

1934
1939

История Киноискусства

Ежи Теллиц

Ежи Теллиц

История
Киноискусства

1934-1939

1934
1939

Ежи Теплиц История Киноискусства

Ежи Теплиц

История
Киноискусства



HISTORIA *Jerzy Toeplitz*
SZTUKI
FILMOWEJ

IV

WARSZAWA 1969

Ежи Тенлиц **ИСТОРИЯ
КИНО-
ИСКУССТВА**

1934-1939

Перевод с польского

Перевод *А. С. Голембы, В. С. Головского*
и *З. Е. Шталовой*

Редакция *Н. П. Абрамова*

Предлагаемый читателю том «Истории киноискусства» профессора Ежи Теплица продолжает издание на русском языке его исследования, содержащего большой фактический материал. В 1968 году издательство выпустило первый том, который охватывает период с 1895, от изобретения кино, по 1927 год и является обстоятельным очерком немое кино. Второй том (1928—1933), вышедший в 1971 году, посвящен «звуковой революции» в истории киноискусства.

Настоящий, третий том посвящен второй половине 30-х годов, важным в истории мирового кино годам, наполненным острой идейно-художественной борьбой. Автор рассказывает о французском кино в период Народного фронта, анализирует направления и фильмы Голливуда, творчество английских режиссеров и достижения английской документальной школы. В книге рассказывается о борьбе лучших кинематографистов стран Восточной Европы против фашистской угрозы. Том включает также очерки гитлеровской и итальянской фашистских кинематографий.

Авторский текст печатается с некоторыми сокращениями.

8.1-5
117—73

Редакция литературоведения и искусствоведения

© Издательство «Прогресс», 1973 г., с изменениями.

© Перевод на русский язык, издательство «Прогресс», 1973 г.

С РУЗВЕЛЬТОМ И ПРОТИВ РУЗВЕЛЬТА

4 марта 1933 года новый президент Соединенных Штатов Франклин Делано Рузвельт принес торжественную присягу. Миллионы американцев собрались у своих радиоприемников, чтобы услышать человека, который в ходе предвыборной кампании обещал им вывести страну из экономического кризиса. В первой речи президента проявился серьезный взгляд на вещи, в ней не было и следа поверхностного оптимизма, но ее характеризовали решимость и вера в победу.

Франклин Делано Рузвельт хотел вернуть обществу утраченную им веру в собственные силы. Еженедельные выступления по радио способствовали восстановлению нравственной силы нации, серьезно подорванной кризисом, поддержке деятельности правительства, успеху принимаемых законов и распоряжений. И тех и других было немало. Конгресс, президент и его советники работали без отдыха. Только за первое полугодие после вступления президента в должность было принято множество законодательных актов, направленных на преодоление экономической депрессии. Законодательные акты включали самый широкий круг вопросов, начиная от помощи безработным и обнищавшим фермерам до организации общественных работ и выдачи банковских кредитов. Однако самым важным решением правительства было принятие закона о регулировании промышленного производства, так называемого Закона об оздоровлении национальной промышленности. Этот знаменательный документ был одобрен конгрессом 13 июня 1933 года.

Закон об оздоровлении промышленности явился увенчанием новой политики президента, получившей название «New Deal» («новый курс»). Закон предусматривал, что каждая отрасль промышленности определит для себя нормы деятельности, урегулирует проблемы цен и зарплаты, утвердит отраслевой кодекс. Особое значение имела ст. 7а закона, вводящая принцип коллективных договоров между организованными работниками и работодателями. Законом предусматривалось также создание консультативных комиссий труда и потребителей для защиты интересов как работников, занятых в производстве, так и промышленников. В дей-

ствительности участие представителей рабочих в подготовке и принятии промышленных кодексов было минимальным: из 775 отраслевых комиссий лишь в 26 включили профсоюзных деятелей*.

Не обошел президент своим вниманием и кинопромышленность. В марте 1933 года, ко времени прихода Рузвельта к власти, Голливуд оказался в критическом положении. В конце 1932 года экономика крупных киноконцернов была на грани катастрофы, но производственная деятельность не прекращалась. Только временное закрытие банков вызвало панику. «Юниверсл» приостановила действие контрактов с сотрудниками, «Фокс» перестала выплачивать зарплату съемочным группам. 13 марта все киностудии были закрыты. Над столицей кино нависла угроза банкротства.

По правде говоря, банкротство большинства кинокомпаний в тот черный день стало уже свершившимся фактом, речь шла лишь о том, чтобы предотвратить ликвидацию имущества. Закрытие 5 тыс. кинотеатров (из общего числа около 16 тыс.), а также постоянно падающая посещаемость нарушили равновесие бюджета. Производство и прокат не только перестали приносить прибыль, но даже стали убыточными. Американское кино еще не восстановило своих пошатнувшихся в связи с приходом звука позиций за рубежом, и это обстоятельство также сказывалось при подсчете прибылей и убытков. Кинопромышленность и в прошлом не раз переживала экономические спады, и, вероятно, на сей раз положение не было бы столь угрожающим, если бы не одно дополнительное обстоятельство — необходимость выплатить долги владельцам кинотеатров. Дело в том, что в конце 20-х годов, в период звукового бума, киноконцерны вступили в конкурентную борьбу за увеличение сети кинотеатров. Кто имел больше залов, тот получал больше прибыли. Владельцы кинотеатров согласились получать не деньги, а акции кинокомпаний при условии продажи их по определенному курсу. Сделка казалась выгодной для обеих сторон, ибо никому и в голову не приходило продавать акции, приносящие значительные дивиденды. Но после банкротства в октябре 1929 года бывшие владельцы кинотеатров потребовали, чтобы компании оплатили акции по твердому докризисному курсу. Это уже был не сигнал тревоги, а, скорее, похоронный звон, означавший, что корабль идет ко дну. В особом положении оказались «Парамаунт» и «Уорнер бразерс». Значительно лучше обстояло дело с МГМ, ибо ее руководители вели более осторожную политику, не участвуя в погоне за кинотеатрами. В сезоне 1932—1933 годов МГМ все еще получала прибыль в размере миллиона долларов. В первом квартале следующего сезона прибыль ограничилась 94 тыс. долларов, но все же это была прибыль, тогда как другие студии несли многомиллионные убытки: РКО — почти 11 млн. в 1932 году, а «Парамаунт» —

* William Z. Foster, History of the Communist Party of the United States, New York, 1952, p. 297.

около 70 млн. долларов. В итоге обе компании оказались под принудительным управлением. Первую взяла под контроль банковская группа, связанная с Морганом, управление «Парамаунтом» разделили между собой Морган и Рокфеллер. Рокфеллеровский «Чейз нейшл бэнк» финансировал новую студию «XX век — Фокс», возникшую на развалинах старой империи Уильяма Фокса, изгнанного кредиторами двумя годами ранее *.

Проникновение банковского капитала в кинопромышленность, начавшееся в период перехода американского кино к звуку, теперь значительно усилилось. Пока Голливуд переживал черные дни, Уолл-стрит взял в свои руки власть над владениями десятой музы. Кое-где еще сопротивлялись последние могикане эпохи пионеров кинопромышленности, но в следующем десятилетии их самостоятельность будет окончательно ликвидирована. Судьбы кинематографии окажутся в руках дирекции и наблюдательных советов нью-йоркских банков. Руководители киностудий, их основатели и совладельцы, такие, как Луис Майер, Адольф Цукор, Карл Леммле, останутся лишь в качестве доверенных лиц нью-йоркских хозяев, лишенных, однако, права принимать окончательное решение.

После нескольких дней простоя двери студий снова открылись. Голливудская машина заработала, но теперь уже на новых принципах строгой экономии. Гонорары снизили на 50 %, лишь минимальная ставка — 50 долларов в неделю — осталась без изменений. Это была победа работников студий, так как сначала Луис Майер предложил снизить вдвое все без исключения ставки. Только угроза забастовки технического персонала заставила продюсеров пойти на уступки. Положение кинозвезд, зарабатывающей 2—3 тыс. в неделю, несоразмерно с положением электрика или столяра, теряющего 25 долларов. Снижение зарплат и гонораров было первоначально введено временно — лишь на восемь недель — и не затрагивало студий, дававших прибыль.

Наряду с этими неотложными мерами специальная комиссия под руководством Уильяма Хейса начала в соответствии с рекомендациями Закона о восстановлении промышленности разрабатывать кинематографический кодекс. Ключевым вопросом была верхняя граница гонораров кинозвезд. Специальный представитель президента Сол Розенблатт заявил, что высшая ставка в кино составляет 3 тыс. долларов в неделю, в театре — 1,5 тыс., на радио — 5 тыс. После долгих споров согласились установить максимальную ставку 2 тыс. долларов. Но уже спустя несколько недель студия «Коламбия» и независимый продюсер Хэл Роач нарушили принятое решение, заплатив своим звездам больше. Начался новый тур переговоров, пока наконец правительство, понимая, что война все равно проиграна, согласилось в июле 1934 года не настаивать на установлении твердой мак-

* А н р и М е р с и й о н, Кино и монополии в США, М., 1956, стр. 55—56.

симальной ставки, обосновав свое решение (как будто бы реалистически, а на самом деле фарисейски) следующим образом: «Ценность звезды определяет публика, покупая билеты в кино»*.

Кинематографический кодекс содержал, кроме того, множество подробных указаний и инструкций, касающихся проката, приобретения фильмов кинотеатрами и т. д. Спорные вопросы решала специальная комиссия, в состав которой входили пять представителей независимых продюсеров и владельцев кинотеатров, пять человек, представлявших интересы крупных концернов, и три правительственных чиновника без права голоса. Творческие и технические работники студий не были представлены в комиссии, но после мартовских событий, когда возникла угроза забастовки, с ними вынуждены были считаться. В апреле 1933 года в Голливуде возникла первая профессиональная организация сценаристов («Screen Writers Guild»), а в июле — профессиональная организация актеров («Screen Actors Guild»). Правда, права представлять интересы всей профессиональной группы они добились не сразу, но все же первый шаг был сделан. Только в 1937 году актерам удалось подписать коллективный договор со студиями, а сценаристам — в 1940 году**.

Создание кинематографического кодекса, иногда называемого также «кодексом честной конкуренции» («Code of Fair Competition»), совпало с пропагандистской кампанией католической церкви, развернувшейся против аморальных фильмов. Следствием этого стало более строгое соблюдение многочисленных запретов «производственного кодекса». Этот кодекс, подписанный представителями кинопромышленности в марте 1930 года, был делом рук Даниеля А. Лорда — технического консультанта при постановке фильма «Царь царей» и издателя киножурнала «Моушн пикчер гералд» Мартина Куигли. Кодекс заключал подробно разработанный список действий и выражений, не подлежащих демонстрации на экране, дабы не оскорбить нравственность зрителей. В двенадцати разделах перечислялись сцены и слова, которые могли развратить публику и способствовать нарушению общественного порядка. Например, запрещалось показывать убийства и ограбления так, чтобы они служили образцом для подражания; нельзя было показывать героев, пьющих алкоголь, за исключением тех случаев, когда этого требовал сюжет или же характеристика персонажа. Естественно, больше всего места занимали в кодексе проблемы секса. Демонстрировать на экране наготу, страстные поцелуи, сцены раздевания запрещалось. Нельзя было оправдывать супружеские измены и показывать прелюбодеяние увлекательно и с сочувствием. Священник любого вероисповедания не мог быть фигурой комедийного плана или отрицательным персонажем фильма. В разделе девятом, в частности, говорилось: сце-

* «International Motion Picture almanach», 1935—1936, New York, 1935, p. 1200.

