддавался коммерческому нажиму и ему больше не удалось создать столь же интересные произведения, как в период раннего киноимпрессионизма. Он бросался от одной темы к другой и окончательно расписался в своей

капитуляции в модернизированной, лишенной всякого социального содержания экранизации «Денег» Золя (1928) и в «Белых ночах» (1929), поставленных по мотивам салонного романа Жюзефа Кесселя.

Жан Эпштейн избежал такого творческого поражения, как Марсель Л'Эрбье, но и в его биографии можно обнаружить приключенческо-экзотический фильм «Лев Моголов» (1926) с Иваном Можжухиным или экранизацию салонного «психологического» рассказа Поля Морана «Трехстворчатое зеркало» (1928). В фильмах Эпштейна, в том числе и самых слабых, всегда заметны творческие поиски, хотя бы и формальные; и даже в картинах с салонной тематикой мы ощущаем полуироническую улыбку, улыбку снисхождения по отношению к описываемой среде. В «Падении дома Эшеров» (1928) Эпштейн воскресил традиции литературного символизма полувекковой давности и ввел, пожалуй, впервые замедленный монтаж для выражения атмосферы хаоса и безнадежности, характерной для прозы Аллана Эдгара По.

Эстетские фильмы Л'Эрбье или более значительные, но также отмеченные печатью эстетизма картины Эпштейна появлялись на экране наряду с лентами конкурирующей фирмы «Альбатрос», основанной в начале двадцатых годов русскими эмигрантами. На французской почве возродились традиции дореволюционной русской психологической драмы режиссера Евгения Бауера, поклонника красивых декораций и стилизованной актерской игры. Такие фильмы, как «Пылающий костер» (1923) в постановке Можжухина и Волкова или «Кин» (1925) режиссера Волкова представляли собой своеобразный тип коммерческой продукции, прикрывающейся модной экспрессионистской манерой. Изобразительное богатство (работа оператора и художника) сочеталось в этих фильмах с превеликим психологизмом в актерской игре и с декадентски безнадежным настроением сценариев.

Наиболее крупной фигурой, характерной для объединения искусства и кассовых интересов под флагом эстетизма, был Абель Ганс, создатель монументального фильма о Наполеоне. «Наполеон, увиденный глазами Абели Ганса», — таково полное название фильма, вышедшего на экраны в апреле 1927 года, после длительного съемочного периода. Это была первая часть произведения, охватывающего по замыслу режиссера всю жизнь французского императора. Реализовать этот проект не удалось, и, кроме «Наполеона», действие которого заканчивалось эпизодами первой итальянской кампании, в 1928 году в Берлине был снят лишь эпизод эпопеи — «Наполеон на острове св. Елены» (по сценарию Абели Ганса режиссером Лулу Ником).

Весь фильм, по авторскому замыслу, должен был служить восхвалению Бонапарт, а на практике — интересам всех его приверженцев и наследников, мечтавших вырвать Францию из «болота республиканского хаоса».

«Наполеон» как субъективно, так и объективно был реакционным фильмом. Его политическую вредность разоблачил на страницах газеты «Юманти» критик-коммунист Леон Муссинак: «С общественной точки зрения «Наполеон» — произведение вредное, достойное осуждения и осужденное. В этом фильме французская революция разрушает все то хорошее, что было сделано старым режимом; революцией руководят безумцы, маньяки, дегенераты. К счастью, появляется Наполеон Бонапарт, чтобы навести порядок по законам дисциплины, авторитета и любви к родине, короче говоря, по законам военной диктатуры».

Военные акценты фильма не понравились либеральному, пацифистски настроенному критику газеты «Ле тан» Эмилю Вийермоу: «Сделать романтической фигуру деспота, прикрыть киноцветами памятник тирана — это отвратительно как с философской, так и с исторической точек зрения. Приукрашивать романтизмом технику массового уничтожения — это тяжелая ответственность перед матерями, чьи дети, возможно, завтра окажутся под огнем пулемета. Пусть Абель Ганс не забывает, что, беря на себя роль летописца истории вчерашнего дня, он становится, не отдавая, как может, себе в этом отчета, соавтором истории завтрашнего дня».

В «Наполеоне» — апологии милитаризма и военной диктатуры — сосредоточились все недостатки стиля режиссера и ущербность его философии. Несчастьем Ганса была его приверженность к упадочному, эпигонскому романтизму Эдмона Ростана и Викторьена Сарду. Это их глазами видел режиссер историю и исторических героев. Отсюда вся его драматургическая непоследовательность и дурной вкус. По ходу действия фильма Наполеон все время меняется. Так, например, Наполеон на Корсике — это новое воплощение спортивного Дугласа Фербенкса, с политиками он ведет себя, как Юлий Цезарь из провинциального театра, а в сценах с Жозефиной — он всего-навсего псевдоромантический комедант. У Наполеона нет достойных противников, вокруг него — трюсы и ничтожество. А его друзья и сторонники — это идоолоклонники. Символика и пространственные цитаты из различных исторических произведений, приведенные в титрах, еще более подчеркивают непереносимо напыщенный стиль зрелища. Актер Альбер Дьедонне совершенно не справился с большой и ответственной ролью Наполеона.

Но тот же самый Муссинак, который резко осудил идеологию произведения, одновременно написал в своей рецензии, что «Наполеон» — это важная дата в истории развития кинематографического мастерства. И сегодня, спустя много лет, мы восхищаемся режиссерским талантом Ганса, произведением художника, уже тогда понимавшего и чувствовавшего природу кино.

В «Наполеоне» больше всего удались те сцены, в которых при помощи определенной техники съемок и монтажа автор добился поэтического настроения, взволновал зрителя. В сцене заседания Конвента Ганс поме-

стил съемочную камеру на качелях над толпой, добившись тем самым необыкновенно сильного эффекта. Волна возмущения или радости пробегает через зал, и движущаяся камера передает реакцию депутатов. В эпизоде сражения под Тулоном автоматическую камеру прикрепили к груди одного из участников съемки, так что зритель оказывался как бы в центре битвы.

Но важнейшим техническим достижением и вместе с тем расширением художественных возможностей кино было применение тройного экрана, так называемого триптиха. Ганс при помощи триптиха либо усиливал реакцию зрителя, либо давал возможность зрителям одновременно воспринимать несколько событий. В одной из сцен, например, на первой части экрана мы видим марширующую колонну войск, на второй — показана карта Европы, а на третьей — Жозефина Богарне и на фоне ее лица (двойной экспозицией) — Наполеон. Такое сопоставление трех изображений конкретизировало исторические обстоятельства и вместе с тем объясняло внутренние причины начала итальянской кампании. Тройной экран служил в «Наполеоне» двум целям: он расширял поле зрения (как в эпизоде тулонской битвы) и создавал эффект одновременности действия (как в примере с итальянской кампанией). И в том, и в другом случае тройной экран, опережая на двадцать пять лет изобретение синерма и широкого экрана, был более гибок, чем они. Во время демонстрации «Наполеона» тройной экран использовался только в тех случаях, если это было необходимо по ходу действия. К сожалению, эксплуатационные трудности и отсутствие интереса со стороны кинопромышленников помешали распространению тройного экрана. Ганс вошел в историю кино как пионер панорамного кинематографа, а в 1955 году он снова вернулся к идее триптиха («поливидение»).

В производственном отношении «Наполеон» был суперколоссом. Первоначальный вариант фильма насчитывал пятнадцать тысяч метров; так называемый «большой вариант», демонстрировавшийся в нескольких парижских кинотеатрах, имел 10 700 метров (около восьми часов проекции); на торжественной премьере в Опере показали копию длиной 5500 метров, а в обычный прокат поступила копия 3500 метров. Чем короче был вариант, тем меньше становился понятен смысл фильма. Фильм казался зрителям случайным набором кадров. В течение четырех лет работы Ганс израсходовал астрономическую цифру — 450 тысяч метров негатива. Фильм стоил пятнадцать миллионов франков. Какую прибыль получила фирма, навсегда останется тайной бухгалтерских книг. Очевидно только одно — Абель Ганс больше никогда не получил денег, необходимых для продолжения съемок задуманной трилогии о Наполеоне. А его следующий фильм, вышедший уже в звуковом периоде, «Конец мира» (1930), был очень скромным произведением по сравнению с грандиозным «Наполеоном».

Эстетствующие кинорежиссеры поднимали престиж кинопродюсеров, но не приносили им прибыли. Казалось бы, такие произведения, как «Наполеон», смогут конкурировать как во Франции, так и за границей с американской продукцией. Практика, однако, опровергнула эти расчеты. Зрители, особенно за рубежом, предпочитали зрелищные фильмы без символики и литературных ассоциаций, фильмы типа «Бен Гура» или «Царей».

Французские кинопромышленники, как и их европейские коллеги, перед лицом американской экспансии выдвинули следующий лозунг: «Мало фильмов — дорогие фильмы — международные фильмы». Другими словами — лучше вложить десяток миллионов в один фильм, чем в несколько, но зато не жалеть денег на декорации, толпы статистов и пригласивших из разных стран актеров, чтобы привлечь к фильму внимание именами популярных звезд. Всякое проявление национального характера в фильме встречало сопротивление дельцов, сторонников международных рецептов. Применяя эти рецепты, осовременивали классиков французской литературы, перенося действие «Денег» Золя или «Иветты» Мопассана в современность и заставляя выступать вместо французов — немцев, англичан, итальянцев и венгров. А когда «специалист по истории Франции» Раймон Бернар поставил «Чудо волков» (1924), фильм, действие которого происходило в эпоху Людовика XI, ему посоветовали в следующий раз выбрать более привлекательную и «международную» среду двора русской императрицы Екатерины II. И Бернар поставил фильм «Игрок в шахматы» (1927) и «Тараканова» (1929).

Режиссеры, работавшие в коммерческом кино, так же как и авангардисты, все дальше уходили от жизни, и все большая пропасть отделяла действительность от ее кинематографического воплощения. Исходя из разных предпосылок, и авангардисты, и режиссеры коммерческого кинематографа совершили одну и ту же ошибку: они отказались от реализма, сознательно создавая на экране призрачный, воображаемый мир.

Неужели во французской кинематографии совсем исчезли реалисты? Как могло случиться, что на родине великоленной реалистической литературы кино оказалось в сфере формалистических и натуралистических влияний? Причин такого положения много, и о некоторых из них мы уже говорили. Здесь следует еще напомнить, что народный характер раннего французского кинематографа начала века уступил место натуралистическим и псевдоклассическим зрелищам «Фильм д'ар», подражавшего театру. Реакция же на «Фильм д'ар» выразилась не в обращении к народному реалистическому фильму, а в наступлении импрессионистов, а затем и формалистического авангарда. Декадентское французское искусство конца XIX — начала XX века также оказало влияние на кино; безразлично, было ли это влияние талантливых художников-импрессионистов, театра Антуана, литературы символистов или же влияние ремесленни-

ков, авторов бульварных романов и пьес, оно всегда и неизменно усиливало антиреалистические тенденции.

Может быть, даже ближе к реализму были такие честные ремесленники, как Луи Фейад или Леон Пуарье, автор полудокументальной картины «Верден» (1928), или Апри Фекур, создатель добротной, хотя и иллюстративной экранизации «Отверженных» (1927), или Жак де Баронселли, лучшим произведением которого был «Исландские рыбаки» (1924). Баронселли очень верно сформулировал свои творческие убеждения, утверждая, что «нельзя говорить о двух типах фильма — для избранных и для народа. Это неправда: есть только один тип фильма. И не нужно ни презирать широкую публику, ни отворачивать от нее; нельзя кормить ее нищенским, поспешно приготовленной пищей под тем предлогом, что истинное искусство предназначено избранной категории зрителей. Надо стараться быть простым и правдивым и думать больше о том, чтобы волновать, а не о том, чтобы очаровывать».

Эти простые и искренние слова режиссера не нашли, к сожалению, поддержки в силе его таланта. И не Баронселли принадлежит честь доказать на практике их справедливость. К счастью для киноискусства, во Франции нашлись художники, выбравшие правильный путь и правильное направление. Они создавали популярные, предназначенные для широкой публики фильмы, отличавшиеся высоким художественным уровнем. Режиссерами, которые в конце двадцатых годов выпели французское киноискусство на широкую дорогу реализма, были Жак Фейдер и Рене Клер.

В 1948 году Рене Клер так определил историческую роль Фейдера: «Между 1920 и 1928 годом во французском кино определялись две тенденции: с одной стороны эстетизм, авангард, поиски новых средств выражения; с другой — так называемый коммерческий фильм, который (как и сегодня Голливуд) предназначен был лишь для того, чтобы делать сборы, приживаясь устоявшимся формул. Опасности, которые несли вторая тенденция, были очевидны, но и первая была ошибочна, поскольку отдаляла кино от народных масс, без которых оно не может существовать. Заслуга Жака Фейдера в эту эпоху заключалась в том, что, простояв обоим этим тенденциям, он создал фильмы, обращенные к публике из всех классов и обладавшие к тому же высокими художественными достоинствами». Те же самые слова мог бы сказать и Жак Фейдер о фильмах Рене Клера двадцатых годов.

Жак Фейдер (1888—1948) начал работу в кино в качестве киноактера еще до войны, в 1912 году. Потом был ассистентом режиссера и наконец в 1915 году дебютировал как самостоятельный режиссер. До 1921 года он поставил несколько весьма посредственных фильмов. Только экранизация экзотической и модной в те годы повести Бенуа «Атлантида» стала переломной в карьере Фейдера. «Атлантида» (1921) вопреки тогдашним

методам была снята в основном на натуре, и потому настоящей героиней фильма была не Антиноя, легендарная владычица исчезнувшего материка, а совершенно реальная, грозная и поэтическая пустыня Сахара, где проходили съемки. Уже в этом первом удачном фильме проявились и художественная концепция режиссера, и элементы стиля, которые нашли свое полное выражение в его последующих работах.

Фейдер был одним из немногих художников, понимавших, что только глубоко национальный фильм может иметь международный успех. В период, когда киноделы пропагандировали космополитический реңт совместных постановок как единственное средство борьбы с американской экспансией, Фейдер верно и дальновидно определял пути развития киноискусства. «В Европе, — писал режиссер в 1926 году, — возникли три национальные школы: шведская, немецкая и французская. Чтобы противостоять волне американской продукции, захлестнувшей европейские экраны, необходимо, чтобы каждая школа развивала свои особые, присущие только ей черты. Фильм понравится публике пяти континентов в том случае, если он будет искренним, правдивым свидетельством национального стиля и темперамента и если он убедительно расскажет о жизни людей в данной стране». Год спустя Жак Фейдер еще раз подтвердил свои взгляды, высмеяв так называемые международные фильмы, пытающиеся быть одновременно и французскими, и немецкими, что является, конечно, творческой бессмыслицей. Пропаганда национального характера фильмов, столь редкая в те времена в капиталистических странах, в значительной мере определяла и отношение режиссера к проблеме экранизации. Фейдер в отличие от своих коллег, особенно из авангардистского лагеря, охотно брал литературные произведения как материал для сценариев; литература помогала ему в характеристике среды, времени действия, людей. Однако Фейдер не был сторонником рабской, буквальной экранизации. По словам Рене Клера, он, «использовав сюжет... литературной истории, не предназначенной для кино, заставил жить ее второй жизнью с помощью нового средства выражения...». Экранизация была для Фейдера процессом, напоминающим оркестровку: простую мелодию (оригинальная тема литературного произведения) следовало распisać на отдельные инструменты.

Метод режиссерской работы Фейдера лучше всего характеризуют его собственные слова о рождении фильма. «В первую очередь атмосфера и среда, затем грубоватый сюжет, сильно приближающийся к роману-фельетону, и, наконец, точное и тонкое воплощение».

Фейдер не был сторонником сложной съёмочной и монтажной техники, его фильмы отличались простотой формы и были понятны всем. А если он и прибегал к усложненным приемам киноязыка, то делал это для того, чтобы более убедительно раскрыть какую-то идею, а не ради формальной эквилибристики. Так, например, экранизируя произведение

Анатоля Франса «Кренкебилл» (1922), он показал (в сцене суда), свидетель, напуганный вопросами прокурора и адвокатов, сжимается и уменьшается, а когда он вновь обретает уверенность в себе, то вырастает до гигантских размеров. Анатоль Франс, всегда недолюбивавший кино, признал, что экранизация очень удачна, и даже выразил удивление, что в его новелле Фейдер обнаружил качества, о существовании которых он сам, автор, и не подозревал.

После «Кренкебиля» Фейдер поставил несколько добротных, но ничем не примечательных фильмов: «Лица детей» (1924), «Портрет» (1926) и «Грибиш» (1926). Некоторой уступкой коммерческому кино была «Кармен» (1926), картина, созданная специально для популярной эстрадной звезды Ракель Меллер. Фильм не был лишен достоинств, он давал живой и интересный образ Испании, но его основным недостатком была трактовка образа Кармен как пассивной жертвы судьбы, трактовка, абсолютно противоречащая замыслу Проспера Мериме. Печальный опыт сотрудничества с киноделами и вызвал, вероятно, пессимистическое слова Фейдера, сказанные им в интервью для «Юманите». «Мне кажется маловероятным, — заявил режиссер, — чтобы кино могло нормально развиваться в рамках существующей экономической системы».

После этого режиссер попытал счастья в Германии, где для немецкой фирмы поставил «Тереzu Ракен» (1928). Было бы неверно считать этот фильм изменой идеалам и примирением с так называемой международной продукцией. В действительности «Тереzu Ракен» — один из самых французских фильмов: дух произведения Эмиля Золя полностью сохранен в фильме, а превосходная исполнительница главной роли Жина Манес создала правдивый и полнокровный образ героини.

Экранизируя роман, режиссер постоянно помнил то, что говорил автор в предисловии ко второму изданию «Тереzu Ракен». «Героями произведения, — писал Золя, — являются люди, действующие под влиянием нервов и крови, лишенные собственной воли, направляемые в каждой минуте их жизни фатализмом тела. Каждая глава книги — это исследование интересного физиологического случая». Фейдер сохранил душевную эротическую атмосферу литературного первоисточника и одновременно кинематографическими средствами вскрыл причины трагедии Тереzu. Он разоблачил подлинного убийцу — затхлый мелкобуржуазный мирок лицемерия, ханжества и фальшивой морали.

Фейдер перенял у Золя не только дух его произведения, но и творческий метод, его любовь к бытовым деталям, к подробностям. В фильме «Тереzu Ракен» эти детали служат ключом к пониманию психологии героя. Золотая рыба, плавающая в аквариуме, символ неподвижной, замкнутой Тереzu. Изменения в привычке и в одежде дают понять о романе с Лораном и одновременно — представление о течении времени. Наконец в последних сценах фильма кресло, к которому прикована парализованная

мать Камила, превращается в кошмар, в мучительное угрызение совести, заставляющее в конце концов любовников-преступников покончить жизнь самоубийством.

«Тереза Ракен» Фейдера вошла в историю кино как одно из величайших достижений камерного жанра. Чтобы выявить скрытый динамизм темпераментов и человеческих страстей при внешнем спокойствии, на фоне мертвой статичности вещей, необходим был большой режиссерский талант. Особые приемы освещения, наплывы и затемнения как метод связи кадров и одновременно аналитический, обнажающий психологию персонажей стиль постановки.

Полной противоположностью «Терезе Ракен» был последний немой фильм Фейдера, поставленный им во Франции, — «Новые господа» (1928), экранизация пользовавшейся огромным успехом на парижских бульварах комедии де Флера и Круассе под тем же названием.

Комедия изображала в кривом зеркале сатиры парламентские нравы и образ жизни политических деятелей Третьей республики. Критиковались как аристократы справа, так и карьеристы слева. Этим последним досталось, может быть, даже больше, ибо авторы показали, как молодой профсоюзный деятель, став министром, потерял голову от успехов и почувствовал себя спасителем страны. Его политический противник и одновременно соперник в любви — старый маркиз — гораздо умнее и опычнее. Несомненно, острые сатиры было обращено прежде всего против социал-демократов, быстро обуржуазивающихся.

На сцене комедия вызвала смех, и только. На экране же обнаружилась вся лживость буржуазного парламентаризма, что, естественно, задело тех, кто хотя и не по имени, а по положению стал предметом критики. Цензура не допустила демонстрации фильма, возражая против сцены драки на заседании парламента (за этого никогда не бывает...) и церемонии открытия рабочего поселка, которую министр провел кое-как, потому что спешил на свидание. Цензуре также не понравилось, что депутат после ночных приключений засыпает на заседании и ему снится, будто скамьи депутатов занимают очаровательные балерины.

Кто дал указание цензуре запретить фильм — этого мы никогда не узнаем, ибо все заинтересованные под нажимом общественного мнения и прессы заявили о том, что они не предпринимали никаких шагов в этом направлении: и тогдашний председатель палаты представителей Фернан Буассон, и министр внутренних дел Андре Тардье, и Франсуа Понсе, ведавший вопросами культуры. В конце концов с некоторыми кутюрами фильм вышел на экраны с юмористическим вступлением, в котором было сказано, что изображенный в фильме парламент не имеет отношения к французскому парламенту, а является плодом воображения автора... Таким образом, как будто и волки были сыты, и овцы целы. Во время сражения

с цензурой Жак Фейдер находился уже в Америке, где снимал фильм с Гретой Гарбо «Попелушка» (1929). «Новые господа» были полезной школой для режиссера, осознавшего огромную общественную силу воздействия киноискусства.