** John Cogley, Report on Blacklisting, I, «Movies», 1956, pp. 56—57, 59.

ны, происходящие в спальне, должны преподноситься зрителю тактично и с чувством хорошего вкуса. И так далее в том же духе.

Долгое время кинематографический кодекс соблюдался чисто фиктивно. Руководитель Ассоциации продюсеров и прокатчиков (МППДА) Уилл Хейс и кинопромышленники интерпретировали параграфы кодекса так, как им было удобно, а то и вовсе игнорировали их. Это вызывало протесты моралистов всех оттенков, и в особенности католической церкви. Иезуит Даниель Лорд, автор кодекса, чувствовал себя оскорбленным, видя, как обращаются с его детищем. Не случайно именно он стал инициатором и одним из организаторов Легиона благопристойности («Legion of Decency»), созданного католической церковью для борьбы с аморальностью в кино.

Летом 1933 года в Соединенные Штаты прибыл папский посланник архиепископ Амлето Джованни Чиконьяни. Вероятно, по просьбе американских церковников он произнес в октябре того же года чрезвычайно резкую речь, требуя «очистить» кинематограф, который несет смертельную опасность общественной морали. Месяц спустя был создан Легион благопристойности, во главе которого стал Джон Т. Мак Николас, архиепископ из штата Огайо. Вместе с ним в комитет вошли епископы Лос-Анджелеса, Форт-Уэйна, Питтсбурга и Нью-Йорка. В апреле 1934 года в церквях стали читать текст декларации, осуждающей аморальные, непристойные картины, а также фильмы, романтизирующие преступления и преступников. Подписавший декларацию, а таких в течение года набралось более 8 млн., брал на себя обязательство бойкотировать произведения такого рода. 54 протестантские и еврейские организации присоединились к кампании легиона. Над кинематографией нависла угроза новой катастрофы — бойкота миллионов зрителей.

О продуманности тщательного осуществления этой операции свидетельствует хотя бы выбор момента для ее начала. Как раз в это время крупнейшие компании — РКО, «Парамаунт», «Юниверсл» — переходили на принудительное управление. Кинематографический кодекс только еще вступал в силу. Конфликты с работниками студий не были урегулированы. Американская кинопромышленность переживала тяжелые времена, и именно тогда, зная, что противник ослаблен, было решено перейти в наступление. В брошюре под названием «Фильмы предают Америку» Даниель Лорд писал без всяких обиняков: «Кинопромышленность в целом, учитывая ее экономическое положение, созрела для того, чтобы нанести ей сильный удар».

Тут уж было не до шуток. И это лучше других понимал «царь кино» Уилл Хейс, поспешивший вступить в переговоры с легионом, чтобы не допустить прямого вмешательства Ватикана и введения федеральной цензуры. Соглашение обязывало кинопромышленность неукоснительно соблюдать дух и букву кинематографического кодекса. Создали специальную Администрацию производственного кодекса, во главе которой стал

известный католический журналист Джозеф Брин. С 1 июля 1934 года исправленный и дополненный кодекс вступил в силу, а за его нарушение грозили серьезные последствия вплоть до занесения непокорных в черный список. Каждый фильм, подготовленный к прокату, должен был получить удостоверение, разрешающее его выпуск на экран. Более того, каждый сценарий еще до начала съемок просматривался и утверждался Администрацией Брина.

Легион благопристойности, помимо всех этих мер контроля, ввел свою собственную цензуру. Все фильмы делились на три категории: А — разрешен для всех, Б — разрешен с оговорками и В — запрещен. После назначения Брина на должность главы Администрации кодекса сотрудничество его с Голливудом складывалось как нельзя лучше. Уилл Хейс хвалил церковь, сдерживающую тех, кто неразумно бойкотировал приличные фильмы, а папа Пий XI выразил в июле 1936 года признательность американской кинематографии за успешную борьбу с аморальностью*.

В 1937 году 97% фильмов, показанных на американских экранах, получило разрешение Администрации Брина. Успех кампании за моральную чистоту фильмов можно было считать бесспорным. Если в 1933 году кассовым боевиком была картина «Я не ангел» с Мэй Уэст (180 тыс. зрителей за первую неделю демонстрации в Нью-Йорке), то два года спустя экраны оккупировала Шерли Темпл в «Маленьком полковнике».

Таково было положение дел в Голливуде в 1934 году, когда миновал период паники и можно было вновь начать нормальную производственную деятельность. Под эгидой рузвельтовской администрации и католического Легиона благопристойности кинопромышленники приступили к тематической перестройке. Пришлось распрощаться с гангстерами, полураздетыми танцовщицами из фильмов-ревю, с «фильмами-исповедями» и с благородными проститутками, спасающими жизнь чахоточного мужа. Все связанное с сексом и жестокостью было изгнано с экранов. Воцарилась образцовая, почти абсолютно бесполовая нравственность. Уилл Хейс написал в своих мемуарах, что Легион благопристойности «напоминал ему пламя, которое пылает, чтобы очищать».

Однако не так уж всеильны были тогда чиновники из Администрации кодекса и Легиона благопристойности. В медовые месяцы рузвельтовского «нового курса» существовали силы, стремившиеся включить киноискусство во всенародную дискуссию о будущем Америки. Это был, как справедливо полагал американский критик Джилберт Селдес, один из тех редких моментов, когда интересы творческой интеллигенции и широкой публики совпали**. И те и другие желали успеха рузвельтовскому эксперименту, надеялись, что после кризисных перипетий страна обретет равнове-

* Artur Knight and Hollis Alpert, *The History of Sex in Cinema*, New York, 1966, pp. 216—218.

** Gilbert Seldes, *The Public Art*, New York, 1956, p. 21.

сие. Равновесие, основанное на справедливой социальной системе, гарантирующей простым людям самое элементарное — работу, кусок хлеба и крышу над головой. Резкая критика Рузвельтом банкиров, бросивших на произвол судьбы свои банки, казалось, предвещала установление государственного контроля над крупной промышленностью и финансовой олигархией. Не могло быть и речи о каких-то радикальных или революционных шагах, но сама попытка государства защитить права рядовых граждан была в условиях капиталистической Америки чем-то совершенно необычным.

Рядовые служащие, творческие и технические работники киностудий поддерживали Рузвельта, желали ему успеха. Владельцы студий, представители администрации выступали против президента, опасаясь его экспериментов. Открытой борьбы, правда, не было, но конфликтная ситуация давала о себе знать на каждом шагу. Художники думали о фильмах, адресованных широким массам зрителей, призывающих к поддержке «нового курса». Продюсеры предпочитали заниматься нейтральными темами, не касаясь актуальных политических вопросов. Создатели фильмов размышляли о новых путях, о жизнеспособности людей, которых не сломил кризис. Владельцы студий делали ставку на провинцию, на консервативный характер жителей маленьких городов, не расположенных к каким бы то ни было переменам. Тематика фильмов четко отражала эти два направления, две столь различные политические позиции. Конечно, продюсеры, обладая реальной властью, стремились всячески ограничивать создание социально направленных фильмов, но в первые два года рузвельтовской администрации немало картин такого рода пробилось на экраны.

Игровые ленты, отвечающие духу «нового курса», воспевали оптимизм и солидарность трудящихся. Такова была, например, главная мысль фильма «Глядя в будущее» (1933, режиссер Кларенс Браун), в котором давались советы, как тщательно планировать семейный бюджет, или «Процветание» (1934, режиссер Сэм Вуд), рекомендующего, как использовать брошенные строительные материалы. В картине режиссера Гамильтона Мак Фаддена «Вставай и аплодируй!» (1934) предлагалось создать «Министерство развлечений», чтобы бороться с депрессией при помощи смеха. Ту же цель — дать заряд бодрости и оптимизма — преследовал музыкальный фильм студии «Уорнер бразерс» «42-я улица» (1933, режиссер Ллойд Бэкон).

Более серьезным подходом к путям преодоления кризиса был отмечен фильм Кинга Видора «Хлеб наш насущный» (1934). Идею фильма подсказала режиссеру статья, напечатанная в популярном журнале «Ридерс дайджест». Некий преподаватель экономики рекомендовал организовать в стране сельскохозяйственные кооперативы, куда могли бы вступить безработные. Видор, давший в фильме «Толпа» (1928)* глубокий анализ

* См. Е ж и Т е п л и ц, История киноискусства, т. I (1895—1927), М., 1968, стр. 238—240.— *Прим. ред.*

жизни средних американцев в период процветания, решил вновь показать этих же героев — Джона и Мэри — в иных жизненных обстоятельствах. Начался кризис. Джон потерял место и не может найти работу в городе. Неожиданно он получает от одного родственника заброшенную ферму. Такова завязка фильма. По дороге Джон и Мэри встречают семью безработного фермера Криса, которому Джон предлагает совместно работать на ферме. Вскоре к ним присоединяются другие безработные; они организуют кооператив и с энтузиазмом принимаются за работу. Хозяйство восстанавливается, зреет хороший урожай. Однако наступает длительная засуха, коллектив начинает распадаться. Джон, обескураженный неудачей своего эксперимента, решает в минуту слабости бросить жену и ферму, он бежит с соблазнительной блондинкой Салли. Однако во время бегства он замечает широкий поток воды, стекающий сгор. Джон возвращается к товарищам, мобилизует их на строительство оросительного канала. В результате общих усилий урожай спасен. Радости и энтузиазму членов кооператива сопутствует шум воды, заливающей потрескавшуюся от засухи землю. Это почти точное повторение финала фильма Юлия Райзмана «Земля жаждет», снятого четырьмя годами раньше. Создать картину «Хлеб наш насущный» оказалось нелегко. Ни одна из крупных студий не пожелала финансировать это политическое — как тогда говорили — произведение, так что Видору пришлось вложить собственные деньги. После премьеры реакционная пресса, в особенности принадлежавшая концерну Херста, начала кампанию против фильма, называя его «коммунистическим» и «пропагандистским». Газета «Лос-Анджелес таймс» даже отказалась помещать рекламу кинотеатров, демонстрировавших ленту Видора*. Однако вопреки бойкоту, организованному желтой прессой, фильм имел коммерческий успех, тем более что и в Европе «Хлеб наш насущный» был хорошо принят зрителями**.

Фильм Кинга Видора был далек от коммунистических или социалистических идей. Он, скорее, пропагандировал идеалистический, руссоистский призыв возвращения к природе в качестве универсального средства для решения всех трудных проблем, с которыми сталкивается современный человек. Однако магнатов большой прессы пугала даже мысль о том, что безработные справляются сами без помощи банков, да еще организуют коммуну, где средства производства принадлежат всем ее членам. Кинг Видор психологически и художественно убедительно показал, как вместо недоверия рождаются солидарность и взаимопомощь людей труда. Единственной уступкой Голливуду было появление во второй части картины любовной истории. Появление женщины-вамп отвлекало на время героя от

* King Vidor, *A Tree is a Tree*, London — New York — Toronto, 1954, p. 157.

** На 1 советском кинофестивале в Москве в 1935 г. фильм «Хлеб наш насущный» был награжден грамотой «За высокое режиссерское мастерство». — *Прим. ред.*

созидательного труда. Фильм заканчивался, однако, полной победой членов кооператива.

Рузвельтовские преобразования в сфере экономики позволили вернуться на экран проблематике взаимоотношений труда и капитала, которая еще до первой мировой войны составляла содержание некоторых фильмов «Байографа» и «Витаграфа». Естественно, трудно было ожидать, что монополии дружелюбно отнесутся к профсоюзам. Наоборот, рабочих всячески предостерегали против забастовок, а руководителей тред-юнионов представляли людьми аморальными и бессовестными. Для этих тенденций характерен фильм Майкла Кертица «Черная ярость» (1935). Идея фильма была весьма двусмысленной, что проявилось и в оценках прессы. Нацистская газета «Фильм курир» (№ 98 от 26.X.1935 г.), отмечая динамику и пафос в изображении забастовки шахтеров и разгрома полицией рабочей демонстрации («Фильм курир» указывает на использование опыта Эйзенштейна и Пудовкина), называет фильм марксистским. С другой стороны, американский историк кино Льюис Джекобс, человек прогрессивно-радикальных взглядов, считает, что авторы выступают на стороне дирекции шахты и штрейкбрехеров, следовательно, фильм реакционный*. Можно добавить, что правда здесь не столько где-то посредине, сколько вообще заменена компромиссной полуправдой. Жизнь шахтеров и положение дел на шахте Кертиц показал реалистически, без стыдливых недомолвок и приукрашивания, но он побоялся сделать необходимые выводы. В результате получился фильм, пропагандировавший идеи реформизма: мол, все уладится, стоит только достичь договоренности между трудом и капиталом.

Откровенно антирабочую позицию отражали такие картины, как «Я верил тебе» (1934, режиссер И. Каммингс) или «Подонки» (1936, режиссер Дж. Уолтер Рубен). В обеих лентах отважная девушка спасает любимого человека от «происков» красных профсоюзных деятелей. Лишь в конце 30-х годов начинают появляться фильмы, более благосклонно относящиеся к профсоюзному движению. В фильмах «Грешники в раю» (1938, режиссер Дж. Уэйл) и «Тайна присяжных заседателей» (1938, режиссер Э. Сломэн) забастовка показана с сочувствием и оправдывается необходимостью защиты рабочими своих интересов.

Другой темой, которая привлекла внимание американских кинематографистов, была угроза фашизма. Захват власти Гитлером послужил здесь сигналом тревоги, тем более что и в Штатах было немало приверженцев радикально-насильственного способа преодоления кризиса с помощью государственного переворота и создания правительства «твердой руки». Комедия режиссера Грегори Ла Кава «Архангел Гавриил над Белым домом» (1933) рассказывает о том, что стало бы с Америкой, если бы президент начал править фашистскими методами. Более глубоко тема угрозы свободе рассмотре-

* Lewis Jacobs, The Rise of the American Film, New York, 1939, p. 578.

на в картине Уильяма Уэллмана «Президент исчез» (1935). Организация «серых рубашек» похищает президента и пытается, пользуясь паникой, захватить власть в свои руки. Однако народ срывает планы фашистов. Интересно, что и спустя тридцать с лишним лет этот фильм не потерял своей актуальности. Самым смелым произведением антифашистской серии была лента независимых режиссеров Эдвина Кэйрви и Гарольда Шермана «Мы — цивилизованные?» (1934). Авторы призывали к международному сотрудничеству для сохранения свободы слова, мысли и печати.

Фильмы, обращавшиеся не только к актуальным проблемам современности, но и внесшие реальный вклад в дискуссию о путях и направлениях социальных реформ, составляли, конечно, ничтожный процент голливудской продукции, тогда как в подавляющем большинстве демонстрировавшихся на экранах картин отсутствовали какие бы то ни было воспитательные или политические цели. Они служили одной-единственной задаче — позабавить публику. Лишь изредка развлекательные функции сочетались с воспитательными. Классическим примером такого рода тенденций были фильмы ведущего американского режиссера 30-х годов Фрэнка Капры*.

Капра не был новичком в кинематографе, но, работая на студии «Коламбия», долгое время не имел возможности продемонстрировать публике свой талант и художественные возможности. Только после комедии «Леди на день» имя Ф. Капры получило известность, а фильм «Это случилось однажды ночью» принес режиссеру славу. Эта лента получила в 1934 году пять «Оскаров» — за лучший фильм года, за режиссуру, за лучшие мужскую и женскую (Кларк Гейбл и Клодетт Кольбер) роли, а также за лучшую экранизацию. Последнюю премию получил ближайший сотрудник режиссера — сценарист Роберт Рискин, переработавший для экрана новеллу Сэмюэля Адамса «Ночной автобус», напечатанную в популярном журнале «Космополитен». Картина Капры и Рискина, помимо богатого урожая официальных наград, заняла первое место по сборам от проката за 1934 год.

* Капра Фрэнк (род. в 1897 г. в Италии) — американский режиссер, сценарист и продюсер. В кино с 1921 г., сначала в качестве монтажера, помощника режиссера. Сотрудничает с Мак Сеннетом, придумывая трюки для комедий с участием Гарри Ленгдона. В 1926 г. дебютирует как самостоятельный режиссер двумя комедиями — «Сильный человек» и «Длинные брюки». В 1928 г. его имя становится известным благодаря фильму «Подводная лодка». В 30-е годы в сотрудничестве со сценаристом Робертом Рискином Ф. Капра создает свои социальные кинокомедии «Американское безумие» (1932), «Леди на день» (1933), «Это случилось однажды ночью» (1934), «Бродвей Билл» (1934), «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Потерянный горизонт» (1937), «Вам этого с собой не унести» (1938), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941). В период войны Ф. Капра работает над серией документально-пропагандистских фильмов — «Почему мы воюем», «Прелюдия войны», «Нацисты наносят удар», «Разделяй и властвуй!», «Битва за Британию», «Победа в Тунисе» и др. Об этом периоде творчества Ф. Капры будет подробно рассказано в следующем томе «Истории киноискусства» (1939—1945).

Редкий в истории Голливуда случай столь молниеносной популярности при отсутствии предварительной рекламной кампании.

Содержание фильма таково: с яхты миллионера Эндрюса, находящейся у берегов Флориды, сбежала его дочь Эллен из-за того, что отец не разрешил ей выйти замуж за случайно встреченного летчика Кинга Уэстли. Эллен намерена добраться до Нью-Йорка, чтобы встретиться с женихом. В автобусе, следующем из Майами в Нью-Йорк, она знакомится с безработным журналистом Питером Уорном, которому понравилась красивая девушка. Тем временем папа-миллионер организует погоню. Все газеты публикуют сенсационные сообщения о бегстве дочери миллионера, и Питер вскоре догадывается, кем является его дорожная спутница. Он предлагает ей свою помощь, рассчитывая получить сенсационный материал для репортажа. Вскоре у молодых людей кончаются деньги, и они вынуждены продолжать свой путь автостопом. Привыкшая к комфорту Эллен плохо переносит лишения и дорожные трудности, но идет на все, только бы не попасть в руки детективов отца. Во время последней ночевки уже вблизи Нью-Йорка Питер и Эллен признаются друг другу в любви. Питер хочет получить немного денег. Когда Эллен засыпает, он едет в редакцию, чтобы продать свой репортаж. Девушка просыпается и, будучи уверенной в предательстве Питера, сообщает отцу о своем местопребывании. В день свадьбы Эллен и Кинга Уэстли миллионер встречается с Питером. Узнав о любви молодых людей, он организует побег дочери из церкви. Летчик остается ни с чем, а влюбленные женятся.

Чем объясняется колоссальный успех этой и последующих картин Фрэнка Капры? Прежде всего тем, что они представляли идеальную смесь реалистических элементов с мечтами и желаниями миллионов зрителей. Житель маленького городка на Среднем Западе, слесарь из Новой Англии или рабочий из Питтсбурга — все они видели на экране хорошо им знакомую провинциальную Америку. Героями этих фильмов не были представители «сливок» общества, а простые трудовые люди. Если же на экран и попадал кто-либо из высшего общества, то обычно он служил мишенью для критики и насмешек или же добровольно переходил на сторону немущих. Капра прославлял доброту и всеобщее согласие, он утверждал, что в каждом человеке таятся неисчислимые сокровища сердечности. Все можно преодолеть, даже самые серьезные трудности, если руководствоваться голосом разума и сердца. Триумфом добра и благородства неизменно кончались все фильмы Фрэнка Капры.

Эта сказочная концепция действительности, в соответствии с которой победа всегда остается за честными и справедливыми, не была навязана режиссеру продюсерами. Капра искренне верил в благородство человеческой природы и вполне сознательно воплощал эти идеи в своем творчестве. В картине «Это случилось однажды ночью» настоящая любовь преодолевает классовые барьеры и соединяет дочь миллионера и скромного жур-

налиста. В фильме «Бродвей Билл» маленький человек восстает против диктатуры богатого промышленника в провинциальном городе и добивается успеха. В ленте «Мистер Дидс переезжает в город» честность провинциала противопоставляется бесчестным действиям городских аферистов. Сенатор Смит, герой фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон», вступает в единоборство с шайкой политиканов. Наконец, в последнем из этой серии фильмов — «Познакомьтесь с Джоном Доу» — показан реформатор-общественник, стремящийся дать людям работу и счастье. И здесь в самый последний момент (разочарованный неудачами герой хочет покончить с собой) его спасает от безумного шага доброта и сердечность друзей. Несомненно, эта благородная тенденция фильмов Капры объективно играла реакционную роль, убеждая людей в том, что всякие социальные перемены излишни, ибо в конечном счете все зависит от внутреннего возрождения человека, от его здоровых инстинктов, которые должны одолеть эгоизм и алчность.

Стоит ли удивляться, что философия Капры находила в те годы благодарную аудиторию. И было бы крайне несправедливым отказывать таким фильмам, как «Мистер Дидс переезжает в город» или «Мистер Смит едет в Вашингтон», в общественной полезности. Критика теневых сторон американской действительности была в них остра, сатирический огонь по богатым — язвителен и точен. Однако самой сильной стороной творчества Фрэнка Капры был его реализм в изображении людей, среды, быта. Превосходный наблюдатель, Капра умел безошибочно обрисовать маленький городок, сцену суда, пассажиров междугородного автобуса и т. д. Подбор актеров был великолепен от участников эпизодов до главных ролей. Режиссер делал ставку не на звезд, не на опытных актеров-ремесленников, а на индивидуальности, способные воплотиться в том или ином образе, отождествиться с ним. Роберт Рискин также вносил свой вклад в общее дело, создавая изящные ситуации, комические сцены, сочный, но вполне жизненный диалог.

Мир Фрэнка Капры — это мир американской провинции, родины миллионов зрителей, ежедневно заполнявших кинозалы маленьких селений и рабочих поселков. Эти зрители отличались высокоразвитым чувством принадлежности к своей родине, даже если это были иммигранты первого или второго поколения. Они не верили иностранным идеям и полагали, что Америка сама и по-своему справится с любыми трудностями.

В фильме «Вам этого с собой не унести» — экранизации популярной на Бродвее одноименной пьесы Д. Кауфмана и М. Харта — Капра противопоставляет симпатичную, хотя и эксцентричную, небогатую семью разбогатевшим представителям правящего класса. Программа Капры и Рискина была проста: они рассказывали о людях среднего достатка. Исключением был фильм — путешествие в страну абсолютной утопии, в воображаемую азиатскую страну Шангри Ла «Потерянный горизонт».