В период немого кино Жак Фейдер не создал произведений, которые могли бы соперничать с коммерческим успехом фильмов типа «Чудо волков» и с необычностью фильмов киноавангарда. Однако именно этот режиссер, идущий своей собственной дорогой, занял в марте 1927 года в плейбистике Комитета друзей кино первое место среди кинорежиссеров. Результат плейбистического свидетельствовал, что вопреки мнению снобов, презиравших публики, и вопреки мнению кинодельцов, считавших, что у публики нет вкуса, французские зрители сделали правильный выбор. Тот же самый презираемый или недооцениваемый французский зритель первым, еще до критиков, выразил свое восхищение великим талантом Рене Клера.

Рене Клер занялся режиссурой в 1923 году, имея за плечами опыт работы в журналистике; он выступал также в качестве киноактера и ассистента Жака де Баронселли. Первым самостоятельным фильмом Клера была фантазия под названием «Париж уснул, или Невидимый луч» (1924). Дебют его можно рассматривать как программный манифест, о чем лучше всего свидетельствовала статья, опубликованная в парижском журнале «Комедия» в связи с премьерой фильма. В статье Рене Клер объявлял, что развитие кинотехники не меняет существа кинозрелища. Эстетика кино родилась вместе с первыми фильмами братьев Люмьер, в них соединились внешнее движение предметов и людей и внутреннее движение самого действия. Из единства двух движений рождается ритм фильма. Для прогресса киноискусства необходимо вернуться к люмьеровской традиции и перестать показывать мертвые лейзажи или бесконечные разговоры неподвижных актеров. Фильм «Париж уснул» через контраст движения и неподвижности (замирающая под влиянием таинственного луча, а затем пробудившаяся столица) напомнил о старых и забытых истинах. Актеры подчинялись законам и дисциплине движения, а их мимика и жесты напоминали участников бесконечных погонь в «комических» до 1914 года. Режиссер этой веселой фантазии обратился к традиции ранней французской школы кино, в ней он искал элементы народного стиля. Скрюченный со всех точек зрения фильм с Андре Дидом, основанный на мотиве погони («Погоня за париком»), научил Клера, по его собственным словам, больше многих известных произведений кино. Творчество молодого режиссера с самого начала развивалось под знаком традиций популизма, а не эстетских школ.

И потому нельзя считать «Антракт» (1924) только дадаистской выходкой. Его следует рассматривать как продолжение экспериментов Клера с движением в кино. Лучшим доказательством именно такой позиции

являются его собственные слова, объясняющие происхождение «Антракта», в которых он обрушился как на любителей коммерческих «киноманов», так и на снотов, признающих лишь фильмы для избранных. «Кинематограф создал несколько достойных произведений», — писал Клер. — «Политый поливалищик», «Путешествие на Луну» и некоторые американские комедии. Другие фильмы (несколько миллионов километров пленки) были в той или иной мере испорчены „традиционным искусством“. Таким образом, «Антракт» — это не только набор авангардистских приемов, но и обращение к традициям Люмьера, Мельеса и Мака Сеннета. А такие цели не ставили перед собой авангардисты, убежденные, что они все создают заново. В «Антракте» можно выделить два направления: дадаистское, проявляющееся в необычности ассоциаций и особенно в ярмарочном эпизоде (танцовщица и стрельба по цели), и традиционалистское — в эпизоде похоронной процессии, завершающемся безумной погоней в стиле старых «комических». В «Антракте» уже формировался индивидуальный стиль Клера, в особенности его пристрастие к балетной композиции фильма, в основе которой лежит ритм танца, определяющий как монтаж, так и движения актеров. Здесь, вероятно, сказались и личный опыт Клера, который выступал как актер в интересном фильме-балете, поставленном известной танцовщицей Лой Фуллер, «Жилия жизни» (1920).

В следующих фильмах Клера — «Призрак Мулен Ружа» (1924) и «Воображаемое путешествие» (1925) — появляется новый элемент стиля режиссера — фантастика в сочетании с сатирой и шуткой. Клеровская фантастика не имела ничего общего с мучительными кошмарами немецкого экспрессионизма, зато в ней легко обнаружить сходство с фантазиями Мельеса. Мельесовские духи не мучают людей, а подшучивают над ними. Призрак из Мулен Ружа, устраивающий веселые проделки над своими земными знакомыми, — это предшественник американских фильмов Клера «Привидение едет на Запад» (1935) и «Я женился на ведьме» (1942). В «Воображаемом путешествии» наряду с духами и колдуньями впервые появились жители Парижа — мещане, мелкие чиновники, сторожа, владельцы маленьких магазинчиков и т. д. Этот специфический мирок парижских улочек и переулков не раз будет возвращаться в следующих произведениях Клера, режиссера, сделавшего столицу Франции одним из героев многих своих фильмов.

Как для Фейдера, так и для Клера 1926 год был годом компромисса. Клер согласился экранизировать неинтересный роман Армана Мерсье «Любовное приключение Пьера Виньяля». Фильм вышел под названием «Добыча ветра» (1926), не принесла радости ни режиссеру, ни актерам.

Лишь в следующем году Рене Клер добился большого успеха, перенеся на экран популярный в середине XIX века водевиль Лабина и Мишеля «Соломенная шляпка». Экранизация водевиля в немом кино таила опасность из-за невозможности передать надписями все содержание

диалогов. Клер успешно преодолел эту трудность, найдя нужный ключ для кинематографического воплощения водевиля — ключом этим стал балет.

Экранный вариант водевиля стал намного смешнее оттого, что время его действия в фильме перенесено на пятьдесят лет вперед, в конец XIX века, эпоху карикатурного апогея буржуазного дурного вкуса. «Соломенная шляпка» (1927) начинается надписью — 1895 год. Эта надпись сразу вводит зрителя в эпоху первых люмьеровских фильмов, населенных персонажами, известными по олеографиям и почтовым открыткам (например, смелый гусарский офицер или сентиментальная невеста). Клер довольно добродушно высмеивал французское мещанство, старое чаплиновское правило — показывать смешными людей, которые хотят казаться солидными и важными — находит в Клере талантливую продолжателя. Вокруг комедийных ситуаций (соломенная шляпка, съеденная лошады, и включения глухого как пень дядюшки) Клер строит юмористические перипетии. Наряду с чаплиновскими комедиями «Соломенную шляпку» можно причислить к классическим произведениям комического жанра в немом кино.

Прежде чем приступить к постановке следующего художественного фильма, Рене Клер снял в 1928 году очаровательный репортаж «Вашня» о строительстве и архитектуре Эйфелевой башни. Кружевные железные конструкции, заснятые из движущегося лифта, создавали прекрасную зрительную поэму об этой достопримечательности Парижа.

«Двое робких» (1928) — это новое путешествие в страну водевиля. И на сей раз авторами спенсического первоисточника были Лабин и Мишель. История адвоката, которому не хватает смелости, чтобы добиться руки любимой, дала возможность Клеру нарисовать сатирический портрет нотаблей провинциального городка. «Двое робких» не могут, конечно, по легкому танцевальному ритму действия сравниться с «Соломенной шляпкой», но в них появилась новая, неизвестная еще сентиментальная нотка, подчеркнутая прекрасными натурными съемками.

Так же как Фейлер, Рене Клер выбрал единственный верный путь создания подлинного искусства для широкого зрителя. Он умело связывал эксперименты с художественными традициями. Очень справедливо замечание Эдмона Гревилля, молодого французского режиссера, который парадоксально на первый взгляд способствовал Клеру делать подлинно кинематографические фильмы по сценариям, построенным на чисто литературных приемах, объяснял тем, что Клер не только режиссер, но талантливый писатель. Клер в совершенстве знает специфические особенности кино и литературы, так что может уберечься от ненужного их соединения. Художник, воспитанный в атмосфере уважения к старому французскому искусству, мог попытаться создать реалистический французский фильм, отдавая себе отчет в важной общественной роли, которую играет народное кинозрелище. Клеру, как пишет его биограф Жорж Шаренсоль,

удалось найти художественное равновесие элементов комизма, фантазии и народности.

Фейдер и Клер не были единственными представителями реалистического направления во французском кино. В конце двадцатых годов как под их влиянием, так и независимо от них появилось немало режиссеров, выбравших вопреки эстетам и вопреки дельдам третий путь. В тот год, когда французское кино добилося успехов благодаря «Терезе Ракен» и «Соломенной шляпке», на экранах Парижа появился замечательный реалистический фильм «Страсти Жанны д'Арк» (1928) Карла Теодора Дрейера.

Режиссер этот не был новичком в кино, но во Франции он делал свою первую постановку и не без сопротивления продюсеров, которые считали бестактным доверять иностранца, датчанина, постановку фильма о национальной героине Франции. Карл Дрейер нигде не мог найти работу, ибо на его родине не было условий для создания художественно ценных произведений. Несчастье Дрейера заключалось в том, что он начал работать в тот период, когда датская кинематография уже находилась в периоде распада. Вот почему режиссер странствовал из страны в страну, снимал фильмы в Швеции, Норвегии, в Германии, а в 1927 году приехал во Францию. Здесь знали его датскую картину «Хозяин квартиры» (1925), превосходную психологическую комедию о тираническом отце, и более ранний исторический фильм, снятый в Швеции, «Вдова пастора» (1924). Эти два известных во Франции фильма и слава, окружавшая его самое выдающееся произведение, датскую «Нетерпимость» — «Страсти из дневника сатаны» (1921), помогли Дрейеру заключить контракт с небольшой французской фирмой на постановку фильма о Жанне д'Арк.

Режиссер не ставил перед собой задачу сделать исторический фильм в обычном смысле этого слова. В его истории Жанны д'Арк не было постановочной пышности, сцен с участием тысяч статистов. Сценарий фильма, написанный Жозефом Дельтейлем по архивным материалам о процессе в Руане, ограничивал время и место действия последними неделями жизни героини. В фильме было только четыре декорации — часовня, тюрьма, комната пыток и площадь Руана, на которой сооружен костер. Не бытовые детали и обстановка интересовали режиссера, а человеческая драма. В «Страстях Жанны д'Арк», — говорил Дрейер, — я хотел показать правду, человеческую правду. В фильме важна не объективная драма вещей, а внутренняя драма человеческих душ.

Для воплощения этого замысла нужна была новая форма и новый метод работы. Фильм построен почти исключительно на крупных планах, словно бесконечный диалог человеческих лиц: и измученного лица Жанны, и суровых, жестоких лиц и губ ее палачей, членов церковного трибунала. Нашлись критики, которые сочли форму фильма «антикинематографичной», обвиняя Дрейера в том, что будущее киноискусство он видит в иллюстрировании движущимся образом написанного слова.

В этих догматических суждениях проявилось неумение увидеть в произведении искусства новые и оригинальные качества. Форма «Страстей Жанны д'Арк» была не режиссерской причудой, а сознательной попыткой добиться максимальной концентрации чувств, всей полноты человеческого переживания. Разве можно было иначе показать психологическую драму девушки, у которой хотят отнять веру в правоту ее убеждений? Разве можно было иначе, без помощи слова, показать — минуту за минуту — духовную борьбу, борьбу загнанного, несчастного человеческого существа? Спусти много лет и после того, как экран заговорил, немой фильм Дрейера, как отчаянный крик, звал на борьбу с несправедливостью.

Фильм Дрейера глубоко гуманистичен. Процесс Орлеанской Девы стал достоянием истории, а героическая Жанна, сожженная некогда, как еретичка, была впоследствии причислена римско-католической церковью к лику святых. Но сам процесс не утратил актуальности. И по сей день идет борьба неравных сил, и прав был Леон Муссинак, считая процесс в Руане предсказанием многих драм, примеры которых даже повседневная практика классовой борьбы. Фильм о Жанне был чрезвычайно актуален в 1928 году, когда весь мир был потрясен известием о смерти на электрическом стуле Сакко и Ванцетти, жертв капиталистического «правосудия».

Карл Дрейер применил отличную от общепринятой систему работы. Сцены снимались в хронологическом порядке, а актеры выступали без грима. Хотя это был немой фильм, актеры произносили текст диалогов. Режиссер отказался от оркестра, который, как правило, при съемках немых фильмов создавал настроение у актеров. «В тишине легче найти себя», — считал Дрейер.

Несмотря на протесты архиепископа Парижа и цензурные купюры, «Страсти Жанны д'Арк» встретили горячий прием у зрителей. В этом фильме, появившемся в самом конце немого периода, ощущалось чистое благородное дыхание гуманизма. Вместе с тем это была победа реализма, творческого метода, выражающего полную правду о человеке.

В конце двадцатых годов число сторонников третьего пути увеличилось. Уже не только Фейдер, Клер и Дрейер укрепляли связь между искусством и зрителем. Ряды реалистов пополнились Жаном Ренуаром, который после просмотра «Безумных жен» Штрөгейма пережил озарение реализмом и создал фильм «Нана» (1926), картину разложения буржуазии в период Второй империи, сознательно ориентируясь на лучшие традиции великого французского искусства. «В картинах моего отца и других художников, — писал Ренуар, — я старался открыть тайну национального жеста, чтобы показать его на экране». В сценах, где выступают танцовщицы, в остроте видения и в отсутствии всякой идеализации чувствуется влияние полотен Дега.

Под влиянием демонстрировавшихся тогда во Франции советских фильмов покинул эстетскую башню из слоновой кости и Жан Эпштейн, сняв прекрасный фильм о жизни бретонских рыбаков «Finis terrae» (1929). В фильме были заняты непрофессиональные актеры, и вся картина — это образный диалог двух стихий: моря и земли.

Доказательством усиления реалистических тенденций может служить появление молодого поколения документалистов-авангардистов, которые свою миссию видели в отражении на экране действительности. Пьер Шеналь — автор репортажа о работе парижских киностудий «Кинематографический Париж». Жорж Лакомб интересно рассказал о парижских старьевщиках в картине «Зона» (1928), а лауреат конкурса журнала «Сине-магазин» на лучшую рецензию кинокритик Марсель Карне создал поэтический фильм о ярмарочных развлечениях в предместьях Парижа «Ножан, воскресное Эльдорадо» (1930). И наконец, в завершение немого периода в парижском кинотеатре авангардистов «Старая голубятня» состоялась премьера документального фильма молодого дебютанта Жана Виго «По поводу Ниццы» (1930).

Жан Виго* — сын арестованного и, по слухам, убитого полицией за антивоенную журналистскую деятельность в период первой мировой войны анархиста Альмерейда Виго. Крестным отцом будущего режиссера был Жан Жорес. Виго, с детства больной туберкулезом, проводил половину своей короткой жизни в санаториях, работал над этим фильмом в трудных полудобровольческих условиях в течение трех лет. Помогал ему кинооператор Борис Кауфман, родной брат Дзиги Вертова.

«Мой фильм, — говорил Жан Виго на парижской премьере, — это шаг в направлении социального кино. Он тем отличается от обычных репортажных фильмов и хроники, что автор хочет в нем подчеркнуть свою точку зрения, поставить точку над *и*. Фильм показывал контраст Ниццы бездельников и Ниццы трудящихся, готовящих для богатой элиты ежегодное карнавальное зрелище. «Мой фильм, — говорил Виго, — показывает последние конвульсии общества, которое до такой степени забыло о своей ответственности, что привело нас к неизбежному революционному выводу».

Фильм Виго был последним аккордом реалистического направления во французском немом киноискусстве и одновременно первой ласточкой нового, углубленного реализма, который в эпоху звукового кино привел многих режиссеров Франции на позиции борьбы за лучшее будущее человека.

* Виго, Жан (1905—1934). В 1925—1926 гг. изучал литературу в университете. В 1926—1928 гг. находился в санатории для туберкулезных больных. В последующие два года работал помощником фотографа. Фильмы: «По поводу Ниццы» (1930), «Жан Тарис, чемпион по плаванию» (1932), «Ноль по поведению» (1933), «Атланта» (1934).

Глава XXIII

КИНО В ДРУГИХ СТРАНАХ

В конце двадцатых годов на земном шаре, пожалуй, уже не осталось ни одной страны, в которой не снимались бы фильмы. Конечно, успех этих попыток определяла степень экономического и культурного развития. Чаще всего дело сводилось к созданию немногих, иногда нескольких десятков документальных фильмов. Такого рода продукции могли похвастаться балканские и скандинавские (за исключением Швеции) страны, а также большинство южноамериканских республик. В некоторых же странах кинофильмы выходили более упорядоченно и регулярно, создавались также и художественные картины. На Европейском континенте такими странами были Испания, Португалия, Австрия, Чехословакия и Польша. В Южной Америке в период немого кино лишь Аргентина сумела наладить национальное кинопроизводство. Наконец, в Азии довольно рано, примерно к 1914 году, возникла японская кинопромышленность, выпускавшая ежегодно сотни фильмов.

Какую роль сыграли эти рассеянные по всему свету кинематографии в развитии киноискусства? Каков был их художественный вклад? Ответить на этот вопрос нелегко. Первая и основная трудность заключается в том, что в большинстве случаев фильмы малых кинематографий не известны и даже не описаны, поэтому нельзя определенно говорить о художественных достоинствах или недостатках фильмов, которые мы знаем лишь по названиям. Вторая трудность — это невозможность определить четкие сравнительные критерии, поскольку, например, фильмы азиатских стран создавались на основе совершенно иных эстетических принципов, нежели европейские или американские. И наконец, третья и последняя трудность: творческие связи и взаимовлияние кинематографических центров были более тесными и имели большее значение в годы немого кино, нежели в следующем периоде, когда кино заговорило. И сегодня нельзя точно установить все прямые и косвенные последствия этих международных контактов.

В середине двадцатых годов, в сущности, лишь четыре кинематографии вносили серьезный вклад в развитие и формирование киноискусства:

Советского Союза, Франции, Германии и Соединенных Штатов Америки. Из прежних «киногигантов» Дания и Швеция в этот период переживали глубокий кризис, в двух других — в Италии и Англии — лишь в самом конце немого периода появились первые признаки возрождения киноискусства.

Из других не рассматривавшихся до сих пор центров производства кинофильмов большинство не могло похвастаться серьезными художественными достижениями. Фильмы, снимавшиеся в Испании и Португалии, демонстрировались только на местных рынках, да еще в Латинской Америке. Обе эти страны не сумели создать оригинального национального стиля, и их фильмам было далеко даже до среднего уровня коммерческой продукции Франции или Италии. Точно так же можно оценить австрийскую кинематографию, которая благодаря организационным талантам Александра Коловрата, основателя и директора студии «Саша-фильм» в Вене, играла одно время довольно значительную роль в развитии так называемой международной продукции. В Вене встречались актеры и режиссеры со всего Европейского континента и общими усилиями создавали космополитические драмы, комедии или оперетты. В Австрии проходили съемки монументальных исторических фильмов, поражающих пышностью декораций и тысячами толпами статистов, таких фильмов, как «Содом и Гоморра» (1922) и «Самсон и Далила» (1923) режиссера Михая Керреса. Серия музыкальных фильмов о Штраусе, Легаре и Шуберте ни в малейшей степени не предвещала тех успехов, которых достигли австрийские ателье в этой области в тридцатые годы.

Из стран, возникших на развалинах австро-венгерской монархии, только Чехословакия может похвастаться интересными фильмами. Венгрия пережила в течение пяти революционных месяцев 1919 года период национализированной кинематографии, однако планы развития социалистического кино были сорваны победой реакции. Адмирал Хорти не создал в годы немого кино условий для развития кинопромышленности, не говоря уже о художественном уровне фильмов. Многие творческие работники венгерского кино, довольно бурно развивавшегося в годы первой мировой войны, были вынуждены покинуть страну. Среди эмигрантов оказался и один из первых теоретиков нового искусства Бела Балап.

Из стран, в которых фильмы не выпускались регулярно, необходимо вспомнить о Голландии, родине одного из самых выдающихся режиссеров-документалистов Йориса Ивенса. В последние годы немого кино Ивенс создал свои первые фильмы — «Мост» и «Дождь».