1. Из фильма «42-я улица» Л. Бэкона (1933)



2. Клодетт Кольбер и Кларк Гейбл в фильме «Это случилось однажды ночью» Ф. Капры (1934)



3. Из фильма «Хлеб наш насущный» К. Видора (1934)



**4. Виктор Мак Лаглен в фильме «Осведомитель»
Дж. Форда (1935)**



5. Из фильма «Джи-Мен» У. Кейли (1935)



**6. Фред Астер и Джинджер Роджерс в фильме «Цилиндр»
М. Сандрича (1935)**



7. Спенсер Трейси в фильме «Ярость» Ф. Ланга (1936)



8. Гэри Купер в фильме «Мистер Диде переезжает в город» Ф. Капры (1936)

Экранизация бестселлера Джеймса Хилтона пользовалась большим успехом, отличалась превосходной режиссурой, но все же не шла ни в какое сравнение с фильмами «Это случилось однажды ночью» или «Мистер Смит переезжает в город».

Интерес к провинции и возведение в герои скромного, обыкновенного человека было в кризисные и послекризисные годы явлением всеобщим, характерным не только для кинематографа, но также и для литературы. Героями многих рассказов, появившихся после 1930 года на страницах популярных еженедельников, были фермеры или рабочие (вместо прежних магнатов промышленности или банкиров), а наряду с ними коммивояжер, служащий, даже полицейский. Место их действия — ферма или провинциальный городок, где особенно нагляден американский образ жизни. Основной конфликт — противоречия между добротой жителей провинции и корыстолюбием городских плутократов. Здесь стоит напомнить, что в основу сценария «Мистера Дидса» положен рассказ К. Б. Келланда «Цилиндр», опубликованный в «Сатердей ивнинг пост». Так же обстояло дело и с многосерийными радиоспектаклями. Разница заключалась лишь в том, что героиней радиосерий (учитывая аудиторию слушателей) была обычно домохозяйка.

За первые годы существования «нового курса» было создано огромное количество «провинциальных» фильмов. Как уже говорилось выше, часть из них соответствовала установкам Рузвельта, вселяла в людей бодрость, надежду, тогда как другая часть стремилась парализовать социально-экономические реформы. Фильмы Фрэнка Капры относились к первой категории и отличались высокими художественными достоинствами. Наряду с Капрой необходимо назвать актера Уилла Роджерса. Этот ковбой-философ снимался в ролях честных, благородных людей среднего класса. Он был провинциальным судьей в фильме Джона Форда «Судья Прист» (1935), служащим местного самоуправления в штате Вайоминг в начале XX века (фильм режиссера Д. Блайстона «Руководитель округа») или издателем журнала в картине Джорджа Маршалла «Жизнь начинается после сорока» (1935). В каждом из этих фильмов здравый смысл и честность среднего американца находят выражение в образе, создаваемом Уиллом Роджерсом. Его личное обаяние актера и рассказчика превращало подчас посредственные — сценарно и режиссерски — фильмы в произведения интересные, значительные, отличающиеся знанием людей и жизни.

1935 год обозначил конец идиллии первого периода рузвельтовского «нового курса». Неожиданным и тем более болезненным ударом было решение Верховного суда США об отсутствии юридических оснований для Закона о возрождении промышленности (а точнее, о нелегальности его). Все промышленные кодексы, а среди них и кинематографический (кодекс честной конкуренции), автоматически потеряли свою силу. В по-

рядке исключения в связи с множеством уже принятых решений срок действия кодекса был продлен до 1 апреля 1936 года. Антирузвельтовское решение суда было с энтузиазмом встречено промышленными магнатами. Устраивало оно и голливудских руководителей, так как правительство потеряло право вмешиваться в деятельность киностудий.

Но еще до того, как Верховный суд преподнес Голливуду свой «подарок», крупные концерны могли похвастаться важной победой над своими прогрессивными антагонистами. 6 ноября 1934 года был забаллотирован на выборах кандидат в губернаторы штата Калифорния от демократической партии радикальный писатель Эптон Синклер. Автор «Джунглей» выступал в предвыборной кампании с программой, сокращенно обозначавшейся ЕРІС («End Poverty in California»—«Покончим с бедностью в Калифорнии»). Один из пунктов программы предлагал включить безработных в государственное и кооперативное производство. На вопрос, что он предлагает сделать с безработными киноактерами, Синклер ответил: «Разве штат Калифорния не может арендовать одну из бездействующих студий и разрешить безработным актерам снять несколько собственных фильмов?» Это высказывание, опубликованное одной нью-йоркской газетой, вызвало в руководящих кругах Голливуда истинную панику. Вся кинопромышленность выступила в поддержку республиканского кандидата Фрэнка Мэрриама. Луис Б. Майер возглавил Комитет содействия, потребовав, чтобы все сотрудники МГМ принесли «добровольную» жертву в фонд предвыборной кампании в размере дневного заработка. Кэтрин Хепберн, отказавшейся выполнить это требование, пригрозили увольнением. Одновременно Джозеф Шенк из «Юнайтед артистс» и братья Уорнер распустили слух, что в случае победы «красного» кандидата они переведут свои студии во Флориду, где производство будет освобождено от налогов.

Однако наиболее эффективное, а по мнению некоторых историков, решающее значение имела кинопропаганда в виде специально отснятых и предлагаемых кинотеатрам бесплатно выпусков еженедельной хроники. Ее созданием руководил, конечно анонимно, шеф производственного отдела МГМ Ирвинг Талберг. В этой специально подготовленной и инсценированной хронике в павильонах и на натуре, получившей название «Вездесущий репортер», показывались интервью, взятые у противников и сторонников Синклера. Причем первые изображались разумными и приятными людьми, тогда как вторые были весьма подозрительными типами. Эти личности, специально загримированные на студии, давали такого рода ответы на вопрос журналиста: «Почему вы голосуете за Синклера?»— «А чего же, если удалось в России, почему бы и у нас не попробовать?»

Никогда еще Америка не переживала столь энергичной пропагандистской кампании, использующей в качестве главного инструмента киноэкран. Сторонники Синклера должны были внешним видом и «революционностью» напугать рядовых членов демократической партии, тем более

что ее консервативное крыло не слишком благоволило к Синклеру. 6 ноября 1934 года Эптон Синклер проиграл выборы, получив 879 тыс. голосов против 1138 тыс., поданных за кандидата республиканцев Фрэнка Мэрриама.

Голливуд вздохнул с облегчением: «красная» опасность миновала и переезд во Флориду оказался ненужным.

НА ПУТИ К ПРОЦВЕТАНИЮ

В декабре 1935 года официальный индекс промышленного производства США превысил на один процент докризисный показатель 1929 года. Правда, безработица все еще была велика и огромная страна не забыла о разрушительном урагане предшествующих четырех лет, но уже давала о себе знать новая хозяйственная конъюнктура. Никто еще не говорил о процветании, но все соглашались с тем, что положение страны стабилизировалось. Рост покупательной способности населения сказался и в кинотеатрах. Больше денег — это значит больше проданных билетов и больше зрителей. В 1933 году только 50 млн. человек посещали еженедельно храмы десятой музы. Год спустя их число возросло до 75 млн. А в августе 1937 года посещаемость достигла рекордной цифры — 90 млн. человек.

Статистический американец ходил в кинотеатр примерно 35 раз в год, то есть в среднем три раза в месяц.

С увеличением посещаемости росли и доходы компаний. Акционерное общество «Лёв», контролировавшее студию МГМ, получило в 1937 году чистую прибыль в размере 11 млн., что превышало даже показатели 1928 года. Еще более убедительны данные по студии «Уорнер бразерс»: 1932 год — убыток 14 млн., 1935 — прибыль 670 тыс., 1936 год — прибыль 3,1 млн., а в следующем году — почти 6 млн. долларов*. Количество кинотеатров возросло с 13,5 тыс. до 17 тыс. в 1938 году. Только за первые шесть месяцев 1937 года вновь открылось 800 залов.

При этом, правда, из года в год возрастала стоимость постановок (в среднем от 20 до 40%), но кинопромышленность могла себе это позволить, ибо и на внутреннем рынке, и за рубежом расходы быстро окупались, принося в отдельных случаях значительную прибыль. Экспорт американских фильмов, сведенный до минимума «звучковой революцией», теперь существенно возрос, особенно после 1933 года, когда с приходом к власти Гитлера выбыл из игры грозный конкурент — немецкий концерн УФА. Даже самые неисправимые пессимисты не могли найти причин для беспокойства. Голливудская машина, обильно смазанная долларами,

* Leo C. Rosten, Hollywood, the Movie Colony, The Movie Makers, New York, 1941, p. 529.

к нескрываемой радости ее владельцев, работала исправно. Может быть, только конкуренция радио беспокоила и заставляла подумывать о самозащите, хотя и не представляла непосредственной опасности.

Радио, которое в 20-е годы служило главным образом целям передачи информации и музыки, совершенно изменило свой характер с конца 1929 года, превратившись в отрасль развлекательной промышленности. Промышленники, занятые производством предметов массового потребления, поняли, что для лучшего пропагандистского эффекта рекламу товаров нужно сочетать с увлекательными передачами: ревью, драмами, радиокабаре, детективными радиосериалами. Лучшие американские певцы и актеры выступали по радио во славу продукции фабрикантов мыла и косметики братьев Лавер или автомобильного концерна «Паккард». Компания «Дженерал фудс», специализировавшаяся на продаже консервов, платила в 1938 году 416 долларов за одну минуту «эфира», а концерт «Бьюик» за право трансляции матча боксеров Джо Луиса и Макса Шмелинга (конечно, вперемежку с рекламой продукции «Бьюика») выложил по 2516 долларов за минуту! Перед радиомикрофонами выступали певцы и конферансье — Руди Уолли, Бинг Кросби, Джек Бенни, комики Джордж Бернс и Грэйс Аллен и другие. Сигареты «Лаки Страйк» рекламировал сам Фред Астер, который позднее, в 1935 году, 39 недель подряд вел для «Паккарда» часовое ревью, конферируя и исполняя в каждой программе четыре-пять песен *. Сесиль де Милль с 1 июня 1936 года по 1944 год, то есть девять лет, был режиссером и продюсером программы «Lux Radio Theatre», транслируемой радиовещательной корпорацией «Коламбия». Голливудский актер ставил радиоспектакли по сюжетам известных фильмов. В первом таком радиоспектакле 1 июня 1936 года выступили Марлен Дитрих и Кларк Гейбл в новом варианте «Марокко» **, получившем название «Легионер и леди».

С такого рода конкуренцией кинематографу следовало считаться хотя бы потому, что ежедневно у радиоприемников собиралось около 100 млн. слушателей (по данным «Международного киноальманаха» за 1939—1940 гг.). И если программа радиокабаре оказывалась увлекательной, это отражалось на посещаемости кинотеатров. Единственным разумным средством противодействия было предложить публике нечто еще более завлекательное, и притом недоступное радиопередачам, — фильмы зрелищные, и прежде всего исторические. Во-вторых, следовало привлечь в кино популярных радиозвезд подобно тому, как радио «покупало» кинозвезд. Джек Бенни блистал на экране в фильмах «Ревю Голливуда» (1929, режиссер Чарльз Рейснер) и «Бродвейская мелодия» (1936, режиссер Рой дель Рут) именно благодаря своим успехам на радио. Тот же путь

* Fred Astaire, Steps in Time, 1960, p. 212. †

** Фильм режиссера Джозефа Штернберга с Марлен Дитрих и Гэри Купером в главных ролях (1930).

проделал Бинг Кросби: эстрада — радио — кино. В-третьих, кинематограф подражал стилю и тематике радиоспектаклей, подчас просто используя их сюжеты. В-четвертых, наконец, кинокомпании активно вторгались на «территорию» противника, создавая свои собственные радиостанции. В декабре 1937 года студия «Уорнер бразерс», например, начала вести регулярные радиопередачи.

Было бы, конечно, упрощением объяснять возникновение моды на исторические постановочные фильмы, столь характерные для второй половины 30-х годов, только и исключительно конкуренцией радио. Не менее важную роль играли и другие факторы. Постановочный фильм служил своего рода паровозом, тянущим за собой в прокате цепочку «вагонов» — картин категории Б и В. Как на внутреннем рынке, так и за рубежом (в Европе, Японии или Латинской Америке) пышные исторические боевики пользовались огромным спросом. История стала выгоднейшим бизнесом после огромного кассового успеха английского фильма режиссера Александра Корды «Частная жизнь Генриха VIII» (1933).

Не только Генрих VIII оказался популярным героем американских экранов — в моду вошла и Англия. Причина такого интереса кроется в той ситуации, которая создавалась в Голливуде после энергичных нападок Легиона благопристойности, вынудивших кинопромышленность соблюдать строгие правила кинематографического кодекса. Современная тематика была опасна, так как легко могла навлечь обвинение в безнравственности. Церковные цензоры подозрительно взирали на произведения современной литературы или театра, на все то, что было связано с XX веком. Наоборот, XIX век, эпоха высоконравственной и добродетельной королевы Виктории, принимался этими кругами благожелательно. Продюсеры, с грустью вспоминая игровые комедии и любовные драмы, также стремились уйти в прошлое, надеясь таким образом избежать социальной проблематики. Добавим ко всему прочему извечный снобизм — пристрастие к старой Европе, к аристократическому образу жизни, к титулам и мундирам.

В 1936 году 450 кинорецензентов в референдуме, организованном голливудским еженедельником «Филм дейли», выбрали три лучшие ленты сезона: «Давид Копперфилд» (1934, режиссер Джордж Кьюкор), «Жизнь бенгальских улан» (1936, режиссер Генри Хатауэй) и «Осведомитель» (1935, режиссер Джон Форд). Первый из них воскрешает Англию прошлого века, герои второго — офицеры британской колониальной армии в Индии, действие третьего происходит в Ирландии. Экранизировали не только Диккенса (помимо «Копперфилда», еще «Большие надежды» и «Тайну Эдвина Друда» — оба фильма режиссера Стюарта Уокера), но и Джеймса Барри, Редьярда Киплинга и, конечно, бессмертного Уильяма Шекспира. Джеймс Барри, чьи пьесы еще в начале XX века ставились на нью-йоркской сцене, хорошо овладел техникой драматургии и разработкой характеров.

При этом его несколько не интересовали несправедливость и другие изъяны социальной системы. Именно этот социальный дальтонизм и привлек голливудских продюсеров, охотно экранизовавших его пьесы и романы. В 30-е годы на экраны вышли «Маленький священник» (1934, режиссер Ричард Уоллес), «Достойная улица» (1937, режиссер Джордж Стивенс) и «О чем знает каждая женщина» (1934, режиссер Грегори Ла Кава).

Киплинг в своем творчестве прославлял британскую империю и англичан. На основе его книг были созданы следующие картины: «Смелые капитаны» (1937) о мужественных рыбаках Глочестера поставил режиссер Виктор Флеминг; Джон Форд экранизировал «Маленького Уилли Уинки» (1937), сделав героем девочку; на главную роль пригласили Шерли Темпл; наконец, Джордж Стивенс растянул до полнометражной картины поэму, прославляющую героизм и самопожертвование индийского солдата во славу Британии, — «Гунга Дин» (1939).

Шекспир дал возможность показать на экране два боевика: «Сон в летнюю ночь» (1935), созданный на студии «Уорнеров» режиссером Уильямом Дитерле под художественным руководством Макса Рейнгардта, и «Ромео и Джульетта» (1936) режиссера Джорджа Кьюкора с Лесли Хоуардом и Нормой Ширер в главных ролях. Выражением пробританских симпатий были и упоминавшиеся фильмы Хатауэя, и «Клив, завоеватель Индии» режиссера Рышарда Болеславского по пьесе Липскомба и Минни. Трудно представить себе, что некогда Америка была британской колонией и в освободительной войне добилась независимости, столько в этих фильмах восхищения британской политической мудростью и мощью английской армии, умирившей бунтовщиков.

Историю в таких фильмах, как «Частная жизнь Генриха VIII», зрители охотнее всего рассматривали «через замочную скважину», видя в коронованных и некоронованных особах обыкновенных людей, переживающих любовные муки. Знаменитым звездам экрана были к лицу горностаевые меха и диадемы. Марлен Дитрих на фоне стилизованных барочно-византийских декораций создала совершенно неправдоподобный портрет Екатерины II в фильме Джозефа Штернберга «Русская императрица» (1934). Грета Гарбо сыграла свою соотечественницу королеву Христину в одноименном фильме (1934) режиссера Рубена Мамуляна. Кэтрин Хепберн была королевой Шотландии в «Марии Стюарт» (1936, режиссер Джон Форд), а Норма Ширер — Марией-Антуанеттой в постановке У. С. Ван Дайка (1937).¹ Бэтт Дэвис в «Хуаресе» (1939) Уильяма Дитерле сыграла императрицу Мексики Шарлотту, а Этель Барримор появилась на экране в роли последней русской царицы, жены Николая II (фильм «Распутин и царица», 1933, режиссер Рышард Болеславский). С 1934 по 1941 год в Голливуде было создано более сорока историко-биографических фильмов*.

* Joseph Freeman, Biographical Film, New York, 1950, p. 356.

В большинстве случаев история служила предлогом для демонстрации пышных костюмов, декораций, сотен статистов и нового экранного облика известной кинозвезды.

С популярностью псевдоисторических фильмов могли конкурировать разве только музыкально-танцевальные постановки. В этой области Америка была вне конкуренции. Богатый опыт ревю Флоренса Зигфилда, помноженный на возможности кинотехники, давал в результате единственное в своем роде зрелище с участием первоклассных балетных групп и великолепных солистов. Неподражаемым мастером был хореограф многих фильмов студии «Уорнер бразерс» Басби Беркли. Картины «42-я улица» (1933), «Парад рампы» (1933), «Чудо-бар» (1937)*, а также серия фильмов «Золотоискательницы» (1933, 1935, 1937) включают множество оригинальных номеров знаменитого хореографа. У него танцевали не только девушки, но и камера, помещенная на тележке или подвешенная на кране. Зрители подчас забывали, что имеют дело с живыми людьми, видя на экране оживающие цветы, геометрические фигуры или просто абстрактные сочетания линий и плоскостей. В «42-й улице» танцовщицы создают на сцене круг, потом второй, третий. С верхней точки, откуда снят этот кусок, кажется, будто гигантский цветок то раскрывает, то закрывает свои лепестки. «В Золотоискательницах» (1933) сто девушек с подсвеченными скрипками в руках танцевали вальс света и тени. В фильме «Чудо-бар» восьмиугольный зеркальный зал давал потрясающий эффект присутствия тысячи шестисот танцовщиц, тогда как на самом деле их было только сто. Можно привести множество подобных примеров, ибо Басби Беркли никогда не повторял однажды использованных приемов, стараясь всегда находить новые решения.

Другие крупные киностудии не отставали от Уорнеров. Режиссер Рой дель Рут поставил два зрелищных фильма для студии МГМ — «Бродвейская мелодия» (1936) и «Бродвейская мелодия» (1938); трижды — в 1936, 1937 и 1938 годах — «Парамаунт» выпускала картины «Широкое вещание». Даже Сэмюэл Голдвин, обычно сторонившийся фильмов-ревю, позавидовал лаврам конкурентов и поручил в 1938 году Джорджу Маршаллу создать фильм «Голдвин фоллиз». Это была своего рода вершина танцевально-певческой формулы, где техническое совершенство и множество превосходных исполнителей доводят фильм до грани разумного.

Студия РКО применила другой, не менее удачный рецепт музыкального фильма, отказавшись от огромных танцевальных ансамблей, десятков звезд и использования новейших технических достижений. РКО сделала ставку на талант и очарование популярной танцевальной пары — Джинджер Роджерс и Фреда Астера.

Главную роль в этом дуэте, несомненно, играл профессиональный тан-

* Все эти фильмы были поставлены режиссером Ллойдом Бэконом.

цор, в течение ряда лет триумфально гастролировавший на эстрадах Нью-Йорка и Лондона, — Фред Астер*. Тайна его успеха в кино заключалась в абсолютной синхронности танцевального ритма и ритма монтажного; с необычайной точностью распределялись жесты, слова, пение и хореографические па. На экране движения Астера и его партнерши покоряли легкостью, грациозностью; казалось, это достигается без всяких усилий. В действительности же съемкам предшествовал длительный подготовительный период, многочисленные репетиции и пробные съемки. Самые сложные танцевальные номера снимались заранее, до съемок игровых эпизодов, а в самом конце сольные номера отшлифовывались досъемками. В каждом фильме было в среднем по восемнадцать танцевальных и вокальных номеров. Астер впервые появился на экране в небольшом эпизоде фильма «Танцующая леди» (1933, режиссер Джек Конуэй, с Джоан Кроуфорд и Кларком Гейблом в главных ролях) и затмил основных исполнителей. Критика больше писала об искусстве его хореографии, нежели о главных героях фильма. Первым крупным успехом пары Астер — Роджерс была экранизация музыкальной комедии «Веселый развод» Дуайта Тейлора на музыку Кола Портера. Фильм, называвшийся «Веселая разведенная» и поставленный Марком Сандричем, вышел на экраны в 1934 году. А в 1936 году Астер и Роджерс занимают уже третье место в списке самых популярных звезд вслед за Шерли Темпл и Кларком Гейблом.

Списки звезд, дающих наибольшую прибыль, тщательно изучаются продюсерами для заключения или расторжения контрактов с актерами. В этих списках в 30-е годы встречались герои и героини мелодрам. Как правило, не на самых первых местах, но все же в числе первых десяти—пятнадцати.

Здесь можно обнаружить звезд студии МГМ — Джоан Кроуфорд, Норму Ширер и Грету Гарбо, «Парамаунт» — Марлен Дитрих, Клодетт Кольбер и Сильвию Сидни, РКО — Кэтрин Хепберн и Айрин Дюньн, «XX век — Фокс» — Лоретту Янг, «Уорнер бразерс» — Бэтт Дэвис и Оливию де Хэвилленд, «Юниверсл» — Маргарэт Салливен, «Юнайтед артистс» — Мерл Оберон. Их партнерами являлись чаще всего Роберт Тейлор, Кларк Гейбл, Мелвин Дуглас (МГМ), Гэри Купер, Фред Мак Мюррей, Герберт Маршалл («Парамаунт»), Тайрон Пауэр, Джордж Сандерс, Генри Фонда

* Астер Фред (род. 10 мая 1899 г.) — американский танцор и киноактер австрийского происхождения. С 11 лет выступает на эстраде. Начиная с 1919 г. — постоянный участник музыкальных комедий на Бродвее. После успешного дебюта в кино (1933) снимается с Джинджер Роджерс (с 1934 по 1940 г.) в фильмах «Веселая разведенная» (1935), «Роберта» (1935), «Цилиндр» (1935), «Ритм суинга» (1936), «Потанцуем?» (1937), «Беззаботный» (1938) и др. После 1940 г. успешно выступает с другими партнерами, являясь хореографом и автором песен. Астер выступает по телевидению, руководит школой танцев. В 1959 г. драматический талант Астера проявился в фильме Стенли Креймера «На последнем берегу», в котором он исполнял роль ученого-атомщика.