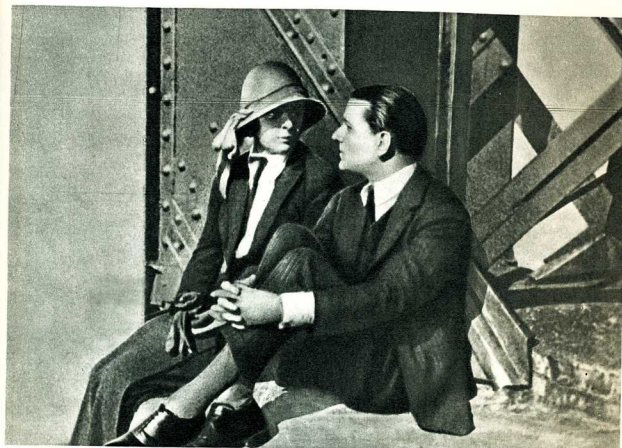
Наконец, рассматривая кинематографию двадцатых годов, нельзя обойти молчанием японское кино, которое, правда, не повлияло на формирование европейского и американского немого кино, но создало свой собственный специфический стиль, отличающийся высокими художественными достоинствами. Японское кино, которое вызвало сенсацию



77 Морис де Фероди в фильме «Кренкебиль»
Ж. Фейдера (1923)



78 Из фильма «Новые господа» Ж. Фейдера (1929)

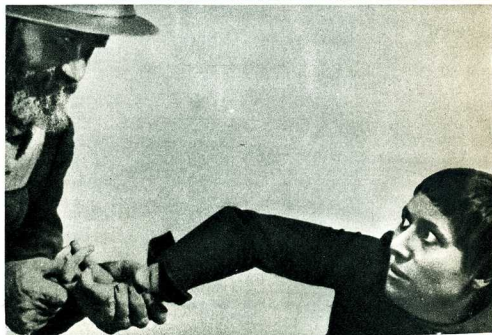


79 Из фильма «Париж уснул» Р. Клера (1923)



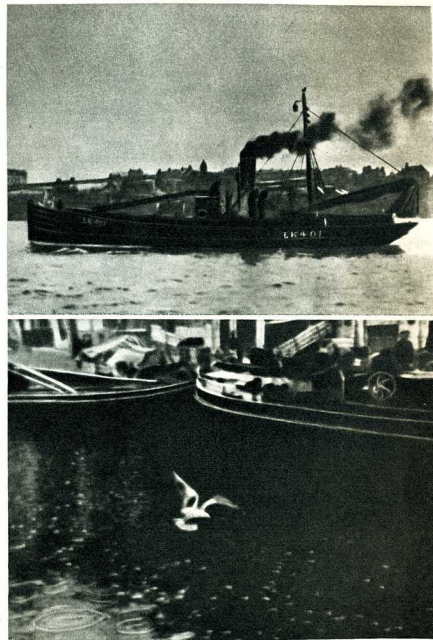
80 Из фильма «Соломенная шляпка» Р. Кле-
ра (1927)

81, 82 Рене Фальконетти в фильме «Страсти
Жанны д'Арк» К. Дрейера (1928)





83 Из фильма «Рельсы» М. Камернин (1929)



84 Из фильма «Рыбачьи суда» Д. Григорона (1929)

85 Из фильма «Дождь» Й. Ивенса (1929)



86 Карел Ноэл в фильме «Бравый солдат Швейк» К. Ламача (1926)

на международных кинофестивалях 50-х годов, прошло долгий и трудный путь развития. Об этом следует помнить. А вот индийское и китайское кино представляют интерес только в звуковом периоде, ибо годы немого кино не сформировали творческого лица этих кинематографий. Так же обстояло дело с мексиканским и бразильским кино. Только с приходом звука они смогли внести свой вклад в мировое киноискусство.

Такой краткий обзор кинематографии был необходим для упорядочения материала и для подготовки ответа на поставленные в начале главы вопросы. Чтобы создать полную картину состояния киноискусства в немом периоде, нам придется поговорить об итальянской и английской кинематографиях, заняться чехословацким и польским кино, остановиться на венгерском эксперименте 1919 года, рассмотреть деятельность Бела Балаша и Йориса Ивенса и закончить эту панораму мирового кино рассказом о японской кинематографии, находившейся в изоляции, вдали от главных путей развития «седьмого искусства».

В первые послевоенные годы Италия еще пользовалась плодами былого величия. Итальянские фильмы охотно покупались странами Центральной и Южной Европы, и даже Америка не закрывала двери перед итальянским импортом. Еще в 1923 году, то есть в период расцвета американского кино, в одном из плебисцитов на самую популярную звезду первое место заняла не Мэри Пикфорд, а Франческа Бертини. Однако процветание длилось недолго, оно покоилось на очень шатком экономическом и творческом фундаменте.

В 1919 году, отвечая на анкету о будущем итальянского кино, распространенную журналом «Ля вита кинематографика», критик Джузеппе Витти заявил: «У итальянцев нет творческой силы. Они предпочитают спать, сладко мечтая под лазурным небом родины. Современная итальянская кинематография — это прибежище второсортных и третесортных авторов. Это прибежище разбойников, обкрадывающих старые литературные и драматургические шедевры, чтобы прикрыть бездарный фильм именем великого писателя».

Фильм ставился с целью продемонстрировать красоту звезды, порадовать публику пышностью декораций. Или же ее стремились завлечь названием всемирно известного романа, экранизируемого не в первый раз. Таково происхождение новых вариантов «Камо грядеши?» (1924) или «Последнего дня Помпеи» (1926). А «Мессалину» (1923) пионер исторического фильма Энрико Гуаццони снял только для того, чтобы ослепить зрителей тонкими квадриг (еще до «Бен Гура» Фреда Нибло) и дать возможность блеснуть красотой и талантом графине Лигуора, исполнительнице главной роли.

Итальянские исторические фильмы быстро вырождались и все чаще напоминали карикатуру на свое величественное прошлое.

Делались попытки вернуть исторический фильм к жизни посредством модных в те годы «международных комбинаций». Продюсер «Камо грядеши?» и создатель УЧИ («Унионе чинематографика итальяна»), мощного треста, объединившего все студии и прокатные конторы, адвокат Баратоло пригласил на роль Нерона из Германии Эмиля Янningса и Георга Якуби как сорежиссера Габриеллино Д'Аннунцио. Но ни знаменитые имена, ни миллионы, потраченные на фильм, не сделали его событием искусства. Новый вариант «Камо грядеши?» был гораздо слабее фильма Гуаццини, который десятью годами раньше завоевал для итальянской кинематографии иностранные рынки.

Еще печальнее и одновременно забавнее история создания «Последних дней Помпеи». Сначала постановщиком фильма был Амлето Палерми, а в главных ролях снимались известные итальянские актеры Диомира Якобини и Лидо Манетти. По ходу съемок продюсеру не хватило денег, и он поехал в Вену, чтобы найти средства для завершения фильма. В Вене обещали помочь, но при условии замены исполнителей главных ролей на популярных тогда венгерских актеров Марио Корда и Виктора Варкони. Продюсер согласился на это предложение, заплатил итальянским звездам миллионную компенсацию и повторил съемки с новыми исполнителями. Но опять не хватило денег. На этот раз продюсер отправился в Берлин. Здесь также поставили условие: ввести немецкого актера Бернарда Гёцке и заменить режиссера. Продюсер и на это дал согласие, пригласив для завершения фильма Кармине Галлоне. Результат всех этих операций? Появление на экранах слабого фильма стоимостью семь миллионов лир. И каждая такая международная продукция кончалась серией банкротства, ликвидации студий и прокатных контор. Мощный трест УЧИ, который, по замыслу его основателя, должен был противостоять конкуренции Соединенных Штатов не выдержал провала «Камо грядеши?».

После 1924 года судьба итальянской кинематографии была решена. У ней уже не было ни организационных, ни — что важнее — творческих сил, чтобы вдохнуть жизнь в разпадаемый коммерческой ржавчиной производственный аппарат. Духовный отец итальянского кино предвоенных лет Габриэль д'Аннунцио после своей лебединой песни, экранизации драмы «Корабль» (1920, режиссер Габриеллино д'Аннунцио, сын поэта), отошел от кино. В новых политических и общественных условиях д'Аннунцианизм перестал привлекать публику. После войны риторика опротивела, а фашизм еще не успел вновь приучить к ней общество. В кино пришли новые писатели — пророки, любимцы итальянской буржуазии — Гуидо да Верона и переводимый на все языки мира Питти-гриньяли. Это они задают теперь специфический декадентский тон итальянским салонным драмам. Итальянское кино, скованное тесными рамками светских конфликтов, задышалось в душной атмосфере глупейших исто-

рий любви, ненависти и ревности. Героями безнадежно примитивных будничных романов все чаще становились так называемые романтические итальянцы, завсегдатая пансионатов для иностранных туристов. Итальянское кино рвало связи с литературными традициями и становилось наряду с бульварной литературой и скверным театром выразителем мелкобуржуазных вкусов. Вытесненное с иностранных рынков, оно начинало терять почву под ногами и в самой Италии, где все более ощутимой становилась американская конкуренция. До прихода к власти Муссолини спасти отечественную кинематографию пытался профсоюз работников кино ФАЧИ («Федерационе артистика чинематографика итальяна»), объединявший в своих рядах как творческих деятелей, так и технический персонал. 28 ноября 1924 года союз организовал массовую демонстрацию перед министерством промышленности под лозунгом защиты интересов итальянского кино. Правительство, однако, не спешило с принятием мер. А несколько месяцев спустя, после фашистского марша на Рим, профсоюз потерял все свои права. Теперь судьбы кинематографии решал только и исключительно Муссолини.

Новый вожь Италии не жалел туманных обещаний, настаивая вместе с тем на том, чтобы итальянские кинопромышленники сами доставали деньги на создание фильмов. Дуже подчеркивал роль и значение кино для укрепления строя и пропаганды фашистских идей. Он даже милостиво согласился лично выступить в кинотеатре, посвященной маршу на Рим: «Марш в ночь», «Марш днем» и «К небесам». Фильмы эти демонстрировались в годовщину марша на Рим. Но ни участие главы государства в документальных фильмах, ни создание государственного института ЛУЧЕ (1925), целью которого была пропаганда фашистских идеалов средствами кино, не помогли разваливающейся кинематографии. Не помогла ему также и специальная фашистская киноорганизация («Кооператива чинематографика фашиста»), созданная в 1923 году писателем Кальчо Бини.

Словом, все попытки возрождения былого величия кончались неудачей. В 1927 году фашистское правительство начало непосредственно вмешиваться в кинопроизводство, заключив соглашение с новым монополистом Стефано Питталуго, который на развалинах империи УЧИ создал новый трест, объединивший несколько сотен кинотеатров на территории всей страны и четыре киностудии — «Чинес», «Цесарь», «Палатина» в Риме, а также «Итала» в Турине. Муссолини представил Питталуго монопольное право на эксплуатацию фильмов, создаваемых институтом ЛУЧЕ, оказав ему одновременно поддержку в налаживании производства художественных фильмов.

Затем Муссолини издал декрет, согласно которому итальянские кинотеатры с 1 октября 1928 года должны были демонстрировать не менее 10% национальных фильмов. Декрет, названный по имени подготовившего

его текст, Декретом Беллудцо, вначале не имел реальных шансов претворения в жизнь. Как писала иностранная пресса, сотни владельцев итальянских кинотеатров тиснено искали итальянские фильмы, чтобы обеспечить соблюдение декретной квоты. Но добыть эти фильмы было нелегко, ибо Питталуга, связанный соглашениями с американскими студиями «Парамаунт» и «Фёрст нэшнл», а также с немецкими УФА и «Терра», больше заботился о прибылях от проката, нежели о производстве национальных итальянских фильмов.

В середине двадцатых годов появились небольшие независимые студии, поставившие кинотеатрам фильмы для выполнения декретной нормы. Именно эта антигеттотворская оппозиция предвещала будущее возрождение итальянского кино. Его расцвета пришлось ждать еще около двадцати лет, но все же первые ласточки появились в последние два года немого периода.

В 1928 году была создана кооперативная организация, сокращенно называемая АДИА («Консорцио кинематографико аутори э диреттори italiani асоциати»). Основателями этой организации были несколько режиссеров и сценаристов, в частности молодой постановщик Марио Камерини, который дебютировал в 1923 году фильмом «Джолли, цирковой клоун». Для новой студии Камерини поставил картину «Кифф Теббиа» (1927) по сценарию Лючиано Дорна. Фильм имел большой успех, ибо внес струю свежего воздуха в весьма консервативные методы производства. Съемки проводились на натуре во время экспедиции в Африку в нарушение обязательных рецептов работы в павильоне.

«Кифф Теббиа» еще только предвещал режиссерский талант Камерини, зато его следующий фильм «Рельсы» (1929) полностью подтвердил надежды, возлагаемые на этого молодого кинематографиста. В «Рельсах» Камерини обратился к судьбе молодой пары, странствующей по Италии в поисках работы. Действие фильма происходит в переполненных вагонах третьего класса, в задыхающихся железнодорожных вокзалах, на маленьких провинциальных станциях. В «Рельсах» мы не только находим романтическую поэзию путешествий и поездов, но и, что гораздо важнее, частичку подлинной, народной Италии. Ту же самую атмосферу провинции мы найдем в период расцвета итальянского неореализма в фильмах Де Сика, который свои первые шаги в кино сделал как актер в комедиях Камерини 30-х годов.

В год, когда на экраны вышел «Рельсы» Камерини, дебютировал и Алессандро Блазетти. Блазетти с 1926 года вел на страницах прессы (он был редактором двух киножурналов) жесткую борьбу с диктатором итальянского кино Питталугой, обвиняя его в сознательной ликвидации национального производства. Блазетти требовал большей смелости в выборе тем и в использовании художественных средств. Он призывал режиссеров создавать фильмы, тесно связанные с жизнью, а не обращаться

к салонным темам, не уходить в историю, понимаемую как оперное зрелище.

При поддержке состоятельных друзей Блазетти в 1928 году основал независимую студию «Аугуста». Год спустя он выступил со своим первым программным фильмом «Солнце» (1929). Сценарий написал режиссер в сотрудничестве с Альдо Вергано. «Солнце» было посвящено теме осуждения политических болот, и поэтому фильм получил благословение фашистского режима. Но Блазетти отнюдь не намеревался создать картину, рекламирующую общественные работы, начатые по инициативе Муссолини, он хотел показать борьбу человека с силами природы. Истоки создания «Солнца» следует искать не в официальной пропаганде режима, а в творческих достижениях советских классиков кино — Эйзенштейна и Довженко. Молодой авангардист стремился перенести опыт великих советских режиссеров на итальянскую почву и потому выбрал такой объект съемок, в котором концентрировался наибольший запас динамики и пафоса. Несомненно, «Солнце» обозначило перелом в итальянском кино, доказав, что молодые режиссеры могут вырваться из плена консервативных эстетических норм. В своей дальнейшей творческой деятельности Блазетти, возведенный в сан официального барда фашистского кино, совершал немало ошибок и не раз предавал идеалы своей молодости. Однако в конце второй мировой войны он словно вспомнил о реалистическом начале и снял очаровательную комедию «Четыре шага в облаках» (1943).

Таким образом, последние годы немого периода в итальянской кинематографии предвещали возможность преодоления кризиса и одновременно стали годами дебюта двух молодых режиссеров-реалистов, которые после второй мировой войны послужили связующим звеном между новым итальянским кино и довоенными традициями реалистического кинематографа.

Положение в английском кино после войны не многим отличалось от состояния кино итальянского, с той лишь разницей, что проникновение американских фильмов ощущалось здесь гораздо сильнее и началось на несколько лет раньше. В 1926 году газеты даже писали о ликвидации английского кинопроизводства, ибо большая часть ателье была закрыта, а на экранах безраздельно господствовали голливудские ленты. Однако под нажимом общественного мнения консервативное правительство было вынуждено ввести в парламент законопроект о квоте, который был утвержден палатой общин в 1927 году и вступил в силу с 1 января 1929 года. Закон определял обязательную процентную норму английских фильмов, которые должны были демонстрироваться в театрах и распространяться прокатными конторами. Обязательная квота устанавливалась отдельно для кинотеатров и для прокатных контор. Причем в обоих случаях цифры

были довольно незначительные, колеблясь от 7,5% в 1929 году до 25% в 1934 году. Закон о квоте еще до его утверждения подвергся яростным нападкам владельцев кинотеатров и предпринимателей, связанных с Америкой. Они опасались американских экономических репрессий, а консервативный британский министр торговли даже рекомендовал делегации английских кинопромышленников любым путем договориться с Америкой. Но соглашения с Голливудом можно было добиться только на основе безусловной капитуляции, а этому противились английские зрители, желавшие хотя бы время от времени смотреть национальные фильмы. Введение закона о квоте, хотя и не принесло, как можно было ожидать, решительного улучшения, все же заставило английских продюсеров взяться за производство собственных картин. Но даже самый совершенный закон, создающий наилучшие условия для национального кинопроизводства, не мог помочь преодолеть кризис, уже давно переживаемый английским киноискусством. Количество создаваемых фильмов могло, правда, привести и к улучшению их качества, но для того чтобы наступил настоящий перелом, следовало прежде всего в корне пересмотреть отношение к кино, отбросить устаревшие схемы.

«Английское кино», — писал в 1929 году режиссер и критик Пол Рота, — основано на прогнившем фундаменте. Оно ищет себе опоры в создании фальшивого престижа, в безответственной и лживой болтовне журналистов и в доброй воле публики. Фальшивые восхваления и закон о квоте привели к тому, что наше кино до сих пор не нашло своих национальных черт. В наших фильмах отсутствует честная мысль, и их единственная цель — это подражание лентам других стран.

Поль Рота дал неприятный, но верный и добросовестный анализ положения. Смертельной опасностью для английского кино был его космополитизм, стремление создать лондонский Голливуд, где снимались бы картины с участием международных звезд для международных рынков. По этим принципам снимались дорогостоящие фильмы типа «Мадам Помпадур» с Доротей Гипш в главной роли или многочисленные англо-немецкие ленты, снимаемые чаще всего в берлинских и мюнхенских ателье.

Английских фильмов, не только по названию, но и по духу, было чрезвычайно мало. Время от времени появлялись неприятные и дешевые комедии, действие которых происходило в среде лондонских конки или текстильщиков Лаанкаира, но картины эти не имели художественной ценности и не делали чести ни продюсерам, ни постановщикам и актерам. Может быть, только одна актриса — Бетти Бальфур в ролях девушек из народа сумела показать на экране кусочек подлинной Англии.

С 1926 года во главу английских продюсеров выдвинулся Джон Максвелл, основатель студии «Бритиш интернешнл пикчерс», имевшей прекрасно оснащенные павильоны в Эльстри, недалеко от Лондона. Студия

Максвелла выпускала наиболее космополитические боевики. Главными конкурентами Максвелла были: Майки Балкон, продюсер студии «Гейнзборо пикчерс», и Брюс Вулф, руководитель «Бритиш инстракшнл», фирмы, которая прославилась серией документальных военных фильмов о знаменитых сражениях 1914—1918 годов. Как Балкон, так и Вулф противопоставляли звездам Максвелла таланты молодых режиссеров.

Примерно в одно время дебютировали у Вулфа — Антони Асквит, а у Балкона — Альфред Хичкок. Антони Асквит (род. 1902) — сын одного из лидеров либеральной партии лорда Асквита, был представителем аристократических и интеллектуальных кругов. Вулф сознательно открывал двери своей студии перед молодыми людьми из Оксфорда и Кембриджа. Молодой Асквит изучал кинопроизводство в Голливуде, неоднократно бывал в Париже и по образцу французских киноклубов основал в 1925 году первый лондонский киноклуб. Под руководством опытного режиссера Брамбла Асквит в 1927 году дебютировал фильмом «Падающие звезды» (1927).

«Падающие звезды», а также и последующие его фильмы: «Подземка» (1928) и «Домик в Дартмуре» (1929) — выдвинули Асквита в первые ряды английских кинорежиссеров. Он доказал, что можно интересно и правдиво показывать английскую жизнь. В «Падающих звездах» великолепно передана атмосфера английской кинотрудности, в «Подземке» использованы подлинные интерьеры лондонского метро, наконец, в «Домике в Дартмуре» убедительно воссоздана жизнь провинциального городка в графстве Девоншир.

Асквит не сумел в период немого кино в полной мере развить свой талант и выработать оригинальный кинематографический стиль. Все же на бледном фоне современного ему английского кинопроизводства он выделялся пониманием изобразительных возможностей кино и, как справедливо заметил английский кинодеятель Эдгар Энстей, был одним из первых кинорежиссеров, правильно оценивших огромное значение для киноискусства традиции английской литературы, всеми своими корнями сросшейся с народной средой.

Альфред Хичкок (род. 1899) происходил из мелкобуржуазной среды. Сын лондонского торговца, он так и не закончил высшего учебного заведения. С 1920 года он начал работу в кино, сначала ассистентом режиссера, декоратором и автором титров... Первый самостоятельный фильм Хичкок поставил в 1926 году. Это была «международная» постановка «Сад удовольствий», фильм, снятый в мюнхенском ателье при участии американских и немецких актеров.

Славу принес Хичкоку лишь его третий фильм «Жилец» (1926), поставленный по известному роману Беллок Лоундес о таинственном убийце — душегубе молодых девушек. Хичкок сумел из банального литературного первоисточника сделать необычайно интересный фильм,

держаний зрителя в напряжении (так называемый «триллер»). Профессиональная кинопресса с восторгом писала о «Жилье», подчеркивая, что его главное достоинство — это темп. Нет ни одной сцены, о которой можно было бы сказать, что она на метр длиннее или короче, чем следует. Кроме того, в «Жилье» точно схвачена атмосфера лондонских туманов и правдиво показаны единственные в своем роде жители столицы Англии — кошки. Хичкок сделал, таким образом, двойной акцент: как профессиональный режиссер и как тонкий наблюдатель изображаемой среды.

Немалый вклад в успех Хичкока внес Айвор Монтего, главный монтажер студии «Гейнсборо пикчерс». Подобно Асквиту, Монтего происходит из английской аристократии. Отец его, лорд Суэйтлинг, был директором банковской фирмы «Сэмюель Монтего и К°». Айвор Монтего монтировал фильмы Хичкока «Киллер» и экранизации пьес Новелло и Коурара. Кроме руководства монтажным отделом студии «Гейнсборо», он занимался и режиссурой. В 1929 году Монтего перенес на экран три новеллы Герберта Уэллса: «Мечты наяву», «Голубые бутылки» и «Лекарь», резко критикующие мораль так называемого светского общества. Во всех трех новеллах главные роли исполняла замечательная характерная актриса Эльза Ланчестер; вместе с ней впервые пробова! свои силы в кино ее муж, впоследствии великий актер театра и кино Чарльз Лютон. В конце двадцатых годов Монтего, ставший в наше время видным деятелем Движения сторонников мира, находился на левом, прогрессивном крыле английских режиссеров. Он перевел на английский язык труды Прудкина и основал Федерацию рабочих кинообществ. Федерация поставила перед собой задачу объединения всех тех, кто интересуется производством и прокатом фильмов, представляющих ценность для рабочего класса, и пропагандой такого рода фильмов среди рабочего класса Великобритании и Ирландии. В правление федерации наряду с Айвором Монтего вошли в 1929 году, в частности, Гарри Поллит и Уильям Галахер.

Таким образом, в конце двадцатых годов в английском кино появилась группа молодых художников, для которых создание фильмов было не только источником заработка, но жизненным делом. Антони Асквит

и Альфред Хичкок стали в тридцатые годы ведущими представителями английского художественного кинематографа. Айвор Монтэгу и Джон Грирсон, который в самом конце немого периода дебютировал замечательным документальным фильмом «Рыбачьи суда» (1929), возглавили движение английских документалистов.

Джон Гирсон получил степень магистра философии при университете в Глазго и после нескольких лет работы в Америке вернулся в 1928 году в Англию, чтобы заняться производством документальных фильмов, финансируемых Имперской торговой палатой.

После долгих лет инерции и застоя в английском кино началось интеллектуальное и художественное движение, которое в звуковом периоде позволило британской кинематографии сыграть существенную роль в развитии киноискусства.

На Западе Европы две страны не раз предпринимали попытки начать производство фильмов, но из-за узости внутреннего рынка и сильной иностранной конкуренции попытки эти кончались неудачей. Я имею в виду Бельгию и Голландию. В период немого кино ни та, ни другая страна не могли похвастаться серьезными художественными достижениями. Бельгийские и голландские художественные фильмы в подавляющем большинстве своим были коммерческими.

Представители авангарда в Бельгии были, пожалуй, журналист Шарль Деккер, кинорежиссер брассельской газеты «Дернье нувель». В 1927 году он снял поэтический фильм о боксерском матче «Бокс». Режиссер создал кинематографический эквивалент стихотворения Поля Верлена, описавшего напряженную атмосферу схватки на ринге. Особенностью фильма было контрастное использование позитивных и негативных кадров для достижения драматического эффекта. Некоторые усматривали в «Боксе» влияние репортажного стиля Руттмана из «Симфонии большого города».

В Голландии в 1928 году фильмом о стальном мосте, соединяющем берега Мёзы, дебютировал Йорис Ивенси (род. 1898). «Мост» во многих отношениях напоминал этюд Рене Клера об Эйфелевой башне: оба фильма отражали влюбленность в стальные конструкции, поэтические воспеания новой архитектуры. В картине Ивенсы, однако, сильнее звучал гуманистический подтекст: режиссер подчеркивал функцию моста, связывающего берега реки.

В следующем фильме «Дождь» (1929) голландский режиссер показал нам жизнь Амстердама в дождливый день. Дождь, как писала голландская пресса, не просто атмосферное явление, это специфический элемент наших городов, неотъемлемая часть их духовного климата и пейзажа. С восторгом восприняли «Дождь» в Советском Союзе, когда в 1932 году автор показывал свои фильмы в Москве. В «Известиях» появилась статья, подчеркивающая живописные достоинства фильма, наблюдательность автора, его музыкальность, о чем свидетельствовал ритмический монтаж.

Последней работой Ивенсы в немой период была художественная картина «Прибой» (1929, вместе с М. Х. Френкеном). Это экранизация новеллы о жизни рыбаков в маленьком приморском поселке. Сюжет фильма — довольно банальная история рыбака, которого бросила девушка. Голландский критик Пит Клопперс, считая этот фильм неудачей режиссера, подчеркивал вместе с тем фотографические, а вернее, документальные достоинства картины. Там, где Ивенси переставал заниматься актерами и сюжетом и показывал рыбацкий поселок, надвигающийся шторм или ярмарочное веселье, он добивался успеха. Но не только документализм составлял достоинство фильма. Ведь, кроме банальной любовной истории, там сказано правда о безработице, об экономических конфликтах, приведших к любовным недоразумениям. Рыбак сначала потерял работу, а потом девушку...

Йорис Ивенси начинал с позиций, близких формалистическому авангарду («Мост»). Но в дальнейшем он приблизился к социальным фильмам, борющимся за улучшение человеческой жизни. Ивенси был основателем Лиги кино, которая приглашала на доклады в Амстердам Эйзенштейна и Пудовкина. В немом кино Ивенси доказал свой талант, полностью проявившийся, однако, лишь в звуковом периоде. Тогда же окончательно сформировалась идейно-творческая позиция режиссера, который в интервью газете «Де Рооде ван», фламандскому органу Коммунистической партии Бельгии, заявил: «Наша цель — создание фильмов, которые могли бы служить оружием в классовой борьбе».

Из стран Центральной Европы, которые еще до первой мировой войны начали регулярное производство, одна только Чехия добилась определенных успехов в отношении качества создаваемых фильмов. Возникновение чешского кино относится к 1898 году, когда в Праге по случаю

строительной выставки демонстрировались короткометражные фильмы, снятые архитектором Крижненским и популярным комиком и певцом Йозефом Швабом-Малоостранским. Регулярное производство фильмов начала в 1910 году студия «Кинофа». К ее достижениям следует отнести документальный фильм «Светоянские вихри», который на международной выставке в Вене в 1912 году получил премию за художественную фотографию. Студия «Асум», в фильмах которой выступала известная театральная актриса Андуля Седлачкова, экранизировала в 1913 году оперу Сметаны «Проданная невеста» (режиссер А. Фенцл). Интересным политическим документом был репортаж студии «Лидо-Био» об антивоенной демонстрации, организованной чешскими социал-демократами 17 ноября 1912 года в Праге во время болгаро-турецкой войны.

В период 1912—1918 годов в связи с трудностями ввоза иностранных фильмов бурно развивалось национальное производство. После создания независимого чехословацкого государства (28 октября 1918 года) стали возникать многочисленные студии, а в 1921 году в Праге построили оборудованные по последнему слову техники павильоны общества «А—Б». Художественных фильмов выпускали 20—35 в год, за исключением периода экономического кризиса, когда производство упало до восьми фильмов в год.

Характерная черта чехословацкой кинематографии — ее прочная связь с литературой и театром. Такая зависимость кино от старших искусств поначалу сдерживала создание специфических художественных форм, но, с другой стороны, обеспечивала подлинно национальный характер кинопроизводства. В двадцатые годы были экранизированы многие произведения классиков (например, «Люцерн», 1925, по Алоизу Ирасеку) и выдающихся современных писателей Йослава Гашека (три фильма о Швейке) и Божены Немцовой («Бабushка», 1921, и «Горная деревушка», 1929). Карел Чапек написал оригинальный сценарий для фильма-сказки «Золотой ключик» (1921). Конечно, кинематограф обращался и к популярной литературе, как, например, к повестям Игнаца Германа. Комедия «Отец Канделик и жених Вейвар» (1926), поставленная режиссером Карелом Антоном по повести Германа, стала началом серии фильмов о жизни пражской мелкой буржуазии.

Комедийно-сентиментальную атмосферу этих фильмов, пользовавшихся огромной популярностью, чешский историк кино Карел Смирн назвал «канделиковщиной», по имени главного героя. Образ веселого папа Канделика в великолепном исполнении актера Теодора Пийштека стал почти таким же воплощением национальных черт характера, как и бравый солдат Швейк, с той только разницей — и в этом заключалась опасность «канделиковщины», — что Канделик был представителем соглашательской и сытой мелкой буржуазии, а Швейк символизировал народную мудрость, подрывающую установленный общественный порядок.

Верная в основе своей тенденция тесной связи с традициями литературы и искусства не всегда последовательно воплощалась на практике. Часто имя писателя служило только предлогом для привлечения публики к кассам кинотеатров. А по цензурным соображениям остроты социальной сатиры притуплялось. Такова была судьба фильмов о Швейке: «Швейк в русском плену» (1926, режиссер С. Иннеман), «Швейк на фронте» (1926, режиссер К. Ламач) и «Швейк в отставке» (1927, режиссер Г. Махатый). Во всех трех фильмах в главной роли выступил превосходный театральный актер Карел Нолл.

Одной из лучших картин, созданных по литературным первоисточникам, была экранизация психологического романа Йозефа Гай-Тыноцкого «Батальон» (1926). Постановщиком был Пшемислав Пражский, а главную роль военного врача играл Карел Хаслер. После 1926 года, как и в других европейских странах, в Чехословакии делались попытки противостоять проникновению американских фильмов при помощи так называемой международной продукции. Фильмы снимались при участии французских, австрийских, немецких капиталистов. Естественно, этим определялся как выбор тем, так и участие актеров.

Типичным представителем космополитического направления в чешском кино был Густав Махатый, дебютировавший в 1926 году экранизацией «Крейцеров сонаты» Льва Толстого. Режиссер перенес действие в современность и в неопределенную среду большого города. Фильм отличался режиссерским профессионализмом, стройной драматургической конструкцией, но в нем абсолютно отсутствовали атмосфера и дух литературного первоисточника.

Махатый поставил также в 1929 году по собственному сценарию психологическую драму «Эротикон». Картина не имеет ничего общего с одноименным фильмом Стиллера, зато в истории соблазнения дочери железнодорожника городским ловеласом нетрудно обнаружить связь с лужицким «Станционным смотрителем». Махатый публично заявил, что кинорежиссеру не нужен сценарий. Но справедливо писал критик немецкой газеты «Фильм курир», «Эротикон» — лучшее доказательство ошибочности этого положения. Если бы у Махатыго был хороший сценарий, он не растерял бы свой несомненный талант в формалистических выкрутасах. «Эротикон» — яркий пример кинематографического эклектизма, смеси всевозможных стилей и приемов. Сцены в поезде смонтированы «на русский манер» — короткими кусками. В камерных сценах образцом для режиссера было «Варьете» Дюлона (движущаяся камера), а кадры снимались оператором «сладенько» — по-голландски или в немецкой манере Эриха Поммера. Космополитический эклектизм формы дополнила международная актерская группа: швед Олаф Фьорд, югославка Ита Рина, итальянец Луиджи Сервенти и немка Шарлотта Суза.

Космополитические тенденции вызвали естественное сопротивление общественности. Одной из пропагандисток национального киноискусства была женщина-режиссер, известная под псевдонимом Зет Молас (актриса Здена Смолова). Зет Молас опубликовала в 1928 году манифест, в котором в связи с постановкой фильма «Дети мельника» призвала к использованию чешского пейзажа и воссозданию на экране жизни трудолюбивого и честного чешского народа. Призывы такого рода раздавались все чаще и заставляли некоторых дельцов и режиссеров отказываться от «международных рецептов». Все же фильмов с ярко выраженными народными и национальными чертами было немного, к их числу можно отнести картину режиссера М. Крнанского «Горная девушкашка» (1929) и два произведения молодого режиссера Мартина Фрича: «Отец Войцех» (1929) и «Органист собора святого Витта» (1929).

Большинство режиссеров во главе с популярным Ламачем предпочитали идти в фарватере космополитической продукции. Комедии с Анной Ондраковой, великолепной комедийной актрисой, называемой «Бестермом Китонов в юбке», демонстрировались во всех европейских странах. В них не было никаких национальных признаков, они сознательно показывали на экране богатых бездельников, живущих в каком-то неопределенном большом городе.

В самом конце двадцатых годов в пражском ателье был создан смелый реалистический фильм о жизни и трагической смерти бедной прачки. Автором сценария и режиссером был судетский немец Карл Юнганс, который при помощи нескольких друзей, в частности актера Пиштека, собрал необходимые для съемки деньги. В период работы над фильмом несколько раз приходилось собирать дополнительные суммы, и лишь в 1930 году фильм «Такова жизнь» вышел на экраны, вызвав настоящую сенсацию. Картина Юнганса во многом родственна немецкой школе конца двадцатых годов, фильмам Цилле, как, например, «Путешествие матушки Краузе за счастьем». Гнетущая атмосфера, безысходность, натурализм в обрисовке среды бедняков; рядовому событию из газетной хроники (смерть прачки) Юнганс придал форму классической трагедии, создав запоминающиеся образы и слетающие события в неумолчную цепь причин и следствий. В этом фильме также принимали участие актеры разных национальностей: например, прачку играла Вера Барановская. Однако режиссеру удалось сохранить пражский колорит пролетарских жилищ и рабочей пивной, где родственники покойной прачки справляют поминки. «Такова жизнь» — это лебединая песня чехословацкого немого кино и одновременно доказательство творческой зрелости пражской кинопродукции. Фильм Юнганса свидетельствовал о том, что даже в неблагоприятных условиях космополитической моды возможны успехи на пути создания честных и серьезных произведений, не рассчитанных на кассу. В звуковом периоде чехословацкое кино сможет обратиться к реалисти-

ческим традициям — привилегия, которой могли похвастаться далеко не все европейские кинематографии.

Совершенно иначе складывались судьбы венгерской кинематографии. Довоенный период и годы войны предпели бурное развитие венгерского кино. В Будапеште работали многочисленные кинооператоры, выпускавшие довольно много фильмов. Экранизировали классиков венгерской литературы: Петефи, Катона и Арани. Драматург Ференц Мольнар писал оригинальные сценарии кинокомедий и помогал экранизировать свои пьесы.

После поражения в первой мировой войне Венгрия стала республикой. Сначала (октябрь 1918 года) власть находилась в руках либеральной буржуазии. Весной 1919 года власть перешла к коалиции коммунистов и социал-демократов: в течение пяти месяцев Венгрия была Республикой Советов.

Полгода — слишком небольшой период, чтобы новая форма правления могла найти свое отражение в кино. Кроме еженедельной хроники «Красный репортер» (26 выпусков), в Будапештском архиве сохранился только один короткий, трехсотметровый, художественный фильм, героем которого был солдат-революционер*.

Практические результаты были невелики, зато очень интересные решения, принятые народным правительством Венгрии по вопросу о будущей организации кинематографии. Народным комиссаром по делам кино назначили Стефана Радо. По его предложению правительство издало 26 апреля 1919 года декрет о национализации всех кинопредприятий. Был создан Центральный совет национализированных кинопредприятий и утвержден производственный план студий, предусматривающий экранизацию романов венгерских писателей и популярных народных оперетт. В плане имелись также рекомендации создания фильмов по произведениям иностранных авторов: Золя, Ибсена, Толстого, Гюго, Гоголя, Гауптмана, Шоу, Диккенса и Бьёрнсона. Все это свидетельствовало о серьезных намерениях руководителей венгерской кинематографии, которые хотели превратить кинопроизводство в средство пропаганды классики мировой литературы.

Осуществлению этих планов помешала победа реакции и падение Советской республики. Правительство адмирала Хорти немало сделало для постепенной ликвидации венгерского кино. Производство художественных фильмов почти совершенно прекратилось, зато появился специфический суррогат кинопредставлений — соединение театральной зрелища и кино. Часть пьес разыгрывалась на сцене, а дополнением ее был короткий двух- или трехчастный фильм. Таким способом поста-

* Ж. Садуль, цит. изд., т. 3, стр. 448.

вили в Будапеште популярные оперетты: «Граф Люксембург» и «Сильву». Такое положение не могло удовлетворить кинематографистов, которые видели в кино самостоятельную область творческой деятельности. Началась массовая эмиграция режиссеров и актеров кино. На венских, берлинских и голливудских студиях появились венгры: режиссеры — Александр Корда, Геза фон Больвари, Михай Кертес (в Америке Майкл Кертис); актеры — Вильма Банки и Бела Лугоши. Вместе с другими уехал на чужбину Бела Балаш, молодой писатель и работник венгерского революционного министерства культуры.

Бела Балаш (1884—1949) поселился сначала в Вене, ведя в газете «Дер таг» отдел кино. Резкие суждения, высказываемые им о плохих фильмах, привели к тому, что одна из австрийских прокатных контор подала на Балаша в суд. Балаш выиграл дело, отстояв свое право на критику. Решение суда, отказавшего прокатчикам в иске, признавало тем самым фильм произведением искусства, а не товаром, охраняемым законами о нечестной конкуренции. Но победа Балаша оказалась пировой, прокатная фирма, не сумев победить строптивого критика, просто купила газету, где он работал. И независимый рецензент стал безработным публицистом.

В Вене Бела Балаш опубликовал в 1924 году на немецком языке свою первую теоретическую книгу о киноискусстве «Видимый человек, или Культура кино». Это первая в мире попытка систематизации эстетических проблем кино, попытка, относящаяся к тому времени, когда ставился под сомнение сам факт принадлежности кино к искусству. Поэтому Балаш назвал свою книгу «оценкой, мечтой и пророчеством великих возможностей искусства, которое только еще рождается». Заслуги Балаша в развитии киноискусства огромны, и прежде всего как теоретика. В отличие от других пионеров кино — Кулепова, Деллюка, Пудовкина или Эйзенштейна — для Балаша главной целью была научная и публицистическая работа, а практика создания сценариев и фильмов — побочным занятием. Вскоре после издания книги Балаш переехал в Берлин и там написал несколько сценариев, поставленных разными режиссерами. Ни один из них, за исключением последнего — экранизации новеллы Стефана Цвейга «Письмо незнакомки» (фильм «Под наркозом», 1929, режиссер Альфред Абель), — не принес славы замечательному теоретику. Только работая над новеллой Цвейга, Балаш сумел преобразить язык слов в прекрасный язык кинематографических образов*.

Влияние Балаша на формирование эстетики кино в странах Центральной Европы было очень велико. Молодые немецкие, чешские, поль-

* Другие сценарии Балаша: «Приключения десятимарочной кредитки» (1926), «Гранд отель» (1927), «1 + 1 + 3» (1927), «Голубой свет» (1932), «Карл Бруннер» (1938, в СССР — сценарий и постановка), «Где-то в Европе» (1948, в Венгрии).

ские и итальянские критики учились кинематографической азбуке по книгам Балаша. Его произведения оказывали ценную помощь и практическим работникам кино. Спустя семь лет после выхода «Видимого человека», уже в период победы звука, появилась вторая теоретическая работа Балаша «Дух фильма» (1930). В своей новой книге он развивал положения, выдвинутые в «Видимом человеке», и в то же время указывал на эстетическое единство старого — немого и нового — ворящего кинематографа.

Первую попытку создания польского фильма предпринял в 1907 году, пользуясь пребыванием в Варшаве оператора фирмы «Пате» Мейера, совладелец варшавского кинотеатра «Оаза» Ясинский. Мейер снял на улицах Варшавы короткую комедийную ленту с участием популярного уже тогда театрального актера Антони Фертнера под названием «Антоша первый раз в Варшаве».

Инициатива Ясинского была поддержана другими владельцами кинотеатров и прокатных контор. Александр Герц, основатель фирмы «Сфинкс», приступил к постановке фильмов. Первой была сделана картина из жизни варшавского люмпен-пролетариата «Антек Клавин — герой Повисля», в котором отчетливо проявились традиции бульварной литературы.

Из ранних польских фильмов ничего не сохранилось, и поэтому оценивать их можно лишь на основе материалов, опубликованных в прессе, — немногочисленных рецензий, читательских отзывов, рекламных объявлений. Как Александр Герц, так и его конкуренты опирались преимущественно на иностранный опыт, прежде всего французский. До 1914 года были созданы фильмы по известным романам и песням, в частности «История греха» Жеромского, «Рисунки углем» Сенкевича (а также начатый, но не законченный «Потоп»), «Судьи» Выспянского, «Меир Эзофович» Ожешко.

Конечно, все эти экранизации грешили иллюстративностью. «Курьер Варшавский» писал в 1911 году, что «История греха» состоит из хаотического нагромождения сцен, лишенных логической связи и бесконечно навязных. Даже учитывая излишнюю остроту критики и нелюбовь газеты к Жеромскому, следует, однако, думать, что композиция фильма действительно имела упомянутые недостатки.

Конечно, при этих экранизациях искажался не только сюжет произведения, но и его дух. Показать обществу трагедию Евы Побратимской из «Судей» Выспянского было благородным намерением, но вместить многогранный психологический роман в рамки часового фильма значило неизбежно вульгаризировать литературный первоисточник. Та же судьба постигла Ожешко, когда за экранизацию «Меира Эзофовича» взялся Остойя-Сулинский. Здесь, однако, причиной искажений была не только слабая режиссура, но и сознательный замысел постановщика, которому

конфликт семей Тодросов и Эзофович дал повод для антисемитской пропаганды. Так благородное гуманистическое литературное произведение превратилось в реакционный кинопамфлет. Эти два примера характерны для уровня тогдашних экранизаций. Обращаясь к сокровищнице национальной литературы, продюсеры руководствовались либо коммерческими, либо политическими целями.

В оригинальных сценариях делались попытки создания социально-бытовых фильмов, рассказывающих как о жизни «высших сфер», так и среды «варшавских апашей».

Варшавская актерская среда не бойкотировала кино, а, наоборот, активно участвовала в создании фильмов. Пожалуй, не было ни одного известного актера, который не попытал бы своих сил в кино. Среди исполнителей главных ролей в первых польских фильмах мы находим Дулембянку, Кнаке-Завадского, Зельверовича, Фертнера, Шавинского и многих других. Участие театральных актеров в фильмах объясняет до некоторой степени особое пристрастие польской кинематографии к театральности.

Война болезненно сказалась на деятельности польской кинематографии, в особенности в период отступления русской армии и эвакуации в Россию части польского населения. Вместе с нею уехала большая группа режиссеров и актеров сцены и экрана.