(«XX век — Фокс»), Джоэль Мак Кри, Шарль Буайе («Юнайтед артистс»), Джон Болс, Сезар Ромеро, Лью Айрис («Юниверсл»), Джордж Brent и Лесли Хоуард («Уорнер бразерс»). Мелодрамы не были, конечно, такими золотосносными жилами, как исторические колоссы или музыкально-танцевальные боевики, но они входили в постоянный репертуар Голливуда. Кого не взволновала умирающая от туберкулеза героиня «Дамы с камелиями» Камилла в исполнении Греты Гарбо из одноименного фильма Джорджа Кьюкора (1937), или теряющая зрение Бэтт Дэвис в «Мрачной победе» (1939) режиссера Эдмунда Гоулдинга, или затерянная в пустыне сиротка — Марлен Дитрих в «Саду аллаха» (1936) режиссера Рышарда Болеславского? Воздействие фильмов становилось еще сильнее, а слезы лились обильнее, если с Камиллой прощался красивый Арман — Роберт Тейлор, с мужественной героиней «Мрачной победы» расставался Джордж Brent, а партнером сироты Домини был Шарль Буайе. Недаром мелодраматические ленты тех лет называли «блистательными мелодрамами».

Три категории фильмов — исторические, музыкальные и мелодраматические — использовались продюсерами в борьбе с конкуренцией радио. Они могли предложить публике зрелищность, которая была недоступна радиослушателям. Но киностудии в борьбе с радиокомпаниями создавали многочисленные ленты более низкого уровня, подчас давая зрителям ту же пищу, что и радио. Например, популярная серия «Тонкий человек» (1934, режиссер У. С. Ван Дайк), героями которой были частный детектив Ник (Уильям Пауэлл), его жена Нора (Мирна Лой) и фокстерьер Аста. Эти фильмы обладали как свойствами радиоспектакля, так и кинофильма. От радио была взята концепция периодически повторяющейся семейной повести (с элементами комедии), тогда как выразительные средства были сугубо кинематографическими. Это была довольно свободная экранизация повести Дэшиелла Хэммета, печатавшейся с продолжением в газетах херстовского концерна. Комедийность этого детектива (сценаристы Алберт Хэккет и Фрэнсис Гудрич) состояла в том, что три или четыре убийства герой раскрывает словно бы нехотя (он уже вышел на пенсию), недовольный тем, что его заставляют заниматься расследованием, он, скорее, предпочел бы наслаждаться жизнью в обществе очаровательной и к тому же богатой жены. Как справедливо заметил Джилберт Селдес, своей популярностью фильм во многом был обязан сексуальным элементам, показанным, впрочем, в соответствии с рекомендациями Легиона благопристойности*. Зрители видели на экране любящую супружескую пару. О ужас, супруги были полураздеты, они находились в спальне, но — для успокоения пуритан-цензоров — на разных кроватях.

«Тонкий человек» и многочисленные ленты этой серии, вышедшие вплоть до 1944 года, — это семейные истории, происходившие в не-

* Gilbert Seldes, *The Public Art*, p. 20—21.

обычных обстоятельствах, в постоянных схватках с таинственным преступным миром. Их созданию, несомненно, способствовала публикация «семейных повестей» Кларенса Шепарда Дайя «Бог и мой отец» (1932), «Жизнь с отцом» (1935) и «Жизнь с матерью» (1937), печатавшихся с продолжением в еженедельнике «Нью-Йоркер». Впоследствии они приспособлялись для сцены и с огромным успехом шли в театрах страны. Типично старомодный отец и современная мать — персонажи, многократно появлявшиеся на страницах журналов, в театрах, в радиосериях, ну и, конечно же, в кино. Студия МГМ нашла занимательную семейную тему в пьесе «Скольжение» Орании Руверол. Ее герои — провинциальный судья Харди и его семья. Сына судьи Энди сыграл молодой, темпераментный актер Мики Руни. Ораниа Руверол продала авторские права на своих героев сценаристке Кэй Ван Рипер, которая подготовила целую серию фильмов о перипетиях семьи Харди. До начала войны вышло десять картин этого цикла, а последняя — пятнадцатая по счету — «Любовь смеется над Энди Харди» прошла по экранам в 1947 году. Луис Майер очень высоко ценил семейную серию, благо каждая лента с лихвой окупала производственные затраты. Он только предупреждал творческую группу, чтобы, избави бог, не показать чего-либо, что могло оскорбить чувства среднего американца.

Другая пользующаяся успехом серия рассказывала о жизни молодого, влюбленного в свою профессию врача Килдэйра. Начало положил рассказ некоего Макса Бранда, опубликованный в одном из популярных журналов. Студия МГМ поручила автору (его настоящее имя Генрик Фауст) написать несколько сценариев, в центре которых должны были находиться старый опытный доктор Гиллеспи (Лайонел Барримор) и горячий, склонный к риску доктор Килдэйр (Лью Айрис). Постановку всей серии осуществлял Гаролд Бьюкет.

Первый фильм — «Молодой доктор Килдэйр» — вышел в 1939 году, последний (девятый) — «Доктор и дебютантка» — в 1942 году.

В третьей семейной серии «Мэйзи» блистала типично американская девушка спортивного типа, в меру сентиментальная, в меру практичная, Энн Сотерн. Десять раз «Мэйзи» напоминала публике о своем существовании — с 1939 по 1947 год. Самую длинную — 23 серии — семейную сагу выпустила «Коламбия». Ее героиней была Пенни Синглтон по прозвищу Блондиночка.

Семейная тема еще более усилила интерес Голливуда к детям-кинозвездам. Вид ребенка на экране действовал умиротворяюще как на моралистов из администрации, так и на добровольных цензоров Легиона благопристойности. Юных актрис и актеров было в те годы немало, начиная с грудного младенца Бэби Ле Роя, снимавшегося с Морисом Шевалье и кончая подростком, назначающим первые свидания и крадущим первые поцелуи, Мики Руни. Фрэнди Бартоломью играл молодого Дэвида Копперфилда, Джеки Купер — одну из главных ролей в картине «Дети

солнца», а Джуди Гарланд танцевала и пела в «Волшебнике из страны Оз» (1939) режиссера Виктора Флеминга; ее героиня — девочка из Канзаса — отправлялась на поиски страны чудес. Звезд разного калибра было достаточно, но никто из них не мог достичь славы, блеска и гонораров Шерли Темпл, гордости студии «XX век — Фокс».

Шерли Темпл была значительным явлением на актерском небосклоне 30-х годов... Маленькая девочка с золотыми вьющимися локонами, круглолицая, с румянцем на щеках и лукавой улыбкой обладала прирожденным актерским талантом. Шерли могла самостоятельно, без долгой подготовки и репетиций сыграть любую роль, перевоплотиться в любой образ. Шерли знала свои роли великолепно, помнила каждую фразу и не нуждалась в суфлерах. Когда она была совсем малюткой (дебютировала Шерли Темпл четырех лет от роду в фильме «Вставай и пой!»), для того чтобы добиться в фильме естественного выражения испуга или вызвать слезы, ей рассказывали страшные истории. В дальнейшем это оказалось излишним. Юная актриса умела одинаково убедительно выразить и печаль и веселье. Все четырнадцать картин, в которых она снялась с 1934 по 1938 год, пользовались необыкновенным успехом в Штатах и за границей. Четыре года подряд (1935—1938 гг.) Шерли неизменно занимала первое место по кассовым сборам. Только в 1939 году она оказалась на шестом месте, а год спустя не вошла в первую двадчатку. В возрасте четырнадцати лет она перестала сниматься и, как! подобает разумной девочке, пошла учиться.

Исключительный талант Шерли Темпл использовался в специально подбираемых сценариях, перенасыщенных сентиментальностью. Маленькая героиня должна была всегда служить образцом, доброй силой, направляющей мир на правильный путь. Она умела примирить поссорившихся влюбленных, отыскать для одиноких и усталых мужчин подругу жизни, обратить грешников на путь добродетели и не допустить до развода родителей. Там, где она появлялась, светило солнце и царил всеобщая радость. Сказочная принцесса прикасалась своей волшебной палочкой, чтобы обыкновенную, будничную жизнь сделать яркой, наполненной счастьем. Такой хотели видеть маленькую Шерли кинопродюсеры во главе с Даррилом Зануком, и такой хотели видеть ее зрители. Они принимали сказочную условность для того, чтобы радоваться вместе с златокудрой волшебницей, чтобы волноваться за ее судьбу.

Уверовать в чью-то доброту, в экранное воплощение добродетелей не представляло особых трудностей. Немного врожденной наивности и чуть побольше доброй воли достаточно, чтобы принять за чистую монету даже самый неправдоподобный, далекий от действительности кинематографический сюжет.

Юная Дина Дурбин с прелестным голосом и обаятельной внешностью играла, как правило, добрых и благородных дочек. «Меня особенно лю-

били, — сказала Дурбин в одном из интервью, — папы и мамы, многие из которых не могли справиться со своими непослушными детьми. Они воспринимали меня как собственного «идеального» ребенка... Покупая билет в кинотеатр, они как бы запасались сладостью и невинностью, которые представляла им их «сладкая синтетическая звезда».

В середине 30-х годов американские зрители привыкли к новому стилю отечественной кинематографии, избегающей остроты и проблемности. Фильмы изготовлялись гладкие, отполированные, никого не раздражавшие ни содержанием, ни тем более формой. Из наивности они сделали добродетель, а их философия все больше напоминала добрые викторианские времена.

Роман Луизы Олкотт «Маленькие женщины», написанный в 1868 году и изображавший жизнь буржуазной семьи в Новой Англии середины XIX века, долгое время входил в число бестселлеров. Но нужна была подходящая обстановка, чтобы его экранизировать. В 1933 году люди устали от кризиса, они хотели забыть о горестях и неприятностях, вернуться в страну юности, к беззаботным годам детства. За первую неделю демонстрации фильма «Маленькие женщины» режиссера Джорджа Кьюкора в нью-йоркском кинотеатре-гиганте «Мюзик-холл» компания получила 100 тыс. долларов, то есть больше, чем дали такие картины, как «Кавалькада» и «Частная жизнь Генриха VIII».

Кинематограф для взрослых постепенно сдавал свои позиции, уступая место фильмам, рассчитанным на подростков. Но все же время от времени серьезные работы попадали на экраны, когда за дело брались опытные, ищущие художники. Уильям Дитерле, приехавший в конце 20-х годов из Германии, специализировался в биографических лентах. Джон Форд выступил с двумя ирландскими драмами: «Осведомитель» и «Плуг и звезды». Немецкий эмигрант Фриц Ланг создал несколько острых и сильных произведений об американском правосудии. Появились фильмы о суде Линча и о предоставленной самой себе молодежи больших городов. Ряд значительных театральных постановок обрел новую жизнь на экране. Чарльз Чаплин после долгого молчания напомнил о себе «Новыми временами». Подлинно художественный кинематограф в количественном отношении не мог похвастать особыми достижениями, но его качественное значение для развития искусства было несомненным.