Несмотря на трудности военного времени, производство фильмов в Варшаве продолжалось. В 1914 году было выпущено 13 фильмов, а в следующем году количество художественных картин уменьшилось до 6. Темой последнего фильма, созданного при русской администрации, «Шпион» (1915) были немецкие жестокости в Калише. Премьера фильма состоялась в начале августа 1915 года, а спустя несколько дней Варшаву заняли немецкие войска.

Как уже говорилось, в годы войны резко уменьшилось количество экранизаций. В двух случаях автором экранизируемых произведений была Габриель Запольская — «Сезонная любовь» (1918) и «Царевич» (1919). Третья экранизация — «Амантка» Пежинского. Все остальные фильмы были поставлены по оригинальным сценариям преимущественно анонимных авторов. В нескольких случаях сюжет фильма основывался на подлинных событиях. Так, например, в картине «Варшавская охранка и ее тайны» (1916) изображена драматическая история, имевшая место в действительности: убийство начальника полиции полковника Заваряна молодой полькой. Фильм «Дело Бартенева» (1917) поставлен по материалам судебного процесса 1899 года, когда актриса Мария Висновская была убита корнетом царской армии. В «Царской фаворитке» (1918) показан роман Николая II с польской танцовщицей Матильдой Клеинской.

События большинства фильмов происходили то в высшем обществе, то в среде варшавских уголовников. В этих салонно-притонных драмах

с завлекательными названиями («Бестия», «Арабелла», «Тайна отеля») выступала первая польская кинозвезда Пола Негри.

Пола Негри (настоящее имя Аполлония Халушеп) дебютировала в кино в 1914 году в фильме «Невольница чувств». Сценарий написал Казимеж Гулевич, опекавший молодую танцовщицу и актрису, которая покорила прессу и публику своими выступлениями в пантомиме «Сумур», а также в «Немой из Портичи» Обера. «Невольница чувств» была до какой-то степени автобиографией исполнительницы главной роли — бедной дочери слесаря, которая добилась всемирного успеха. Впервые в польском кино появилась актриса, способная при помощи мимики и жеста выразить духовные переживания. Несомненно, в исполнении Пола Негри можно обнаружить некоторую истеричность, но вместе с тем это была, несомненно, талантливая актриса. Не случайно русская реклама «Невольницы чувств» представляла публике Полу Негри как «славяную Асту Нильсен».

Пола Негри не могла, конечно, раскрыть весь свой талант в польских фильмах с неинтересными сценариями, слабой режиссурой и примитивной техникой. Не следует поэтому удивляться, что молодая актриса, воспользовавшись первой же возможностью, подписала в 1917 году контракт с немецкой студией «Сатурн-фильм» в Берлине. Только под руководством режиссера Любича Пола Негри раскрыла свое дарование и заняла ведущее место среди звезд немецкого кино.

Казалось, образование после войны независимого польского государства создаст для кинематографии благоприятные условия развития. Значительно увеличился внутренний рынок, количество кинотеатров возросло до 900, экспортные перспективы также выглядели в розовом свете, ибо теперь не требовалось посредничества немецких фирм. Польша могла выступать за границей как полноценный самостоятельный партнер. Однако действительность нанесла сокрушительный удар всем этим оптимистическим предположениям и расчетам. Буржуазное правительство Польши отнюдь не собиралось заниматься вопросами искусства, оно не поняло политического значения кино. Мероприятия правительства в этой области ограничились введением предварительной цензуры, осуществление которой было поручено отделу печати министерства внутренних дел. В этих условиях едва только студия «Сфинкс», имевшая большой опыт и оснащенная техникой павильонов, могла продолжать производственную деятельность. Фирменный знак «Сфинкса» был хорошо известен владельцам кинотеатров. Другие студии, столь же быстро возникшие, как и исчезавшие, имели несравненно большие трудности с прокатом своей продукции. Рынок был тесен, неустойчив: кинотеатры, прокатные конторы и съемочные ателье часто меняли своих владельцев, а широко рекламируемые фильмы с треском проваливались, что влекло за собой массовые банкротства. Положение еще более ухудшилось в результате

инфляции и перенасыщения внутреннего рынка иностранными фильмами.

Хаос в экономике сопровождался не меньшим идейно-художественным хаосом. После 1919 года кинематографисты начали возвращаться в Польшу из России, привозя с собой образцы декадентского кино школы Ханжонкова и Ермольева. Впрочем, не только поляки, находившиеся до тех пор в России, появились в варшавских ателье. Вместе с ними хлынула волна русских белоэмигрантов. Как правило, Польша для них была только пересадочным пунктом на пути в Берлин или Париж. Но пребывание их в Варшаве беспокоило прессу. Журнал «Экран» выражал опасение, что русские актеры и режиссеры отобьют хлеб у поляков.

Студия «Сфинкс» старалась создать свой собственный стиль — национальной сентиментальной трагедии. К классическим образцам такого рода лент относились два произведения, поставленные по сценариям Юзефа Релидинского, — «Тайна трамвайной остановки» (1922) и «Невольница любви» (1923). В обеих картинах режент был одинаков: трагически-романтическая история, происходящая в знакомой обстановке варшавских улиц. Герои «Тайны трамвайной остановки» — бедная прачка, сентиментальный парикмахер и богатый граф-соблазнитель. В «Невольнице любви» любовница апаши воспламеняла любовь к помещику. В обоих фильмах события разыгрывались в основном на варшавских улицах, и это особенно привлекало польских зрителей, предпочитавших картины «Сфинкса» мелодрамам из иностранной жизни.

Интеллигенция презирала фильмы «Сфинкса» и не ходила на «Тайны трамвайной остановки». Мелкобуржуазная публика восторгалась «Невольницами любви» и рыдала, следя за судьбами обиженой прачки и несчастной любовницы апаши. Необразованная публика не отдавала себе отчета в примитивизме плохой литературы и плохого кино. Наоборот, такие находили, как: «Кто ты? Может, прохожий, а может, судьба...» — восхищались зрители.

Мелодрамы «Сфинкса» пользовались в годы инфляции и послевоенной разрухи гораздо большим успехом, нежели фильмы, обращавшиеся к патриотическим чувствам зрителя. Националистическая волна была довольно высока в 1920—1923 годах — в период войны с Советской Россией и непосредственно после войны, когда буржуазия пыталась направить недовольство трудящихся в русло антибольшевистской и антиеврейской политики. Пропагандистские фильмы не пользовались успехом у зрителей, поэтому в дальнейшем методы прямой агитации вышли из моды, зато в мелодрамах неизменно добавлялась националистическая начинка.

Общую репертуарную группу составляли в начале двадцатых годов комедии и фарсы, чаще всего посвященные актуальным темам — дороговизне, спекуляции, жилищным трудностям. Юмор их был до предела

примитивен, основан на актерском гриме или контрастном подборе исполнителей (например, толстый и худой в фильме «Медовые месяцы с препитствиями», 1924). В целом польская «камерная» механически использовала ситуации и приемы эстрады и кабаре.

На этом примитивном фоне первым проблемом кинематографичности были фильмы режиссера Виктора Беганьского. Наиболее известен фильм Беганьского «Вампиры Варшавы» (1925). Фильм не вызвал восторга у критиков. Антони Слонимский писал, что «силнее всего мы пораженные глупостью сценария». Но при этом заявил: «Есть в фильме что-то такое, что может привлечь внимание критика». Это, правда, был плохой фильм, но все же фильм, тогда как другие продукты польского кинопроизводства нельзя даже назвать фильмами...

Парадоксально, но можно утверждать, что заслуга Беганьского заключалась в том, что он первый в Польше начал ставить плохие фильмы, тогда как его конкуренты вообще не делали фильмов. Беганьский понял, что киноповествование развивается по своим собственным законам и не для того создана фотография, позволяющая запечатлеть движение, чтобы использовать ее для регистрации театральной статистики. И потому в «Вампирах Варшавы» есть сцены, в которых, как писал критик журнала «Кино для всех», бьется живой кинетический нерв.

С 1922 года экономическое положение кинематографа резко ухудшилось. Количество кинотеатров с 800—900 (точных цифр нет) снизилось до 428 в конце 1923 года. Высокие налоги и девальвация польской марки не давали возможности владельцам кинотеатров покупать хорошие фильмы. Прокатные конторы по бросовым ценам распродавали старые примитивно сделанные фильмы, что еще более отпугивало зрителей. Такое положение привело к массовому закрытию кинотеатров. Уменьшение внутреннего рынка в свою очередь вело к свертыванию кинопроизводства. Стоит ли удивляться, что в этих условиях в 1925 году на экраны вышло только четыре новых фильма.

Картина польского кино была бы неполной, если бы мы обошли молчанием тех, кто, не принимая непосредственного участия в творческом процессе, боролся пером за изменение польского киноискусства. Такие критики, как Слонимский и Стерн, не боялись сказать правду постановщикам и продюсерам. Леон Тристан в статьях, публиковавшихся в 1922—1923 годах, знакомил читателей с теориями Деллюка и Эпштейна, утверждая вслед за ними, что тайна киноискусства — в фотогеничности. Для Тристана фотогениция — это образ, внезапно появившийся и столь же внезапно исчезающий. Деятельность Тристана, так же как и других критиков, не оказывала, однако, влияния на творческий процесс. Не нашли отзвука и статьи самого серьезного из критиков Кароля Ижковского, хотя в его книге «Десятая муза» можно найти немало верных суждений и точных замечаний. «Десятая муза» — единственная

польская теоретическая работа по эстетике кино (изданная в 1924 году, то есть одновременно с «Видимым человеком» Балаша) — оставалась книгой неизвестной и неиспользованной.

После майского переворота 1926 года власть в Польше захватил Пилсудский. Буржуазный парламентаризм уступил место сначала замаскированному, а затем все более откровенному фашизму. Новая политическая ситуация сказалась и на кино. Поспешались заявления и декларации о важной роли кино в деле патриотического воспитания. Через несколько недель после майского переворота генерал Славой-Складковский заявил, что «с точки зрения национальных интересов следовало бы начать большую пропагандистскую кампанию, чтобы массы осознали величие нашей страны... Именно кино — это великое оружие — открывает путь к победе». Однако санационное правительство сделало для кинематографии немногим больше, нежели предыдущие буржуазные правительства.

Все же с 1926 года положение на кинорынке стало постепенно улучшаться. После ряда забастовок, проведенных владельцами кинотеатров, удалось снизить налог на зрелища (10% вместо прежних 50). Количество кинотеатров вновь увеличилось и к апрелю 1929 года достигло 827.

В 1927—1929 годах на экранах вновь появились многочисленные экранизации классических произведений Жеромского, Реймонта, Пруса и Запольской и даже Адама Мицкевича. Сценарии писали известные литераторы, в частности Анджей Струг и Вацлав Серошевский. В тесной связи с литературой они видели путь к кинематографическому Нарнасу.

В принципе это облагораживание кинематографа было явлением положительным. Сценарий — ключ к кинотворчеству, а хороший литературный первоисточник служит основой художественных достоинств сценария. Теоретически все было правильно, другое дело, как эти верные принципы воплощались в жизнь. Попытки экранизации произведений Струга — «Могила неизвестного солдата» (1927, режиссер Рышард Ордынский) и «Грешная любовь» (1929, режиссер Мечислав Кравич) — закончились полным провалом. Не многим больше повезло Жеромскому. Режиссер Генрик Шаро при помощи сценаристов Анджея Струга и Анатolia Стерна взялся за экранизацию книги «Канун весны». Задача была трудная и ответственная, особенно если учесть характер вещи и дискуссии, которые вызвало ее появление. Но Жеромский и его произведение были использованы лишь как фабричная марка для привлечения зрителей.

Подобная же судьба постигла и других писателей, чьи книги экранизировались: Запольскую («Полицмейстер Тагеев», 1929), Пруса («Плененные души», 1930) или Реймонта («Земля обетованная», 1927). Несколько иначе была сделана экранизация «Папа Тадеуша» (1928), ибо сценаристы (Анджей Струг и Фердинанд Гетель), как и режиссер Рышард

Ордынский, сознательно пошли по пути иллюстративности, создавая живые картинки, сопровождаемые текстом Мицкевича.

Связь кино с литературой в результате оказалась не средством обогащения фильмов, а всего лишь рекламным трюком для завоевания «хорошей публики».

В 1929 году положение польского кинопроизводства вновь ухудшилось. Публика, которая прежде благожелательно встречала каждый новый польский фильм, стала проявлять большую требовательность. В 1928—1929 годах ни один из польских фильмов не стал боевиком.

Что же случилось? Причин было много. Владельцы кинотеатров уже жили мыслями о будущем, устанавливали звуковую аппаратуру и неохотно прокатывали немые фильмы польского производства. С другой стороны, публика привыкла к своим фильмам, они уже не были новинкой, а повседневной пищей. К тому же появился космополитический снобизм: презрение к местным товарам, пристрастие ко всему заграничному.

Однако все эти причины не оказали бы существенного влияния, если бы польское кино создало национальный реалистический стиль и произведения, в той или иной степени связанные с действительностью. Глубокое расхождение между жизнью и сюжетами фильмов отталкивало даже самых терпеливых и наивных зрителей.

И снова стали раздаваться голоса о тематическом кризисе, о неумении брать материал из жизни и из литературы. Само слово реализм не произносилось, но оно звучало в подтексте многих высказываний.

Без серьезных изменений, без нового взгляда на мир и на киносенарий невозможен был перелом, невозможно создание хороших фильмов. Вот к чему, собственно, сводились упреки критиков, обвинявших режиссеров в создании фальшивого экранного образа действительности.

В этих условиях изменить положение могли только сами кинематографисты, которые вопреки диктатуре продюсеров подняли бы борьбу за художественный фильм. Художественный не только в формальном, профессиональном смысле, но прежде всего за фильм идейный, реалистически отражающий действительность. Такую борьбу начал в тридцатые годы польский киноавангард. Первые произведения Александра Форда: «На рассвете» и «Пульс польского Манчестера» — появились еще в конце 1929 года. Немым был и первый фильм Эугениуша Пенкальского «Путевой обходчик № 24». Но авангард заговорил в полный голос лишь в следующем десятилетии, в эпоху звукового кино. Только тогда началась настоящая борьба за польское реалистическое киноискусство.

Кино проникало в самые отдаленные уголки мира. В двадцатые годы с волшебным экраном ознакомились азиатские и африканские народы. Фильмы демонстрировались в Сиаме, на Филиппинских островах и в поселках бразильских прерий. В Аргентине не только показывали

картины, привезенные из Европы и Соединенных Штатов, но и снимали собственные фильмы. В Индии и в Китае также нашлись предприниматели, которые организовали киностудии. В Японии возникла мощная кинопромышленность.

То, что происходило в южноамериканских или азиатских ателье, было совершенно не известно в Европе и в Соединенных Штатах. Время от времени делались попытки ознакомить европейских зрителей с японским киноискусством в качестве экзотической приправы для снобов, но попытки эти не принесли, видимо, желаемых финансовых результатов, ибо в последующие двадцать лет их не повторяли.

Если Европа была отрезана от Японии, то в Японии, наоборот, постоянно демонстрировались европейские и американские фильмы и постановщики могли использовать иностранный опыт. В течение четверти века складывалась новая область художественного зрелища, тесно связанная с традициями национального театра и одновременно использующая достижения Голливуда, Парижа, Берлина и Москвы. Вот почему японское кино — явление единственное в своем роде и заслуживающее хотя бы краткого рассмотрения. Ибо ни в одной другой стране самое молодое из искусств не было столь тесно связано с древними театральными традициями и нигде больше не удалось создать такие специфические формы кинозрелища.

Первый японский художественный фильм был снят в 1899 году, но постоянное производство было налажено лишь около 1912 года. К тому времени действовало несколько съемочных павильонов в Токио и Киото, сложились крупный концерн «Никкацу», в стране насчитывалось несколько тысяч кинотеатров (в одном только Токио их было около 700). В 1913 году студия «Никкацу» выпустила 155 фильмов, средняя длина которых равнялась 100 метрам.

С самого начала существования японского кино и до сего дня сложились два типа фильмов: костюмные (дзидайгэки) и современные (гендайгэки). Примерно до 1915 года преобладали фильмы на исторические темы, позднее под влиянием новой школы театральной игры и ввоза иностранных фильмов (главным образом из Голливуда) пальма первенства перешла к драмам и комедиям из современной жизни.

Дзидайгэки были связаны с традициями классического феодального японского театра. В первые годы двадцатого века режиссеры лишь механически переносили театральные представления на экран. Классический театр кабуки основан на многочисленных условностях (декораций, костюма, маски, мимики). Театр кабуки требует определенной интеллектуальной и исторической подготовки, он не для всех понятен. Актеры его объединены в замкнутую корпорацию, стоящую на страже вековых традиций, и этим прежде всего объяснялся отказ сотрудничать с кино, в котором они видели профанацию настоящего искусства.

Исторические фильмы, стремясь перенести на экран классическую модель кабуки, на практике ограничивались сотрудничеством с вульгаризованным, плебейским вариантом зрелища, так называемого кацугэки (театр поединков). В кацугэки действие сводилось к фехтовальным поединкам актеров без каких-либо драматургических и психологических тонкостей. Эта упрощенная модель кабуки, лишь внешне похожая на классический театр (костюмы, самурайская среда и т. д.), послужила образцом для фильмов дзидайгаки. Актеры, игравшие в фильмах, включая и популярнейшего Оноэ Мацunosуке, также вышли из кацугэки.

Таким образом возникла новая форма народного зрелища, связанного с историческими самурайскими традициями. Сдержанный стиль игры кабуки приобрел здесь больше яркости и темперамента, в драматургии же подчеркивались приключенческие элементы, а также вмешательство сверхъестественных сил, особенно в фантастической легенде «Ниндзитсу», герой которой претерпевал волшебные метаморфозы, становясь то драконом, то львом, то рыбой, преображаясь в огонь или дождь. В фильмах этого рода часто применялись трюковые съемки, напоминающие эксперименты современного им Мельеса.

После 1915 года ведущее место в японском кинопроизводстве заняли современные фильмы (гендайгаки). Главной причиной такой перемены, несомненно, явился процесс преобразования Японии из феодальной в крупнокапиталистическую страну. То же самое происходило и в других областях искусства, особенно в литературе и театре. Театр кабуки уступил место буржуазному театру симпа, главными героями которого были уже не самураи, а дельцы, закладывающие основы современной промышленной империи. Из театра симпа черпают фильмы гендайгаки темы и стиль актерской игры.

Одновременно началось активное использование иностранного опыта, особенно в области съемочной техники и организации производства. Из Америки возвратились режиссеры, прошедшие школу Голливуда. Режиссер Томас Курихара и оператор Генри Котани стали реформаторами японского кино. Первый из них, работавший у Ииса, добился того, что режиссер стал главным автором фильма, а не (как было прежде) помощником известных актеров. Второй совершенствовал технику съемок, и благодаря ему фотография достигла высокой степени совершенства. Третьим реформатором был Норимаса Каэрияма, который для новой студии Тенкацу поставил фильмы «Блестящая жизнь» и «Девушка с гор» (обе 1918), используя в них современный язык кино — крупные планы, наплывы и т. д. Кроме того, он отказался от театрального принципа, согласно которому женские роли играли мужчины. Впервые в фильмах Каэрияма появились женщины, сразу же завоевав огромную популярность.

Названные выше режиссеры, используя голливудские образцы, перенесли на японскую почву американский опыт. Четвертый из реформаторов Каору Осанаи пришел в кино из среды «интеллектуалов», стремившихся популяризировать на родине современное европейское искусство. Осанаи был профессором западной литературы в университете и одновременно режиссером прогрессивного Свободного театра, где он ставил Ибсена, Гауптмана, Чехова, Стриндберга и других. Этот новый театр, детище радикальной интеллигенции, противостоял как феодальному театру кабуки, так и буржуазному симпа. В 1920 году студия «Сэтику» (входившая в театральный трест, распространивший поле своей деятельности и на кино) пригласила Осанаи на должность руководителя Института кино — научно-исследовательского учреждения, разрабатывавшего вопросы эстетики киноискусства и готовящего новые кадры режиссеров и операторов. В своих теоретических высказываниях Осанаи часто обращался к французской школе критиков Деллюка и Л'Эрбье, а в творческой практике испытывал влияние европейского натуралистического театра. Его фильм «Призраки на дороге» (1921) — одно из первых японских произведений киноискусства с ясной идейной позицией. Осанаи выступал против несправедливости капиталистического строя, в защиту городских бедняков, эксплуатируемых буржуазией. Фильм не имел успеха у зрителей: он был слишком театрален по постановке.

Интерес «интеллектуалов» к кино, влияние американского кинематографа на формирование языка кино и появление подлинных художников — все это были несомненные признаки больших перемен, происходивших в японском кино в начале двадцатых годов. Экономическая конъюнктура благоприятствовала японцам как внутри страны, так и за ее пределами — в Азии, на островах Океании, в Южной Америке. Росла сеть кинотеатров, как грибы после дождя появлялись новые студии, модернизировались старые ателье.

Однако в условиях острой конкурентной борьбы кинопромышленность использовала такие методы, которые не только не помогали, но и мешали развитию искусства. В начале двадцатых годов параллельно с деятельностью режиссеров-реформаторов, происходил процесс коммерциализации кино в условиях массовой продукции, сопровождавшийся рядом отрицательных явлений (таких, как экранизации бульварных романов, культ кинозвезд и т. д.). Студии редко отказывались на творческие эксперименты и сознательно шли по пути вульгаризации тематики, актерской игры и режиссерских концепций.