Биографические фильмы в постановке Уильяма Дитерле снимались на киностудии «Уорнер бразерс», которая в отличие от своих конкурентов хотя бы отчасти ориентировалась на интеллектуально зрелую аудиторию, на людей, стремящихся увидеть не только экранные сказки, но и встретиться с реальными жизненными проблемами. Экранные биографии Пастера, Золя и Хуареса, а также Линкольна являлись своего рода защитной реакцией на экспансию фашистской идеологии. Защита демократических завоеваний приобрела перед лицом растущей фашистской

угрозы особую актуальность. Повесть о Луи Пастере (1936), «Жизнь Эмиля Золя» (1937) и «Хуарес» (1939) не назовешь шедеврами киноискусства. Их не отнесешь даже к значительным произведениям, за исключением тщательно отработанной игры исполнителя главных ролей — Пола Муни. Тем не менее на фоне далекой от жизни массовой продукции эти биографические ленты выделялись честностью режиссерской позиции и остротой проблематики. Они напоминали зрителям, что в мире идет борьба между силами общественного прогресса и фашистской угрозой. Не случайно критик газеты «Нью-Йорк пост» написал в связи с премьерой фильма «Жизнь Эмиля Золя», что дело Дрейфуса — прямой предшественник процесса о поджоге рейхстага. Герой фильма, выступая в суде, не цитировал подлинную речь Золя, он обращался непосредственно к зрителям 30-х годов, находившимся в зале: «Подумайте о тысячах детей, спокойно спящих сегодня под крышами Парижа, Берлина, Лондона и других городов! Они обречены умереть в страшных мучениях на гигантском поле битвы, если мы вовремя это не предотвратим». Услышав такой текст, критик «Нью-Йорк пост» имел право заявить, что «фильмы приобретают новое направление».

«Хуарес» — самый слабый фильм биографического цикла Уильяма Дитерле. Здесь оказались искусственно соединены два чужеродных сюжета: мелодраматическая история императора Максимилиана и Шарлотты и рассказ о мексиканском революционере Хуаресе. Но даже и в этом художественно несовершенном произведении прогрессивная политическая направленность была очевидна.

Художником более крупного масштаба был Джон Форд. Его «Осведомитель» (1935) вошел в число классических фильмов звукового кино. Повесть Лайэма О'Флаэрти под тем же названием вышла в 1925 году. Автор не принадлежал к числу ведущих ирландских писателей; один из литературных критиков назвал его субъективным натуралистом. Форд давно интересовался экранизацией книги О'Флаэрти, но свой замысел ему удалось осуществить лишь в 1935 году. Сценарий написал Дадли Николс; герои в фильме вышли значительно благороднее, чем в повести, а сюжет был существенно упрощен. И если обычно при экранизации первоисточник теряет многие достоинства, здесь произошло нечто противоположное: из посредственной повести получился превосходный фильм.

Дублин, 1922 год. Идет непримиримая вооруженная борьба ирландской подпольной армии с английскими оккупантами. Джино Нолан исключен из террористической организации за отказ убить английского полицейского. Отвергнутый ирландцами и преследуемый англичанами, он ведет нищенский образ жизни. Джино даже примиряется с тем, что находится на содержании любимой девушки Кэти, которая зарабатывает на хлеб проституцией. Между тем власти обещают награду в 20 фунтов за выдачу руководителя повстанцев Фрэнки Мак Филлипа, лучшего друга Джино. Однажды вечером, блуждая по улицам города в поисках ночле-

га, Джипо оказался перед витриной бюро путешествий. Всего за 10 фунтов можно начать новую жизнь в Америке; ему и Кэти нужны 20 фунтов. В тот же вечер Джипо случайно встречает Фрэнки, который пришел навестить мать и сестру. Джипо бежит в полицию. Полицейские окружают дом, Фрэнки погибает в перестрелке. Джипо получает награду за предательство, но его мучают угрызения совести и страх. Подвыпив, Нолан выдает себя. На рассвете он предстает перед тайным трибуналом, приговор — смерть. Джипо пытается бежать, но его конец неизбежен.

Режиссер сосредоточил свое внимание прежде всего на образе Джипо, которого уже во вступительных титрах сравнил с Иудой; Форд подчеркивал нравственную сторону сюжета, политическая сторона вопроса в отличие от литературного первоисточника его мало интересовала. Мотив Америки также возник лишь в фильме; в повести Джипо намеревался вернуться в деревню, в родные края.

Мало найдется фильмов, столь выдержанных от начала до конца в едином ритме и настроении. Дадли Николс и Джон Форд нашли в кинематографическом языке, в изобразительной и звуковой палитре идеально точные выразительные средства, чтобы рассказать мрачную, как туманная и ветреная ирландская ночь, историю измены, наказания, раскаяния и прощения. Даже последняя сцена, происходящая у церкви, где находит последнее пристанище тяжелораненый Джипо, не кажется нарочитой: она составляет один из естественных элементов структуры произведения. Предатель встречает у церковного входа мать убитого Фрэнки. Умирая, он умоляет ее о прощении. Могла ли старая верующая ирландка отказать умирающему человеку? Николс и Форд совершенно правильно заканчивают свое повествование таким акцентом. На экране мы не видим крупного плана счастливого, спокойно прощающегося с жизнью Джипо. На общем плане церкви видна фигура сидящей на скамье женщины. И слышен голос Джипо, точнее, не голос, а сдержанный предсмертный шепот: «Фрэнки, твоя мать простила меня!»

В фильме использован прием повторяющихся деталей: плакат с фотографией Фрэнки и указанием суммы награды за его выдачу, реклама бюро путешествий, палка слепца, ритмично постукивающая по камням. Этим достигается психологическая достоверность, подчеркиваются меняющиеся настроения героя; детали словно преследуют Джипо в его скитаниях по городу от зарождения идеи предательства до его трагических последствий. Слепец символизирует судьбу — его шаги предвещают беду. Изображение размыто, смазано, словно окутано туманом или табачным дымом. Музыка, основанная на народных ирландских мотивах, еще более обогащает атмосферу фильма. Все актеры подобраны точно, но, конечно, значительно превосходит остальных Виктор Мак Лаглен — исполнитель роли Джипо. Примитивный, жестокий, но в своей беспомощности и метаниях вызывающий жалость и сострадание.

Фильм стоил дешево — всего 218 тыс. долларов — и был сделан за три недели павильонных съемок. Вопреки предсказаниям руководителей студии РКО он получил не только высокую оценку критики, но имел большой зрительский успех. Киноакадемия присудила «Осведомителю» четыре «Оскара». Их получили: Виктор Мак Лаглен — за лучшее исполнение главной мужской роли, Джон Форд — за режиссуру, Дадли Николс — за сценарий и Макс Стейнер — за музыку.

В следующем году, сделав по настоянию студии холодную и бесцветную экранизацию драмы Максвелла Андерсона «Мария Стюарт», Форд снова возвращается к ирландской тематике в картине «Плуг и звезды» (1936) по пьесе Шона О'Кейси. Действие фильма происходит в Дублине во время восстания, поднятого в пасхальную неделю 1916 года.

С самого начала работы пришлось пойти на многие компромиссы, чтобы снять фильм. Режиссеру навязали актрису Барбару Стэнвик, разрешив ему за это пригласить ирландских актеров. От пьесы, точнее, от ее социальных акцентов мало что удалось сохранить на экране. По справедливому замечанию американского историка Льюиса Джекобса в книге «Подъем американского кино», «Плуг и звезды» — это смесь хорошего Форда и плохого Голливуда. Третьим фильмом, снятым в том же 1936 году, был «Заклученный с Акульего острова» — скучная, затянутая история врача, оказавшего медицинскую помощь убийце Линкольна и приговоренного за это к пожизненному тюремному заключению.

Темы преступления, тюрьмы, закона, затронутые Фордом в историческом фильме, в те годы нередко находили выражение на экране в связи с событиями сугубо современными. Вопросы правосудия активно интересовали зрителей, а студии поддерживали этот интерес, ибо любая судебно-тюремная история содержит большой драматический заряд. Зритель затаив дыхание следил за перипетиями героев, искренне сочувствуя невинно пострадавшим или гневно осуждая преступников. Суд и тюрьма — это область, в которой во второй половине 30-х годов американский кинематограф мог разговаривать с аудиторией серьезно, не прибегая к обязательно приукрашиванию действительности. Появляются произведения жестокие, разоблачительные, можно даже сказать смелые.

Фриц Ланг после бегства из Германии и недолгого пребывания во Франции, где им был создан поэтичный, хотя и неровный, фильм «Лилиом» (1934), оказался в 1935 году в Америке, куда он был приглашен руководителем студии «Метро» Дэвидом Селзником. В течение двух лет Фриц Ланг писал и предлагал студии сценарии, но каждый раз по тем или иным причинам предложения режиссера отвергались. Лишь в 1936 году Лангу удалось, к немалому его удивлению, получить согласие на постановку фильма «Ярость». Это была картина, основанная на реальных событиях, происшедших в окрестностях Сан-Франциско в 30-е годы.

...Джо Вильсон (актер Спенсер Трейси) отправляется к своей невесте Кэтрин (Сильвия Сидни), чтобы жениться на ней. По дороге его задерживают по подозрению в похищении одной женщины. Серьезных улик против него нет, однако жители городка не сомневаются в виновности арестованного. Перед тюрьмой собирается толпа, жаждущая расправиться с Джо; начинается штурм тюрьмы; сопротивление охранников сломлено, озверевший сброд врывается в помещение и поджигает здание. Кэтрин, не дождавсь Джо в условленном месте, узнает о готовящейся расправе и, прибежав к тюрьме, видит Джо в окне горящего дома. В это время погромщики взрывают тюрьму динамитом. Все, в том числе и Кэтрин, считают, что Джо погиб. Но на самом деле он спасся и, никем не замечанный, вернулся к себе домой.

Прокурор обвиняет 22 организатора расправы в преднамеренном убийстве человека и поджоге тюрьмы. На суде, однако, обнаруживается, что все обвиняемые имеют алиби, подтверждаемое многочисленными лжесвидетелями. Защита уже торжествует победу, когда прокурор предлагает посмотреть фильм, снятый во время беспорядков. Обвиняемые узнают свои лица в беснующейся, жаждущей крови толпе: им грозит смертная казнь. Но защитники требуют представить в качестве вещественного доказательства тело убитого или его вещи. Узнав об этом, Джо посылает в суд обручальное кольцо, полученное им от Кэтрин и якобы найденное в развалинах. Прочитав анонимное письмо, приложенное к кольцу, Кэтрин (по характерному обороту) понимает, что Джо жив. Она находит Джо и убеждает его явиться в суд и рассказать правду. Джо спасает таким образом от смерти 22 человека, хотя в глубине души он убежден, что они убийцы.

Фриц Ланг считал эту работу продолжением и развитием того направления, которое было представлено в его творчестве картинами «М» и «Завещание доктора Мабузе»*. Режиссера интересовала прежде всего психология толпы, психологические и социологические предпосылки, благодаря которым спокойные и даже добродушные подчас люди превращаются в потенциальных, а то и в фактических убийц. Лучшие сцены фильма, снятые темпераментно, — это нарастание истерической атмосферы в городке, доведение ее до состояния кипения: поджог тюрьмы, в которой находится предполагаемый преступник. В дальнейшем режиссер использовал очень необычный и сильнодействующий прием: демонстрацию в зале суда любительской ленты, снятой в момент бесчинств подстрекателей.