Тем временем экономическое положение страны изменилось: японские товары начали встречать за границей тарифные барьеры, и для захвата рынков сбыта приходилось прибегать к демпингу. Это привело к ухудшению и без того низкого уровня жизни трудящихся. В 1922 году страна Восходящего Солнца оказалась перед лицом кризиса.

И именно тогда, в 1923 году, произошло грандиозное землетрясение, психологические и общественные последствия которого были громады. В одном только Токио погибло более ста тысяч человек, и огромный город лежал в развалинах. Из нескольких сотен кинотеатров уцелел только один. Все павильоны были уничтожены. Центр кинематографической жизни на многие годы переместился в древнюю столицу Киото, где всегда концентрировалось производство костюмных фильмов дзайдагэки.

Творческое лицо японского кино претерпело значительные изменения. С одной стороны, возрождался исторический фильм, а с другой — появились произведения радикального направления, затрагивающие современные темы. В этих явлениях скакались настроения общества, которое пережило природную катастрофу, а затем и экономический кризис со всеми его последствиями — волной забастовок, локаутов, демонстраций.

Буржуазия в это трудное для нее время проповедовала фаталистические и пессимистические идеи. Режиссеры часто прибегали к историческим аналогиям (гражданские войны, голод и нужда в минувшие века, периоды смут, одичания и жестокости). Именно здесь следует искать причины возрождения фильмов дзайдагэки, которые, однако, по своему характеру отличались от прежних. И хотя мы вновь видим на экране сражения и погони, поединки и приключения, изменились герои и мораль сценариев. От детски добродушных рассказов кадугэки, где мужественные рыцари боролись со злыми духами, чтобы завоевать руку сказочной царевны, не осталось ничего или почти ничего... В новых фильмах, называемых теперь кэнгэки (фильмы меча), героями были отчаявшиеся странствующие бродяги (ронины), ищущие мести, ненавидящие общество, которое их отвергло. Иногда вместо самураев на экране появлялись люди из общественных низов, для которых каждый благородный самурай — смертельный враг. Мстители редко добивались победы, противник слишком силен, и борьба заранее обречена на поражение. Показ безнадежности бунта — вот что было характерно для новой серии дзайдагэки, господствовавшей на экранах до 1927 года.

Что касается современной тематики, то настроения пессимизма и безнадежности сменялись смелыми призывами к изменению социального порядка. Историки японского кино называют фильмы этой серии (1926—1929) «коммунистическими». Как случилось, что в капиталистическом государстве демонстрировались фильмы, финансировавшиеся крупными студиями и пропагандировавшие революционные идеи? Объяснение этого, на первый взгляд парадоксального факта следует искать в финансовой политике предпринимателей. Так называемые коммунистические фильмы пользовались огромным успехом у публики, а для продюсеров важна была только прибыль и ничего больше. Во-вторых,

о «революционности» немых японских фильмов можно говорить только в кавычках. Содержавшиеся в них призывы к борьбе с несправедливостью были, конечно, искренни, но вместе с тем глубоко идеалистичны. Это были, как правило, личные, а не классовые драмы. Сентиментальные перипетии подчас отодвигали на второй план проблему экономической эксплуатации. И только в тех случаях, когда сказывалось влияние зрелой марксистской литературы, фильмы приобретали большую остроту звучания.

Наступление левых фильмов продолжалось недолго. Насколько затормозились о своем кармане продюсеры были терпимы, настолько правительство мило не желало мириться с критикой существующих порядков. В дело вмешалась цензура, которая безжалостно режала фильмы или просто запрещала произведения «подрывного характера». В результате студии почти полностью прекратили выпуск фильмов радикального направления. Вместо картин о пролетариате экран заполнили ленты из жизни люмпен-пролетариата. Лишь немногочисленные художники остались на прогрессивных позициях, с которых их смела уже в тридцатые годы волна японского империализма.

К реалистической школе относились, в частности, режиссеры Эйдо Танака, автор фильма «Четыре времени года в Токио» (1923), Кэнсаку Сусуки, создатель «Человеческой боли» (1923), и Кэндзи Мидзогути (1898—1956). Последний — выдающийся постановщик японского кино немого периода, художник очень плодотворный, но эклектичный. В 1923 году он создал серию полицейских фильмов, героем которых был японский двойник Арсена Люпена. Затем он экранизировал «Анну Кристи» О'Нила и попробовал свои силы в экспрессионистском фильме. Одновременно Мидзогути проявлял интерес к социальной тематике, показав со всей остротой жизнь городского пролетариата в фильмах «Ночь» (1923) и «Но они уйдут» (1924). Наиболее зрелым как в идейном, так и в формальном отношении произведением Мидзогути была «Симфония города» (1929), в которой сопоставлялась жизнь двух семей: буржуазной и пролетарской. В тот период на японских мастерах начало оказывать влияние советское киноискусство. В 1930 году был создан Союз японского пролетарского киноискусства, так называемое Прокино, занимавшееся производством документальных короткометражек. Мидзогути не имел непосредственного контакта с левыми кинематографистами и в конце эпохи немого кино перешел на позиции буржуазного либерализма.

В 1929—1930 годах, накануне прихода звука, японское немое киноискусство достигло своей зрелости. Два основных вида фильмов — дзайдагэки и гедтайгэки — вырабатывали некоторые общие для этих двух направлений художественные принципы, отличающие их как от европейской, так и от американской школы. Испытывая влияние американских, французских, немецких и советских фильмов, японцы сумели,

однако, сохранить особый национальный характер кинопроизводства. Попробуем выделить основные элементы, определившие своеобразие японского кино. Все они в той или иной степени возникли как результат тесных связей кино с другими областями искусства, причем решающую роль в создании японского стиля киноискусства сыграл театр.

Прежде всего следует сказать об актерах. Здесь мы сталкиваемся с сильнейшим влиянием традиционных театральных форм (в особенности театра кабуки). Японские актеры великолепно владели мимическим искусством, причем крайние состояния (интенсивность переживания или абсолютная неподвижность лица) значительно отличаются от того, к чему привыкло нас европейское и американское искусство. Французский критик Александр Арну, восторгаясь игрой главного актера фильма «Юиро» (1928, Тайносукэ Кинугаса), писал: «Японский актер в совершенстве овладел искусством выражения всей полноты чувств при сохранении абсолютного молчания, даже умышленного молчания, стараясь даже намеренно скрыть то, что пужно сказать». Японский актер Сессю Хайякава покорила американских зрителей таинственной силой неподвижной маски. Другие японские актеры довели это искусство до совершенства.

Второе важное обстоятельство — композиция фильма и его монтаж. И в этом случае влияние театра и литературы очень велико. В театре кабуки, как писал Эйзенштейн, обязательны монистический принцип сложности используемых средств. Естественные звуки, движение, пространство, голос — одинаково важные элементы. Постановщик строит сценическое действие таким образом, чтобы «солировал» то один, то другой элемент. Необходимо, скажем, показать, что расстояние между зрителем и актером изменилось — режиссер меняет величину декорации, не уводя актера со сцены. На новой декорации нарисован тот же самый фон, только в другом масштабе. Таким образом, зритель узнавал, например, что герой отдаляется от замка, где он находился. А когда занавеска совсем закрывает рисованный задник, это означает, что герой ушел так далеко, что больше не видит замка. Точно так же, но уже при помощи монтажа изображались пространственные изменения.

К монтажному мышлению кинозритель был приучен не только театром, но и литературой. Миниатюрные поэмы хайку издавна пользовались группами образов, символизировавшими определенное настроение или конкретную ситуацию. Благодаря поэзии хайку публика понимала условность смены планов и особенно укрупнений, играющих роль эмоциональных акцентов. Включение в действие природы как лирического или драматического элемента так же было следствием проникновения в кино поэтического воображения.

Наконец, еще одним некинематографическим предком монтажа был особый вид «театра одного актера» — кодан, в котором, как в литературном кабаре, выступающий рассказывал различные истории. Постепенно

выработался особый тип рассказа, в котором изменения времени и пространства выражались соответствующим сочетанием слов или интонаций. Влияние стиля кодан сказалось в кино двояким образом: в надписях, заменяющих диалоги, и в специфической для японского кино фигуре комментатора, так называемого бенси, который, стоя перед зеркалом, объяснял зрителям содержание фильма. Бороться с комментаторами пытался в своих фильмах еще в 1918 году режиссер Казарима, но победы не добился. До конца немом периода и даже в начале звукового бенси составляли неотъемлемый элемент японских фильмов. Таким образом, немое зрелище дополнялось человеческим голосом. Причем комментатор *играл* свою роль, а его декламация имела такое же значение, как фотографии или монтаж. Таким образом, в отличие от Европы и Америки немое кино в Японии еще до технического оснащения звуком было говорящим.

Третья и последняя особенность — изобразительная культура японского кино, красота фотографий, уходящая корнями в традиции живописи и гравюры. Американский продюсер Шульберг во время своего визита в Токио заявил, что японское кино в области фотографии на голову превосходит фильмы голливудского производства.

Отделенная тысячами километров от европейских и американских киноцентров, Япония еще в немой период создавала произведения киноискусства на высоком художественном уровне.

Расцвет японского кино не был только результатом развития кинопромышленности. Конечно, без производственной базы и разветвленной сети кинотеатров создание фильмов вообще не было бы возможным. Но творческие достижения японских мастеров объясняются широкими связями кинематографа с другими искусствами и активным участием в создании фильмов интеллигенции и актеров. Мало найдется стран, где проблемы кино играли такую важную роль в культурной жизни нации. В 1929 году на территории Японии издавалось 120 кинематографических газет и журналов, а в Токио работало 23 киноклуба, показывавшие лучшие фильмы всех стран мира. Нынешние успехи японского кино нельзя считать загадочными или неожиданными. Премии европейских фестивалей пятидесятых годов японским мастерам — результат экспериментов немом кинематографа. Об этом историческом фундаменте новой школы японского кино забывать нельзя.

ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО 1895 — 1927 ГОДОВ

На русском языке:

- Абрамов, Н., Экспрессионизм в киноискусстве. В сб. «Экспрессионизм», М., 1966.
- Аристарко, Гундо, История теорий кино, М., 1966.
- Арнхейм, Рудольф, Кино как искусство, М., 1960.
- Божович, В. И., Творчество Жака Фейдера, М., 1965.
- Брагинский, А., Рене Клер. Его жизнь и фильмы, М., 1963.
- Гад, Урбан, Кино, Л., 1924.
- Гриффит, Д. У. Сборник статей. Сост. П. Аташева, Ш. Ахушков, М., 1944.
- Деллюк, Луи, Фотогенция кино, М., 1924.
- Дробашенко, С., Кинорежиссер Йорис Иенс, М., 1964.
- Ивасаки, А., История японского кино, М., 1966.
- Клер, Рене, Размышления о киноискусстве, М., 1958.
- Комаров, С., История зарубежного кино, т. I. Немое кино, М., 1965.
- Кукаркин, А., Чарли Чаплин, М., 1960.
- Лепроон, Пьер, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960.
- Лидзани, Карло, Итальянское кино, М., 1956.
- Линдгрэн, Эрнест, Искусство кино, М., 1956.
- Лоусон, Джон Говард, Фильм — творческий процесс, М., 1965.
- «Луначарский о кино». Статьи, высказывания, сценарии, документы, М., 1965.
- Мерсийон, Анри, Кино и монополии в США, М., 1956.
- Муссилак, Леон, Рождение кино, Л., 1926.
- Мэнвелл, Роджер, Кино и зритель, М., 1957.
- Садуть, Жорж, Жизнь Чарли. Чарльз Спенсер Чаплин, его фильмы и его время, М., 1955.
- Садуть, Жорж, История киноискусства от его зарождения до наших дней, М., 1957.
- Садуть, Жорж, Всеобщая история кино, т. 1, 2, 3, М., 1958—1961.
- Соколов, И., История изобретения кинематографа, М., 1960.
- «Французское киноискусство». Сб. статей под ред. С. Ютевича М., 1960.
- «Чарльз Спенсер Чаплин». Сб. статей. Сост. П. Аташева, Ш. Ахушков, М., 1945.
- Чаплин, Чарльз, Моя биография, М., 1966.

На иностранных языках:

- Almqvist, Bengt Idestam, Svensk film genom tiderna, Uppsala, 1951.
- Bachlin, Peter, Histoire économique du cinéma, Paris, 1947.
- Balcon, M., Lindgren, E., Hardy, F., Manvell, R., Twenty Years of British Film 1925—1945, London, 1947.
- Bessy, Maurice et Lo Duca, Georges Méliès, Mage, Paris, 1945.
- Bessy, Maurice et Lo Duca, Louis Lumière, inventeur, Paris, 1948.
- Eisner, Lotte, L'Ecran! Démoniaque, Paris, 1952.
- Feyder, Jacques, Souvenirs d'un cinéaste, Genève, 1946.
- Frank, Nino, Le cinéma d'arte, Paris, 1953.
- Griffith, Richard, The World of Robert Flaherty, London, 1953.
- Gromo, B., Mario, Cinema Italiano (1903—1953), Roma, 1954.
- Huff, Theodore, Charlie Chaplin, London, 1952.
- Jacobs, Lewis, The Rise of the American Film, N. Y., 1939.
- Kalbus, Oskar, Vom Werden deutscher Film-Kunst, I. Der stumme Film, Berlin, 1935.
- Kracauer, Siegfried, From Caligari to Hitler. A Psychological history of the German film, London, 1947.
- Kurz, Rudolf, Expressionismus und Film, Berlin, 1926.
- Lapierre, Marcel, Anthologie du Cinéma, Paris, 1946.
- Lapierre, Marcel, Les cent visages du cinéma, Paris, 1948.
- Leprohon, Pierre, Cinquante ans du cinéma français, 1895—1945, Paris, 1954.
- Leprohon, Pierre, Histoire du cinéma, I. Vie et Mort du Cinématographe (1895—1930), Paris, 1961.
- Moussinac, Léon, Panoramique du cinema, Paris, 1929.
- Low, Rachael and Manvell, Roger, The History of the British Film 1896—1906, London, 1948.
- Low, Rachael, The History of the British Film 1906—1914, London, 1949.
- Low, Rachael, The History of the British Film 1914—1918, London, 1951.
- Rotha, Paul, The Film till Now, London, 1960.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абель Альфред 303
Александров Г. В. 14
Аллегре Ив 176
Аллен Марсель 57
Аллен Фредерик 192
Алмквист 170
Альберини Филотео 60
Альтендох Эмилия 88
Амброзио Артуро 60
Амель Денн 180
Андерсон Гильберт Макс (Брончо Вил-
ли) 78, 79, 103
Андерсон Максвелл 225
Андра Ферн 148, 149
Андрев Л. Н. 134
Антаноро Джулио 124
Антон Карел 299
Антониони Микеланджело 12
Антуан Андре 55, 56, 121, 122, 195, 276
Аппиа Адольф 41
Арагон Луи 119, 270, 272
Арани 302
Арбюль Роско (Фатти) 104, 193, 218
Аристарко Гуидо 173
Ару Александр 125, 316
Архимед 64
Асквит Антони 295, 296

Балаш Бела 6, 150, 252, 288, 289, 303,
304, 388
Бальзак Оноре 111, 171, 180, 182
Бальфур Бетти 294
Бант Герман 71
Банки Вильма 303
Банкрофт Чарлз 231
Бар Герман 146
Барановская В. В. 301
Баратолио 290
Барбаро Умберто 12, 67

Барбюс Анри 178
Баронселли Жан 177, 183, 277, 281
Барри Джеймс 196
Бартелмес Ричард 200
Бассерман Альберт 110, 111
Батайль Анри 120
Бауер Е. Ф. 273
Бауман Чарлз 78, 79
Бегель Август 113
Бегальский Виктор 308
Беклин Альфред 112, 155
Беласко Дэвид 86, 195, 203
Белинский В. Г. 20
Белле Рено 180
Беллуччо 292
Бёме Маргарита 256
Бен Гарри 225
Бентли Томас 117
Бенуа 277
Бенуа-Левн Жан 182
Бергман Ингмар 159
Бергман Яльмар 169
Бергнер Элизабет 262
Бернар Раймон 276
Бернар Сара 53, 54, 86, 119
Бернштейн Анри 120
Бертини Франческа 65, 66, 123, 124, 289
Бесси Морис 30
Беттауэр Гуго 254
Бетховен Людвиг 179, 247, 266
Бини Кальдо 291
Биро 197
Виттер Вилли 134, 200
Влазетти Алессандро 292, 293
Влом Август 71
Вэзтон Джеймс Стюарт 81, 82, 109,
128
Блюхер В. К. 246
Боггс Ф. 79

Большари Геа 303
Борелли Лидя 124
Борзедж Франк 198, 240
Брагалья Карло 124, 144
Бракко Роберто 66
Бренон Герберт 108
Брент Эвелин 231, 232
Бретон Андре 270
Брехт Бертольд 259
Бриссон Адольф 52, 53
Брок 129
Брончо Вилли см. Андерсон Гилберт
Макс
Бруунинг 83
Брук Клайв 231
Брукс Луиза 256
Бруннуус Йон 167, 170
Брух Р. 250
Брэмбл А. 295
Буазинон 53
Буассон Фернан 280
Буховецкий Д. 141, 142
Бьёрссон Бьёрнстjerne 302
Балкон Майкл 295
Бэри Карл 199
Бюньель Луис 266, 271, 272

Вагнер Рихард 20, 136, 247
Вагнер Фриц 150
Вайд 255
Валентини Рудольф 198, 222—224
Валери Поль 186
Вальден Хервард 146
Ван Дайк Уиллард 200, 241
Ванцетти Бартоломео 285
Варкови Виктор 290
Варм Герман 144, 150
Ветчер Пауль 111—113, 128, 130, 131,
133, 149, 150
Ведекинд Франк 256
Вейдт Конрад 114, 148, 150, 246
Веласкес 181
Велк Эм 258
Венгерон 245
Верга Джованни 66
Вергано Альдо 293
Верн Поль 297
Верн Жюль 31
Вернер Геста 249
Верона Гуидо 290
Вертов Д. А. 6, 15, 259, 286
Верфель Франц 149
Виго Альмерейд 286
Виго Жан 11, 286

Видор Кинг 189, 224—226, 238—240
Вийар Эдуард 134
Виктор Эммануил III 62
Виллермоз Эмиль 274
Вине Роберт 143, 146, 148, 149, 151
Висконти Лукино 66, 67
Висновская Мария 305
Витти Джузеппе 289
Витли Юзеф 253
Вожель Эрман 29
Волков А. 273
Вуаф Брюс 295
Высианский Станислав 304

Гаде Свенд 142
Гад Урбан 72
Галенн Генрих 150, 244
Галлактер Уильям 296
Галлопе Кармине 290
Ганибал 64
Ганс Абель 91, 121, 173, 177—179, 181,
183, 184, 248, 273—275
Ганье Луи 119
Гарбо Грета 166, 169, 223, 224, 254, 281
Гарбоу Теа 150, 155, 248—250
Гардинг Уоррен 193
Гаутман Герхард 71, 89, 247, 260, 302,
315
Гаутман Карл 146
Гашек Ярослав 299
Гейнор Дженет 236
Гайс-Гимецкий Йозеф 300
Гельдерлин Иоган 148, 247
Геральд Кэтрин 191
Геринг Рейнхард 149, 246
Герман Игнац 299
Герц Александр 304
Гетцель Фердинанд 310
Гёте Вольфганг 20, 41, 111, 247
Генке Бернард 290
Гильбом Фернан 61
Гюппе Эмилио 124
Гипп Дороти 200, 294
Гипп Лилиан 86, 100, 199, 200, 222, 223,
238, 239
Глинез Рохус 235
Гобберс Эмиль (Губерло) 135
Гоголь Н. В. 302
Гойя Франсиско 181, 202
Гольдвин Самюэль 193, 203
Голльони Карло 123
Гомер 178
Гомон Леон 50, 55

Гонкин-Джойс Петти 213
 Гофман Карл 150, 152
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 111, 148
 Граве Жан 59
 Гранвилль Жан 31
 Грассо Джованни 62
 Гревен Альфред 39, 128
 Гревиль Эдмон 283
 Грей Лита 216
 Гримальди Джозеф 104, 219
 Грирсон Джон 10, 297
 Гринфит Дэвид Уарк 9—11, 35, 38,
 30—36, 96—102, 118, 126, 131, 132,
 134, 135, 141, 167, 178, 189, 195, 199—
 202, 204, 205, 212, 233, 248
 Гросс Георг 259
 Грэнсон Ф. 79
 Грюне Карл 149, 151, 153, 246
 Гуацциони Энрико 63, 124, 289, 290
 Гутенберг Альфред 261, 262
 Гудрич Уильям см. Арбакль Роско
 Гуно Шарль 51, 247
 Гурн Альберт 190
 Гюго Виктор 56, 57, 126, 178, 302
 Даговер Лия 149
 Дали Сальвадор 272
 Д'Амбра Люччо 123, 168, 197
 Д'Аннуцио Габриелло 63, 290
 Д'Аннуцио Габриэль 60, 62, 63, 65,
 66, 134, 290
 Данте Алигьери 62
 Дебюсси Жан Батист Гаспар 219
 Дебюсси Клод 266
 Дега Эдгар 184, 285
 Дейер Эрнст 149
 Дейкекелер Шарль 297
 Декурсель Пьер 57
 Дельола Грэнца 124
 Деллук Луи 6, 9, 403, 407, 419, 421,
 422, 433, 473—478, 480—486, 263,
 266, 267, 272, 303, 308, 313
 Дельтейль Жозеф 284
 Де Милль Сесиль Блаунт 109, 120, 121,
 134, 177, 195—197, 199, 201—203, 205,
 214, 225, 227, 228, 233
 Де Сантис Джузеппе 12, 67
 Де Сива Витторин 292
 Деснос Робер 270, 272
 Джаккобс Льюис 12, 109, 197, 199
 Джерми Пьетро 12
 Джиротти Массимо 67
 Джойс Джеймс 237
 Джолитти Джованни 61

Джонсон Джульен 101
 Джотто 64
 Дамита Лудвиг 12, 67
 Дид Андре 61, 281
 Диккенс Чарльз 83—85, 101, 111, 117,
 132, 171, 199, 218, 302
 Диксон 98
 Дисней Уолт 22
 Литерле Уильям 113, 149, 260
 Довженко А. П. 12, 293
 Дория Лючано 292
 Достоевский Ф. М. 146, 151
 Дравер Теодор 14
 Дрейер Карл 166, 284, 285
 Дудов Златан 12
 Дузе Элеонора 73, 124
 Дукембика 305
 Дьедонне Альбер 274
 Дэвис Гарри 74
 Дэвис Марлон 222
 Дювилье Жюльен 267
 Дюлак Жермена 121, 175—177, 179, 180,
 182—184, 266—268, 272
 Дюма Александр 53, 122
 Дюма Александр, сын 213
 Дюпон Эвальд Андре 235, 246, 250, 251,
 253, 300
 Дюран Жан 58
 Дюрер Альберт 247
 Дюссо 23

Ермольев И. Н. 307

Жанн Рене 7, 30, 177
 Жассе Викторен 52, 57, 58, 81, 82
 Жемье Фирмен 56
 Жеромский Стефан 304, 309
 Жильбер Иветт 247
 Жолине Рита 108
 Жорес Жан 286

Запольская Габриэль 305, 309
 Зебер Гвидо 112, 134, 150, 260
 Зеелер Морис 253
 Зекка Фердинанд 38, 39, 55, 56
 Зельверович 305
 Зюли Эмил 39, 55—57, 203, 267, 273,
 276, 279, 302
 Зорге Иоганн 149
 Зудерман 235, 236

Ибаньес Бласко 224
 Ивсен Генрик 160, 161, 302, 313
 Ивсен Йорис 10, 11, 288, 289, 298

Игнатов С. С. 61
 Иесснер Леопольд 152
 Ижиковский Кароль 308
 Икес Пауль 248
 Ингрем Рекс 198, 224
 Иннеман С. 300
 Ипе Томас Харпер, 78, 96, 97, 102, 103,
 134, 166, 189, 312
 Ирасек Алоиз 299
 Истмен 118

Иенсон Юлиус 157, 158, 166, 169
 Йонсон Мари 163

Кавальканти Альберто 266, 267
 Кадрилма Нормаса 312
 Кайзер Георг 146, 148, 149
 Кальметт Анри 32, 63
 Камерини Марио 292
 Кантен 29
 Канудо Ричотто 91, 132, 172, 173
 Капеллани Альбер 56, 57, 121, 126
 Капра Франк 218
 Карне Марсель 176, 200, 267, 286
 Карно Фред 104
 Карватте Жюль 26
 Карре Мишель 56
 Картер Хантли 227
 Катона Йозеф 302
 Кауфман Б. А. 286
 Кахан Альберт 112
 Каэризма Нормаса 317
 Кеннели Джозеф 235
 Кент Сидней 242
 Кербиц Л. 257
 Керрес Михай (Кертц Майка) 303
 Кессель Адам 78, 79, 104
 Кессель Жозеф 273
 Кеттельхут Эрх 150
 Кизер Ганс 247
 Кинг Г. 221
 Кинг Генри 198

Кинугаса Тейносукэ 316
 Кирсанов Д. 266—268
 Китон Бессер 9, 104, 218, 301
 Кларетти Жюль 62
 Клейн Джулиус 242
 Клейн Цезарь 148, 150
 Клейн-Ротге Рудольф 150, 152
 Клеффер Эуген 150
 Клер Рене 6, 147, 157, 179, 181, 182,
 214, 263, 266, 268—270, 277, 278,
 281—285
 Клоппере Пит 298

Клауэ Анри 26—28
 Кнаке-Завальский Станислав 305
 Коузалл Кристофер 265
 Козинцев Г. М. 211, 219
 Коккоша Оскар 149
 Кокто Жан 186
 Коловрат Александр 288
 Комерпо Лука 60
 Конрадт В. 90
 Корда Александр 303
 Корда Марин 290
 Корнфельд 149
 Кортнер Фриц 150
 Котани Генри 312
 Коуард Ноль 296
 Гравич Мечислав 309
 Кракауэр Зигфрид 141, 142, 250
 Крали Ганс 197
 Крамфш Юнтер 256
 Краусс Вернер 114, 142, 148, 150
 Криженецкий 299
 Крил 109
 Крнанский М. 301
 Кресте Рене 120
 Крист Дональд 200
 Кристенсен Бенджамин 169
 Крок Нильс 160
 Крузасс Франсис 280
 Крали Ганс 141
 Кулан Джекини 212
 Кулан Казимек 306
 Кузлов Л. В. 303
 Кузидк Калвин 229
 Курихара Томас 312
 Курц Рудольф 145
 Кшесниская Матильда 305

Лабитт Эжен 59, 283
 Лаведан Анри 52, 56, 134
 Лагерлаф Сельма 163—165, 167—169,
 171
 Лакотс Жорж 286
 Ламартин Альфонс 19, 177
 Ламач К. 300, 301
 Ламбер Альбер 54
 Лампрехт Герхард 257
 Ланг Фриц 143, 148—151, 155, 246—
 250, 252
 Ланге Конрад 89
 Лангер 129
 Ланггута Анри 177, 182
 Ланчестер Элиза 296
 Лампер Марсель 30, 120, 148

Ласки Джесси 241
 Лаурел Кей 222
 Лаурел Сген 104
 Лаутензак 129
 Лафит, братья 51
 Ле Баржис Огюст 52, 54
 Лебедев В. Н. 127
 Лебедев Н. А. 91
 Лёгар Франц (Ференц) 205
 Леже Фернан 181, 186, 266, 268, 269
 Лейн Тамар 189, 227
 Лейн Фрэнклин 190, 191
 Лейтес Юзеф 15
 Лемке Герман 89
 Лемке Карл 97, 188, 193
 Ленгдон Гарри 218
 Лендвел 197
 Лент Пауль 147, 149, 151, 235, 246, 260
 Ленин В. И. 23, 60, 216
 Ленскеффи Ика 142
 Лепроон Пьер 7
 Ле Рой Мервин 63
 Лессинг Готфрид Эфраим 135
 Левингстон Маргарет 236
 Лигуора 289
 Линдгрэн Эрнст 11
 Линдер Макс 22, 58, 59, 104, 106
 Линдсей Вайчел 128, 129, 131—133
 Линдстрём Руно 164, 168
 Линнакоски Иоганнес 163
 Ллойд Гарольд 104, 217, 218
 Ло Дюка 7, 30
 Лой Мирна 201
 Лоренц Пола 10
 Лотт Пьер 177
 Лоу Райчел 117
 Лоундес Беллок 295
 Лоуренс Д. Г. 265
 Лоутон Чарльз 296
 Лутоши Бела 303
 Лукач Дьердь 129
 Лунд Ричард 163
 Лус Анита 107, 134
 Люксинг Сиглер 191
 Л'Эббе Марсель 121, 173, 177, 180, 181, 183, 184, 267, 272, 273, 313
 Любин Зигмунт 75
 Любич Эрнст 114, 123, 141, 142, 149, 155, 168, 196, 197, 199, 227, 228, 233, 235, 246, 308
 Людендорф Эрнх 115
 Люмьер Антуан 25

Люмьер Луи и Огюст 5, 25—27, 29, 34, 37, 40, 51, 54, 127, 281, 282
 Магнуссон Карл 157—159, 167—169
 Май Джокс 114, 140, 262
 Майер Карл 143—145, 149—154, 235—237, 246, 247, 252, 253
 Маккарти Джозеф 190
 Макусулл Джон 294—296
 Маллардс Стефан 41
 Манес Жюна 279
 Манетти Лидо 290
 Манн Генрих 259
 Манн Л. 259
 Маринетти Филиппо Томмазо 124
 Маркс Харри 223
 Мартин Карл 148
 Мартини Марсель 59
 Мартолио Нино 66, 67, 123, 131
 Марш Май 135
 Махатай Густав 300
 Мацуносукэ Оноэ 312
 Машен Альфред 58
 Мейер 304
 Меллер Ракель 279
 Мелфорд Джордж 222
 Меллес Джорж 5, 9, 28—32, 34, 35, 37—40, 45, 49, 51, 53, 75, 156, 282
 Менкен Х. Л. 216
 Мерме Проспер 279
 Меркатон Луи 121
 Мерсье Арман 282
 Месгис Феликс 26
 Местер Оскар 110
 Метерлини Морис 22
 Меттнер Эрнэ 150
 Мидлоуги Кэндли 315
 Микс Том 79, 103
 Мирга 272
 Митри Жан 233
 Миттлер Л. 261
 Михаилс Софус 71
 Мицкевич Адам 309, 310
 Мишель Марк 282, 283
 Мозжухин Н. И. 74, 273
 Мокас Зет см. Смолова Здена
 Мольер Жан-Батист 59, 247
 Молляр Ференц 304
 Моне Клод 184
 Монтегю Айвор 296, 297
 Мопассан Ги 276
 Моран Поль 273
 Мореас Жан 41
 Музандер Густав 167

Муне-Сюлли Жан 54
 Мурнау Фридрих Вильгельм 149, 150, 152, 154, 235—242, 246, 247
 Муссиак Леон 107, 156, 157, 181, 250, 274, 285
 Муссолини Бенито 66, 192, 291, 293
 Мэнсфилд Марта 222
 Мюздора 119, 120
 Мюрже А. 238
 Мюррей Мой 222
 Мюссе Альфред 111
 Наджак Эмиль 197
 Найт Артур 7
 Негри Пола 114, 223, 306
 Немрович-Данченко В. И. 238
 Немцова Божена 299
 Нибло Фред 227, 289
 Нильсен Аста 66, 69, 72, 73, 135, 142, 150, 223, 244, 255, 306
 Новалис Фридрих 148
 Новарро Рамон 227
 Новелли Эрмете 62
 Новелло Айвор 296
 Нолл Карел 300
 Нонге Люсьен 45, 63
 Норрис Франк 203, 204

Обей Андре 180
 Обер Даниель Франсуа Эспри 306
 О'Брайен 241
 О'Брайен Джордж 236
 Обрегон Альваро 194
 О'Генри 107
 Ожешко Эдлаз 304
 Ожес Оле 68—70
 Ондракова Анна 301
 О'Ния Юджин 315
 Ординский Рышард 309, 310
 Осанан Каору 313
 Остойя-Сульчинский 304
 Оцен Ф. А. 245

Пабст Георг-Вильгельм 254—257
 Пабст Рудольф 142, 143
 Палерми Амлето 290
 Палмер Митчелл 190, 191
 Пановски Вальтер 42
 Паолелла Роберто 64
 Пастер Луи 182
 Пастроне Джованни 63, 64
 Пато Шарль 38, 49—51, 53, 75, 118, 119, 159, 173
 Пекинский 305

Пельциг Ганс 150
 Первиенс Эдла 213, 230, 231
 Пери Бенжамен 270
 Петефи Шандор 302
 Пик Луду 12, 149, 152, 153, 239, 244, 250, 273
 Пиксбаба Франсеск 266, 269, 270
 Пинкфорт Мари 86, 96, 97, 107, 108, 189, 212, 222, 230, 290
 Пинтус Курт 129
 Пискатор Эрвин 258—260
 Писсарро Камилла 184
 Питрилли 290
 Питс Зау 204
 Пинталуа Стефано 291, 292
 Пинтас Теодор 299, 301
 По Эдгар Аллан 111, 273
 Под Уильям 45
 Поллит Гарри 296
 Поммер Эрх 143, 235, 300
 Понсе Франсуа 280
 Портен Генни 110, 150, 254
 Портен Франц 110
 Портен Эрвин С. 34, 35, 37, 38, 44, 81
 Поуэлл Уильям 201
 Пражский Пшемисл 300
 Промно 26
 Протаанов Я. А. 131
 Прус Болеслав 309
 Пруст Марсель 174, 175
 Прушинский К. 25
 Псиладдер Вальдемар 69
 Пуаре Леон 177, 183, 277
 Пуловкин В. И. 6, 12, 14, 101, 133, 213, 245, 256, 296, 298, 303
 Пукалль Анри 183
 Путич Лиана 251
 Пуччини Джакомо 238
 Пшибышевский Станислав 146
 Радост Стефан 302
 Ран Бруно 244
 Раушер Ульрих 130
 Рафаэль 64
 Рей Ман 266, 270—272
 Рейман Вальтер 144, 150
 Реймонт Владислав 309
 Рейнгарт Макс 41, 111, 112, 141, 149, 249
 Рейно Эмиль 28, 128
 Релинданский Юзеф 307
 Ремарк Эрнст Мария 226
 Рембранд 134
 Рене Ален 15

Реперт Мальвин 56
Ренуар Жан 205, 266, 267, 285
Ренуар Огюст 267
Ренье Анри 41
Рериг Вальтер 144, 150
Рибейра Хосе 134
Ритаден 58
Рид Уоллес 193
Рийе Стеллан 111, 112
Рина Ита 300
Риттау Гюитер 150
Рихтер Ганс 258, 260, 269
Робинсон Артур 149
Роджерс Уилл 190
Романо Джулио 64
Ромм М. И. 27
Ростан Эдмон 274
Рота Пол 7, 204, 294
Рошер Чарльз 235, 236
Рубинер 129
Руже де Лилль 178
Рузвельт Теодор 109
Руперт Джулиан 203
Руссо А. 31
Руттман Вальтер 10, 252, 253, 260, 267, 269, 297

Саверне Жорж 181
Садул Жорж 6, 7, 29, 30, 35, 37, 45, 76, 81, 98, 100, 105, 106, 136, 162, 169, 177, 178, 216, 302
Сакко Никола 285
Сарду Викторен 197, 274
Свенсон Глория 201, 235
Седлачкова Андрия 299
Сезанн Поль 184
Селдес Гилберт 81, 196, 217
Сенкевич Генрих 63, 304
Сеннет Мак 80, 81, 96, 97, 103—105, 172, 189, 282
Сен-Санс Камилл 52
Сервенти Лундич 300
Серена Густаво 124
Серошевский Вацлав 309
Сигурийонсон Йоханн 161
Симон Ларри 104
Скарборо Дороти 238
Складанский Макс 110
Скрябин А. Н. 20, 22
Словацкий Юлиус 19
Слонимский Антони 308
Сметана Бедржих 299
Смит Джордж Альберт 34—36, 39
Смолова Элена 301

Смрж Карел 299
Спор Г. К. 78
Стайл 148
Стери Анастоль 308, 309
Стивенс Роберт 181
Стивенсон Роберт Луис 154
Скиллер Морис 159, 160, 163—170, 172, 197, 198, 235, 300
Столлингс Лоуренс 225
Стренд Пол 10
Стриндберг Мухан Август 313
Стронг Остин 241
Струт Анджей 309, 310
Стюарт Шер 57
Суза Шарлотта 300
Суэски Кансаку 315
Сюдмак Роберт 253
Сюлливан Гарднер 134

Тальберг Ирвин 203, 204, 225, 235
Талье 272
Танака Эйдо 315
Тарде Андре 280
Твен Марк 107
Телеско Жан 185, 272
Тейлор Роберт 63
Тейлор Уильям 193
Теккерей Уильям 81
Теннисон Альфред 83
Теплиц Ежи 4, 7—15
Тазара Тристан 270, 272
Тик Иоганн Людовик 148
Тимченко Н. 25
Толлер Эрнст 258
Толмидж Констанс 189
Толмидж Норма 189, 190
Толстой А. Н. 258
Толстой Л. Н. 300, 302
Томас Олив 222
Тристан Леон 308
Турнер Морис 189

Уайлдер Билли 253
Уайлер Уильям 168
Уайльз Оскар 180, 197
Уайт Перл 107, 108, 119, 120, 125
Уден Роберт 29, 39
Уикоф Элвин 134
Уильямсон Джеймс 34, 36, 37, 44—46
Уитмен Уолт 100
Уильер Эдгар 253
Уолш Рауль 225
Уорд Фанни 195
Уэллс Герберт 248, 296

Фабр Марсель 61
Файард А. 57
Фаррар Джеральдина 109, 195
Фаррер Клод 248
Фейад Луи 38, 54, 55, 57, 58, 119, 120, 183, 277
Фейдер Жак 245, 277—285
Фейош Лаз 240
Фекур Анри 277
Феллини Федерико 15
Фенцл А. 299
Фербенкс Дуглас 97, 107, 134, 167, 189, 198, 212, 222, 228, 274
Фертнер Антони 304, 305
Фиртель Бертольд 252
Фитцджеральд Скотт Ф. 192
Флаэрти Роберт 154, 237, 240—242
Флер Роберт 280
Флорей Роберт 105, 200
Фокс Уильям 97, 116, 188, 193
Фор Поль 41
Фор Себастьян 59
Фор Эли 173
Форд Александр 15, 310
Форд Шарль 7, 30, 177
Фуонер 80
Франс Анатоль 278
Франс Роберт 244
Фрейд Зигмунд 255
Фрейнд Карл 134, 150, 247, 251—253, 260
Фрелих Карл 146
Френкен М. Х. 298
Фриз-Грин Уильям 34
Фрич Мартин 301
Фуке Георг 41
Фюрд Альф 300
Фюллер Лой 282

Хаанклеввер 129, 149
Хайякава Сессю 120, 121, 195, 316
Халупец Аполлония см. Негри Пола
Хальден Фелпкс 70, 71
Хамейстер Вилли 150
Хаммонков А. А. 127, 307
Хансон Ларе 169
Харди Оливер 104
Харрис Джон 74
Харт Уильям 79, 103
Хартлауб Густав 251, 252
Хаслер Карел 300
Хазуер 85
Хедквист Иван 167
Хейс Уильям 193—195, 197
Хект Бен 231

Хельм Бригитта 249
Хенриот Сесиль 45, 46
Херчет Йозеф 168
Хесслинг Катрин 267
Хёльригель 129
Хёрле Эдвин 258
Хичкок Альфред 295—297
Холлендер Феликс 250
Холмс Стюарт 229
Хомон Сегундо 64
Хори Камилла 247
Хунте Отто 150
Цвейг Стефан 303
Цельник Ф. 260
Ценкальский Эугениуш 310
Цилле Генрих 257, 258, 261, 301
Циннеман Фред 253
Циннер Пауль 263
Цукор Алольф 40, 41, 86, 96, 97, 116, 188, 193
Циперович Г. 91

Чапек Карел 299
Чаплин Чарльз Спенсер 14, 23, 81, 96, 97, 104—107, 116, 125, 126, 167, 172, 173, 189, 190, 198, 201, 205—219, 222, 231, 240, 242
Черепин Арсен 154
Честертон Джимберт 242
Чехов А. П. 313

Шалишин Ф. И. 89
Шамиссо Адальберт 111
Шаренсоль Жорж 283
Шарен Гейнц 309
Шатобриан Франсуа-Рене 177
Шнаб-Малоотрацкий Йозеф 299
Шварц Ганс 262
Шекспир Вильям 41, 51, 53, 81, 117, 125, 142, 218
Шелл Гейнц 142
Шеналь Пьер 286
Шервуд Роберт 198
Шестром Виктор 159—170, 172, 235, 238, 240
Шиберт Альф 164
Шмидт Лотар 197
Шиндлер Артур 71, 89
Шометт Анри 266, 268
Шонфельдер Э. 260
Шопен Фридерик 136, 266
Шоу Бернард Джордж 206, 302
Шпенглер Освальд 145

Штаудте Вольфганг 156
Штери Эрнст 147
Штернберг Джозеф 229—233, 235, 238
Штрогейм Эрик 198, 201—205, 225, 230
233—235, 240, 242, 285
Штрасс Карл 235
Шуб Э. И. 11
Шульберг 317
Шюфтан 253

Шавинский 305
Щеголев П. Е. 258

Эверс Ханс Гейнц 111, 112, 244
Эггелинг Викинг 259, 260, 269
Эгон 254

Эдисон Томас Альва 21, 25, 37, 81, 83
Эдшмидт Казимир 146, 147, 150
Эйзенштейн С. М. 6, 12, 14, 84, 100, 101,
133, 155, 256, 293, 298, 303, 316
Эйслер Лотта 148, 247
Эккерман Иоганн 20
Экман Геста 247

Элиот Чарльз 98
Элюар Поль 272
Эмерсон Джон 107
Энштейн Эдгар 295
Энштейн Жан 155, 177, 182—184, 267,
273, 286, 308
Эрвиль Рене 121
Эренбург И. Г. 147, 255, 256
Эрст Макс 270
Эсперия 123

Юнганс Карл 301
Юткенич С. И. 15
Ютчи П. 259, 261

Якоби Георг 63, 290
Якобини Диомира 290
Якобини Мария 245
Янингс Эмиль 63, 114, 142, 149, 154,
228, 233, 246, 247, 251, 290
Янович Ханс 143—145, 149—151
Ясинский 304

Алая буква 238
Аллилуйя 224
Алчность 201, 203—205, 230, 233, 234
Альбаузе 244
Американец 122
Американская трагедия 14
Ангелочек 72
Андалузский пес 271, 272
Анна Бoleyн 141, 142
Анна Кристи 315
Антон Клавин — герой Повисля 304
Антония нормный раз в Варшаве 304
Антракт 266, 269, 270, 281, 282
Арабелла 306
Арабеска 179, 266
Ариадна в саду 260
Арлезианка 121
Ассунта Спина 124
Асфальт 262
Атлантида 277
Атлантик 71, 89
Ашантка 305

Бабушка 299
Балдацкий вор 107
Багряные дни 199
Батальон 300
Башня 283
Башня обманов 238
Безрадостный педерулок 72, 254—256
Безработный и певница 251
Безумие доктора Тюба 121, 177
Безумные жены 285
Белая сестра 198
Белые ночи 273
Белые тени 241
Бен Гур 227, 276, 289
Берлин — симфония большого города
149, 252, 253, 267, 297

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

Бестия 306
Бесчеловечная 180, 181
Битва под Геттисбургом 102
Блистательная жизнь 312
Богема 224, 238
Боевой клич мира 109
Бокс 297
Большевизм перед судом 190
Большое ограбление поезда 37, 38
Большой парад 224—226, 238, 240
Боярышник 177
Бравый солдат Швейк 300
Братья Карамазовы 146
Братья-корсиканцы 121, 122
Братный круг 141, 197
Брошета 165
Броненосец «Шотемкин» 5, 100, 170, 260
Будильник заходящего солнца 201
Бурная погода 153
Бумажные волны 46
Быть или не быть 141
Бэбе 58

Вампиры 119, 120
Вампиры Варшавы 308
Вавилон 72, 149, 150
Варшавская охранка и ее тайны 305
Варьеро 250—253, 256, 300
Ватерлоо 246
Вдова пастора 166, 284
Ведьмы 170
Вещи леги Уиндхеммер 141, 197
Великая иллюзия 201
Великая любовь 72
Великая любовь Бетховена 179
Великий Гоббо 201
Великий мандарин 111
Величайшая вещь в жизни 199
Величайший вопрос 199

Верден 277
 Veritas vincit! 114
Верное сердце 182, 267
 Верное сердце Сузи 199
Вероломная 120, 121, 177, 195
 Вероломные чары 124, 144
 Веселая вдова (1925 г.) 201, 205, 234
 Веселая вдова (1934 г.) 141
 Ветер 235, 238
 Вечная ночь 72
 Власть тьмы 149
 Внебрачные дети 258
 Вниз с холма 296
 Во времена первых христиан 63
 Возвращение к разуму 270
 Возвращение солдата 45
 Возвращение Улисса 53
 Война и мир 224
 Война окончена 15
 Волжские бурлаки 195, 227
 Волнующая ночь 200, 201
Воображаемое путешествие 282
 Восемь с половиной 15
Восход солнца 149, 154, 236, 237
 Гамлет (1908 г.) 51
 Гамлет (1920 г.) 72, 142
 Ганс Трох из Шлафгаши 112
 Где-то в Европе 303
 Гей, руп! 15
 Генерал 218
 Генуина 148, 149, 152
 Гибралтар 201
 Глаза мумии Ма 141
 Глазные жены 201—203
 Гнев богов 102
 Голем 111, 112, 149
 Головокружение 180
 Голод в Вальденбургском промышлен-
 ном округе 259
 Голос предков 159, 164
 Голубая кровь (1912 г.) 111
 Голубая кровь (1914 г.) 65
 Голубой свет 303
 Голубые бутылки 296
 Горизонтальная симфония 260
 Горная девушка 299, 301
Горный Эйнрид и его жена 159,
 161—164, 235
 Гранд отель 303
 Граф Монте-Кристо 183
 Граф Уголио 62
 Графиня Донелли 254
 Грешная любовь 309

Грибшир 279
 Густав Ваза 170
 Давид Коперфильд 117
 Дама в маске 260
 Дама с камелиями 65
 Дантон 141
 Две девочки 183
 Двое робких 283
 Дуэльный Пигу 154
 Девочка со спичками 268
 Девушка без родины 72
 Девушка из народа 72
 Девушка из Фано 111
 Девушка, которая осталась дома 199
 Деяństwo третий год 121, 126
 Деде из Антверпена 176
 Девушкир 102
 Дедо Бартемена 305
 Дедо Дрейфуса 31, 45
 Дедо Лени Смит 233, 238
 День платежа 211
 Деньги 180, 273
Деньги госпожи Арне (1919 г.) 159,
 163—166, 169
 Десятая симфония 121, 177
 Десять заповедей (1956 г.) 195
 Дети мельника 301
 Дюклин, цирковой клоун 292
 Диагональная симфония 260
 Динамит 195
Дневник падшей женщины 254, 256,
 257
 Добыча ветра 282
 Доведенный до анархии 45
 Дождь 288, 298
 Доки Нью-Йорка 229, 231
Доктор Мабузе — игрок 150—152,
 154
 Дом без дверей и окон 111, 112
 Домик в Дартмуре 295
 Дом Жан и Фауст 180, 181, 272
 Дом Кихот 254
 Донна Жуана 262
 Дороговизна жизни 58
 Домь воды 267
 Дракула 156
 Драма в замке Акр 177
 Другой 110
 Души безумцев 179
 Дьявол в городе 179
 Дьявольская отмычка 201, 202
 Дьявольская расподия 124

Его величество танцует танго 111

Жанна д'Арк 109, 195
 Железная маска 107
 Жемчужина фильма 65
 Жена фараона 141
 Женищина в окне 150
Женищина на Юне 250
Женищина втюхала 122, 174, 175
 Жерминаль 50, 57
 Жерты алкоголизма 39, 56
 Живешь только раз 150
 Живой труп 245
 Жизнь 213
 Жизнь как она есть 54, 119
 Жизнь американского пожарного 37, 38
 Жизнь игрока 39
 Жилец 295, 296
 Жюстен 177
 Жюдекс 120, 183
Завешание доктора Мабузе 150
 Завоевание полюса 30
 Завтрак ребенка 26, 27
 Замок Фогелд 154
 Западный фронт (1918 г.) 254
 Западня 56
 Запретный плод 195, 196
 Запретный рай 144, 147
 За свободу Кубы 102
 Затерянные во мраке 66, 67, 131
 Земля (1921 г.) 121
 Земля (1942 г.) 240
 Земля без хлеба 272
 Земля дрожит 66
 Земля обетованная 309
 Земляничная поляна 159
 Зима — радость богача, мучение бед-
 няка 59
 Знак Зорро 107
Золотая лихорадка 5, 214—217, 219
 Золото морей 182
 Золотой ключик 299
 Золушка 108
 Зона 286
 Зона смерти 177
 Игра световых отражений и скоростей
 268
 Игрок в шахматы 276
 Иммигрант 105
 Ингеборг Хольм 159, 160
Индийская гробница 140
 Инфляция 260

Исландские рыбаки 177, 277
 Испанская любовь 72
 Испанский праздник 174—176, 179, 180
 Испанский флаг спущен 81
 История греха 304
История одного преступления 39
 Их первое соглашение 102
 Иохан Ульфстерна 170
Кабинет восковых фигур 147, 151
Кабинет доктора Калитари 112, 143—
 145, 149—152, 155, 186, 244
 Кабрилья 64, 66, 67
 Камо грядеши? (1913 г.) 63, 66
 Камо грядеши? (1924 г.) 289, 290
 Канун весны 309
 Канитан Вланко 67
 Карин, дочь Ингмара 167
 Карл Бруннер 303
 Карл XII 170
 Кармен (1913 г.) 195
 Кармен (1915 г.) 105
 Кармен (1918 г.) 141
 Кармен (1926 г.) 279
 Карнавал истины 180
 Гаруэль 203, 204
 Кин 273
 Кинематографический Париж 286
 Кифф Тебби 292
 Клеопатра 195
 Клептоманка 44
 К небесам 291
 Княжеские ночи 180
 Кобра 222
 Космос 91, 177—179, 248
 Конец земли см. Finis terrae!
 Конец мира 275
 Кораль 290
 Королева Елизавета 86
 Королева Келли 201, 234, 235
 Королева Луиза 247
 Король гор 112, 130
 Король Лир 65
Коронация Эдуарда VII 31
 Красная семейная хроника 113
 Красная таверна 182
 Красный репортёр 304
 Крейцера соната 300
 Кренкебил 279
 Крестоносцы Першинга 109
 Кризис 255
 Кровь и песок 222
 Крысолов из Гаммельна 111, 112

Кто судит? 169
 Кукла 141
 Куле Вампе 12
 Лев Моголов 273
 Легнон улицы 15
 Легкие нравы 296
 Лекарство 206
 Ленин в Польше 15
 Лилия жизни 282
 Лиховидка 122, 174—176, 182, 267
 Липа детства 279
 Любвианская история 240
 Любимые игры 71, 89
 Любовь Жанны Ней 254—256
 Люди в воскресенье 253
 Люцерн 299
 М 150
 Матическое вечное перо 128
 Мадам Дюбарри 141—143
 Мадам Помпадур 294
 Мадмуазель де ля Селье 121, 122
 Маленькая американка 108
 Маленькая Лили 267
 Маленькая продавщица спичек 267
 Маленький доктор 35
 Маленький лорд Фаунтлерой 108
 Малыш 207, 209, 211, 212, 215, 216
 Манхеттен 240
 Марш в ночь 291
 Марш днем 291
 Мать скорбящая 121, 177
 Мать 12
 Медовые месяцы с препятствиями 308
 Медовый месяц см. Свадебный марш
 Менар Эзофович 304
 Мелодичность 268
 Мессалина 289
 Мерги 150
 Метрополис 150, 248—250
 Механический балет 268—270
 Меховое манто Крюгера 260
 Мечты наяву 296
 Много лет спустя 84
 Мовна 240, 241
 Мотив неизвестного солдата 309
 Молодой лес 15
 Молчанье 122, 174, 175
 Монте Карло 65
 Морская звезда 270
 Моряк 218
 Мост 288, 298

Мсье Верду 105
 Муж индианки 195
 Мышь в Школе изящных искусств 35
 Набережная туманов 176
 Наваждение 67
 Навождение 122, 176
 На Восток 167
 На другой стороне улицы 261
 Нана 267, 285
 Нанук с Севера 240—242
 Нападение на миссию в Китае 36
 На плечо! 210, 216, 219
 На повороте дороги 224
 Наполеон 177, 248, 273—276
 Наполеон на острове св. Елены 273
 На рассвете 310
 На рейде 267
 Наследство Ингмара 167
 Наше гостеприимство 218
 Наместник иностранцев 45
 Невеста в маске 230
 Невесты войны 108
 Невольница любви 307
 Невольница чувств 306
 Не знаю никаких партий 113
 Не играйте с любовью 255
 Не меняйте мужа 195
 Негериния 9, 82, 83, 96, 97, 99—103, 126, 135, 199, 201, 202, 248
 Нибелунги 148, 150, 155, 247, 248, 252
 Ниндзиту 312
 Нишочка 141
 Новая миссия Жюдекса 120
 Новичок 217
 Новотодня ночь 152—154
 Новое господо 280, 281
 Ножа, воскресное Эльдрадо 286
 Но они уйдут 315
 Носферату 150, 154
 Ночь 315
 Ночь под Новым год 152—154
 Ну 262
 Облыва 231, 232
 Огни большого города 217
 Огни раины 217
 Одетта 65
 «1 + 1 + 3» 303
 Одинокие 240
 Онезими 58
 Опасайся змей! 190
 Опасное время 190
 Опасности жизни рыбака 158

Органист собора святого Витта 301
 Осное гнездо 83
 Остров мертвых 112, 140
 Отверженные (1912 г.) 56, 57
 Отверженные (1925 г.) 257, 258
 Отверженные (1927 г.) 277
 Ответ Америки 109
 Отелло (1907 г.) 51
 Отелло (1922 г.) 142
 Отец Империль 159, 198, 235
 Отец Войцех 301
 Отец Канделик и жепих Вейвара 299
 Охота на львов 69
 Охотники за спасением человеческих душ 229, 230
 Очаровательный грешник 230
 Падающие звезды 297
 Паление дома Эшеров 182, 273
 Палачи также умирают 150
 Пана Галеуш 309
 Парал любови 141
 Параллельная симфония 260
 Парик уснул 281
 Паризанка 207, 213, 214, 219, 230
 Паризетта 183
 Пастер 182
 Патриот 228
 Полина в опасности 108
 Повея джаза 234
 Пепел 124
 Перекресток судьбы 65
 Песня о багрово-красном цветке 163
 Пиковая дама 131
 Пилигрим 211, 212, 216, 219
 Пластика 927 266
 Пленные души 309
 Побег 230
 Погоня за париком 281
 Под красной мантией 159
 Подземка (1929 г.) 295
 Под парком 303
 Подполье 229, 231—233
 Пожар 37
 Покойный Матис Паскаль 180
 Пол в кандалах 261
 Поланна 108
 Политик поливальщик 26, 27, 29, 282
 Полицимейстер Тагев 309
 По поволу Нишцы 11, 286
 Поутрет 279
 После захода солнца 237
 Последний акт 254
 Последние дни Помпен 63, 66

Последний день Помпен 289, 290
 Последний человек 149, 152, 154, 156, 237, 246, 251, 252, 256
 Последняя команда 231, 233
 Поток 121
 Потоп 304
 Почтители велосипедов 240
 Почту 231
 Почтулы Иуды 53
 Почтулы меня еще раз 197
 Пражский студент (1912 г.) 111, 112, 149
 Пражский студент (1926 г.) 244
 Праздник класс 211
 Прекрасная и проклятая 192
 Прекрасная ниверезка 182
 Присутствие см. Вероломная
 Прибой 238
 Прибытие поезда на станцию Ля Снота 26, 27, 32
 Привидение едет на Запад 282
 Приглашение к путешествию 266
 Призрак Мулен Ружа 282
 Призраки на дороге 313
 Призрачная повозка (1920 г.) 159, 161, 164—169
 Приключения десятимарочной крепидки 252, 303
 Приключения Долли 83, 85
 Приключения Элен 108, 119, 231
 Проданная невеста 299
 Промышленная Британия 240
 Пропасть 72
 Пузы польского Манчестера 310
 Путевой обходчик № 24 310
 Путешествие матушки Краузе за счастьем 12, 264, 301
 Путешествие на Луну 30, 32, 53, 282
 Путешествие через невозможное 30
 Путь к небу 164
 Путь на Восток 200
 Пылающий костер 273
 Пять минут чистого кино 268
 Разбитые часы 164
 Раковина и священник 179
 Рамона 82
 Рамучно 177
 Расколывков 146, 151
 Ребро Адама 195, 196
 Революционная свадьба 71
 Революция в России 45
 Резервист до и после войны 44
 Рельсы (1921 г.) 149, 152, 153, 154

Рельсы (1929 г.) 291
Ритм 296
Рисунки углем 304
Ритм 1921 260
Ритм 1923 260
Ритм 1925 260
Робин Гуд 107, 198
Рождение нации 82, 83, 86, 96—100, 199, 248
Рождественские повести 117
Рождественский авен 113
Роза—Франция 180
Розита 141
Роман счастливой долины 199
Ромео и Джульетта 51
Ростовщик 105
Рыбачьи суда 297

Сага о Гуннаре Хеде 165
Сага о Йесте Берлинге (1923 г.) 159, 164—166, 169
Сад удовольствий 295
Самец и самка 195, 196
Самсон и Далила (1923 г.) 288
Свадебный марш 234
Седьмое небо 198, 240
Сезонная любовь 305
Семь лет несчастья 198
Сердца мира 102, 118, 199
Сильнее любви 111
Симфония тонок 280
Симфония города 315
Сиротки буйи 200
Слёзные мужья 201, 202
Сломанные побег 199, 200
Собачья жизнь 210, 216, 219
Собственность — воровство 113
Содом и Гоморра 288
Сокровище 254
Солидарность 254
Солнечная сторона 210
Солнце 283
Соломенная шляпка 282—284
Сон в летнюю ночь 112, 113, 149
Спокойная улица 105
Старый закон 250
Страницы из дневника сатаны 284
Странная ложь Нины Петровны 262
Страсти Жанны д'Арк 284, 285
Судья 304
Суммури 141
С утра до полуночи 148
Сцены подлинной жизни 81

Сын шейха 222
Сыновья Игмара 167
Табу 154, 237, 241
Тайны Нью-Йорка см. Приключения
Элен
Тайна отеля 306
Тайна трамвайной остановки 307
Тайны замка Де 270
Тайны одной души 254, 255
Такими должны быть все немцы 113
Таков Париж 197
Такова жизнь 301
Танцовщица 72
Тараканова 276
Тартюф 149, 154, 246, 247
Темы с вариациями 179
Тень прошлого 102
Тереза Ракен (1915 г.) 67
Тереза Ракен (1928 г.) 245, 279, 280, 284
Терье Виген 159—161, 166, 235
Тесс из страны бурь 108
Ткачи 111, 260, 261
Толпа 224, 238—240
Только время 267
Торговля белыми рабынями 67, 70
Тоска 65, 121
Тот, кто получает пощечины 238
Трагедия уличной девушки 244
Трагический корабль 169
Трехгрошовая опера 254
Трехстворчатое зеркало 273
Трилогия о Максиме 15
Три мушкетера (1921 г.) 107, 198
Три мушкетера (1922 г.) 58
Труженники моря 121, 122
Туркэмб 13
1000 глаз доктора Мабузе 150
Тяжелые времена 117
Убийство герцога Гиза 52—54, 158
Убийца см. «М»
Убийцы среди нас 156
У. Г. Веддингтен 246
Удовольствия для 209
Уэлик Зенди 198
Улица 151, 246
Улица грёз 200
Улица греха 159
Уличный ангел 240
Улыбающаяся мадам Бёде 179, 180
Ультус 118
Ураган жизни 179

Усталая смерть 149, 150, 248
Утреннее привидение 260

Фабриолла 124
Фантазия 22
Фантомас 119
Фауст (1904 г.) 51
Фауст (1926 г.) 154, 247
Finis tergaet 182, 286
Франкенштейн 156
Французские матери 119
Фрейлейн Эльза 262
Фрекен Юлиа 72
Фридрикус Рекс 154

Хедда Габлер 72
Хижина яди Тома 38
Хлеб наш насущный 224
Хозяин 169
Хозяин квартиры 284
Христос 124
Художавый человек 200

Харевич 305
Парская фаворитка 305
Парь парей 195, 227, 276
Цена славы 225
Пивилизация 103
Цирк 217
Цитадель 224

Чайка 230, 231
Чапаян 15
Человек из Арана 240
Человек открытого моря 180

Человеческая боль 315
Черная мечта 72
Черные маски 159
Черный дым 175
Черный ход 152, 153
Честь семьи 224
Четыре времени года в Токио 315
Четыре всадника Апокалипсиса 222, 224
Четыре дьявола (1913 г.) 71
Четыре дьявола 71, 154, 237
Четыре шага в облаках 293
Чужо волков 276, 281
Чужая птица 72

Швейк в отставке 300
Швейк в русском плену 300
Швейк на фронте 300
Шейх 222, 223
Шипон 305
Шипоны 150, 249, 250

Эльдорадо 180, 181, 272
Эмак Бакия 270
Эмден 246
Эротикон (1920 г.) 159, 167, 168
Эротикон (1929 г.) 300

Юдифь из Бетулли 85, 86
Юриор 316

Ягненок 107
Я женился на ведьме 282
Я обвиняю 177, 178
Ярость 150
Яшик Нанлоры 254, 256, 257

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие Н. П. Абрамова	5
--------------------------------------	---

Часть I. 1895—1908

Глава I. Мечты о кино	19
Глава II. Первые шаги	25
Глава III. Жорж Мельес — создатель кинематографического зрелища	29
Глава IV. Методы создания фильмов	33
Глава V. Ярмарочное кино	40

Часть II. 1908—1914

Глава VI. Империя Пате и «Фильм д'ар»	49
Глава VII. Итальянское кино в тени Д'Аннунцио	60
Глава VIII. Датская кинематография господствует в Центральной Европе	68
Глава IX. Американское кино на подъеме	74
Глава X. Победа кино	87

Часть III. 1914—1918

Глава XI. Возникновение американской киноимперии	95
Глава XII. Вермахт создает студию УФА	110
Глава XIII. Кризис западноевропейского кино	116
Глава XIV. Рождение нового искусства	125

Часть IV. 1918—1928

Глава XV. Немецкий экспрессионизм	139
Глава XVI. Шведская школа кино	157
Глава XVII. Французское киноискусство на ложном пути эстетизма	172
Глава XVIII. Американская кинематография в «эпоху джаза»	187
Глава XIX. Великий художник экрана Чарльз Чаплин	206
Глава XX. Сделано в Голливуде	220
Глава XXI. Немецкое кино под знаком «новой вещиности»	243
Глава XXII. Три направления во французском киноискусстве двадцатых годов	263
Глава XXIII. Кино в других странах	287
Литература по истории зарубежного кино 1895—1928 годов	318
Указатель имен	320
Указатель фильмов	329