Мы видим их, сидящих в зале — тихих, поникших, — а на экране они похожи на разъяренных животных. Поразительно, с какой точностью Фриц Ланг, иностранец, подметил характерные черты различных предста-

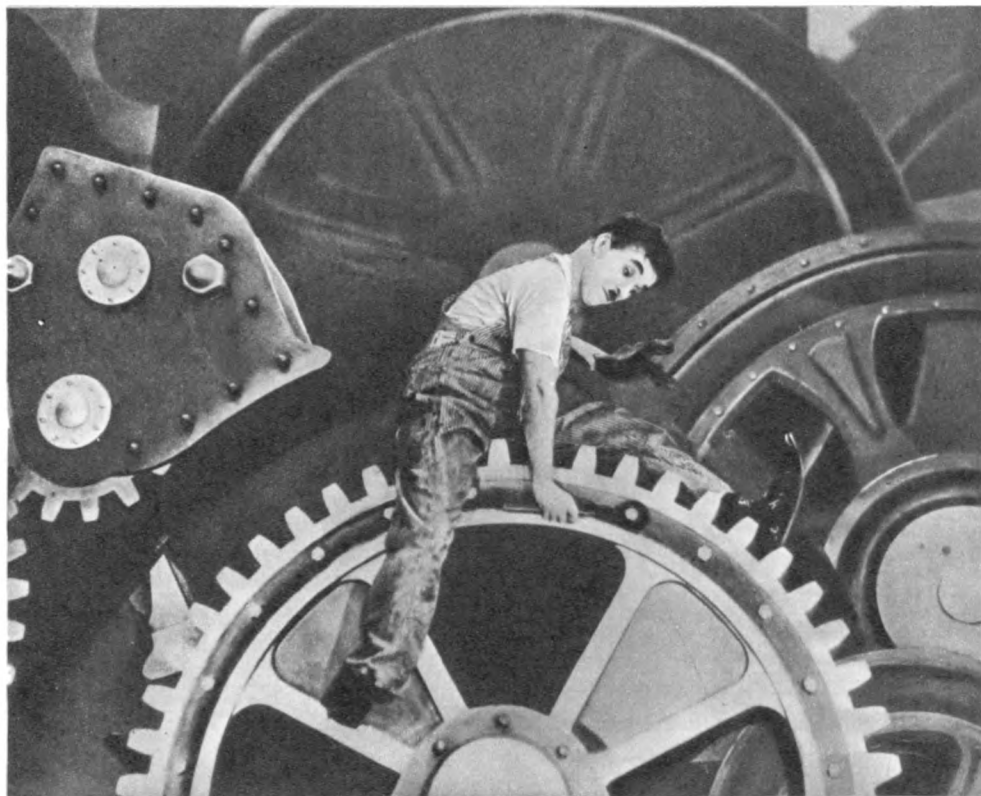
* F r i t z L a n g, Choix de textes, Paris, 1964, p. 61.



9. Грета Гарбо и Роберт Тейлор в фильме «Дама с камелиями» Дж. Кьюкора (1936)



10. Из фильма «Окаменелый лес» А. Майо (1936)

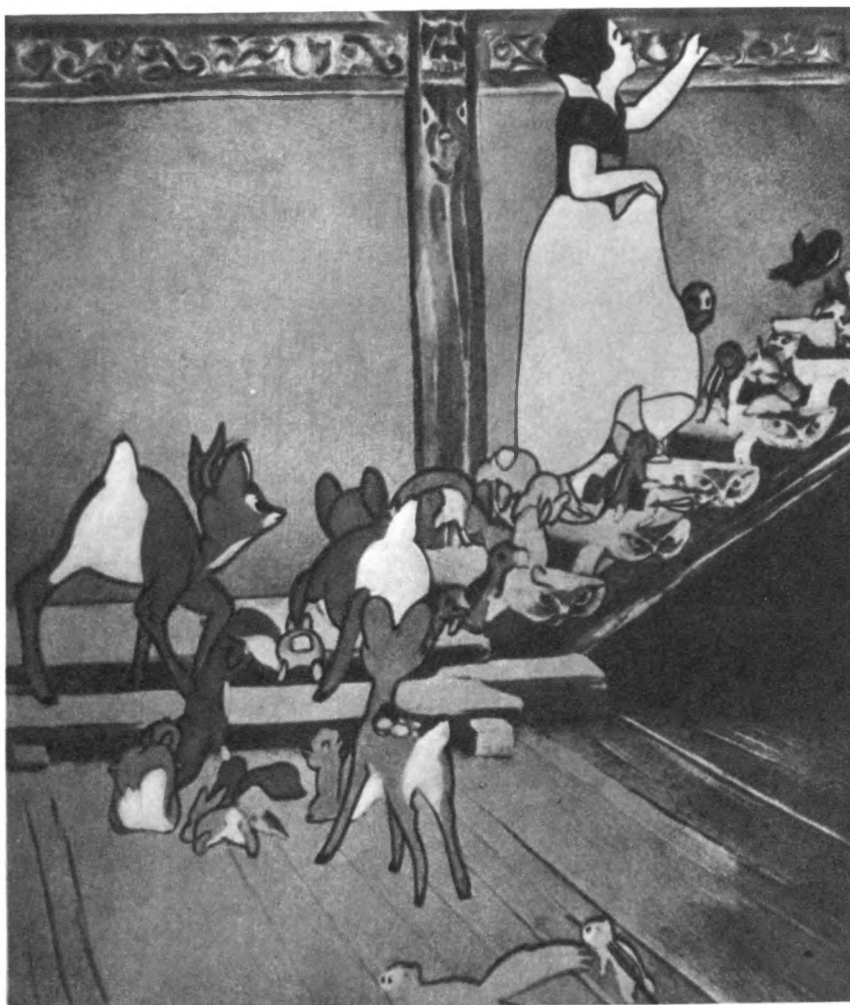


11. Чарльз Чаплин в фильме «Новые времена» (1936)

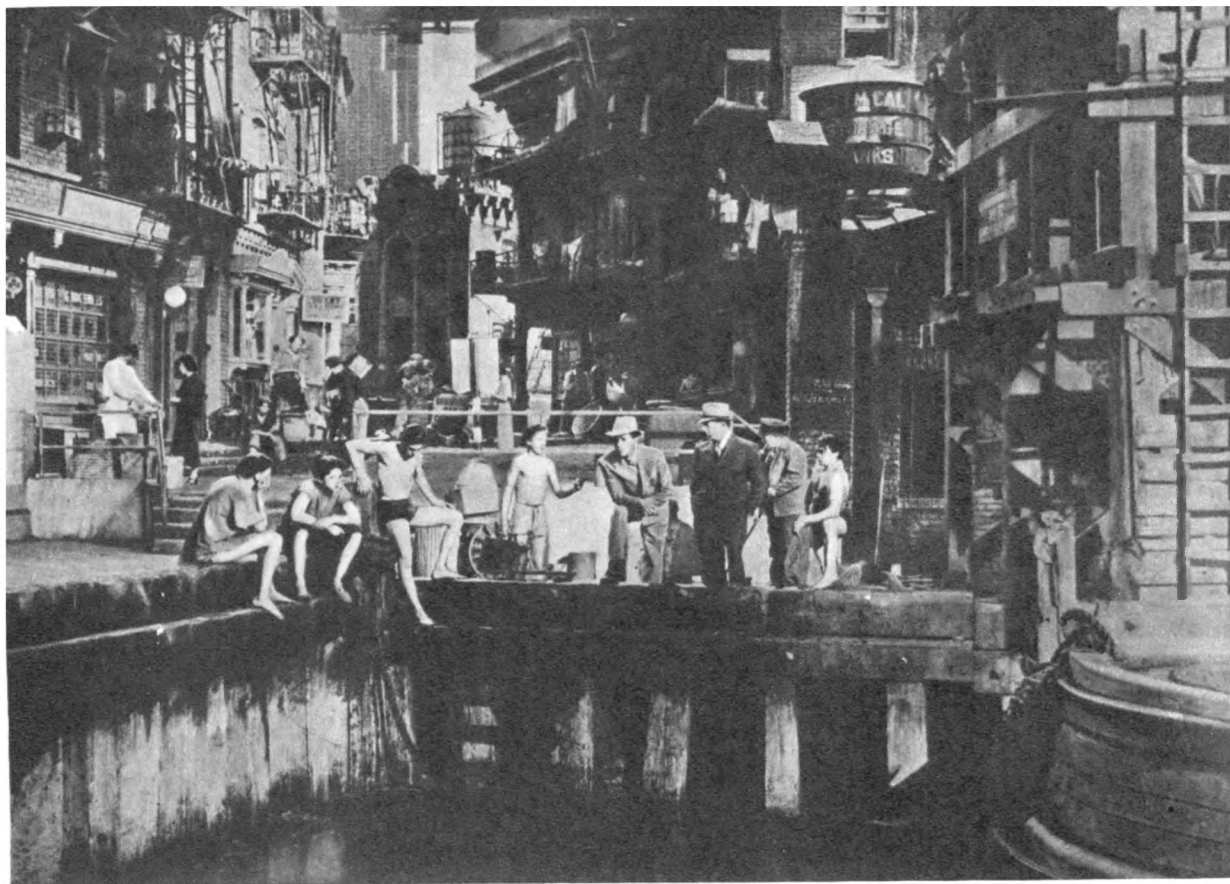


12. Из фильма «Испанская земля» И. Ивенса (1937)

13. Из фильма «Река» П. Лоренца (1937)



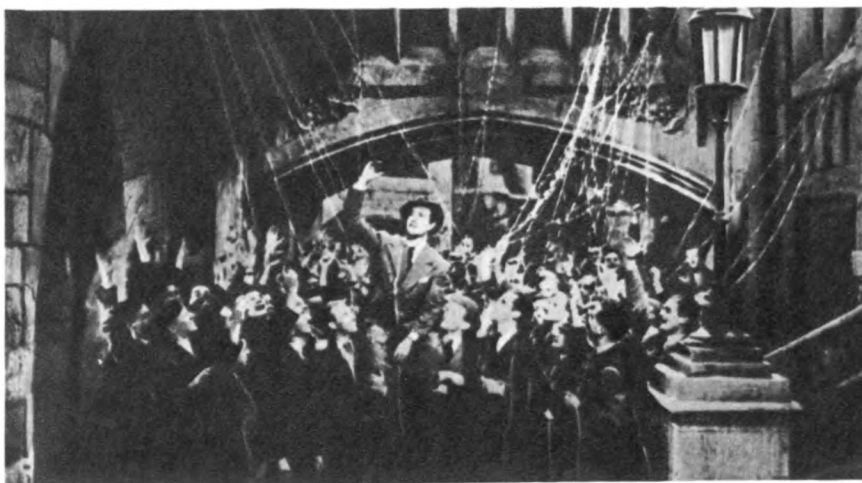
14. Из фильма «Белоснежка и семь гномов» У. Диснея (1937)



15. Из фильма «Тупик» У. Уайлера (1937)



16. Дина Дурбин и Леопольд Стоковский в фильме «Сто мужчин и одна девушка» Г. Костера (1937)



17. Из фильма «Юнион Пасифик» С. Де Милля (1939)

18. Из фильма «Янки в Оксфорде» Дж. Конвея (1938)

вителей американской толпы. Несмотря на благополучный конец, «Ярость» вызывала ужас.

Следующий фильм — «Живешь только раз» (1937) — Ланг также посвятил важной социальной проблеме: судьбе бывших заключенных, отбывавших наказание и стремящихся начать жизнь заново. Фильм получился пессимистическим: кто однажды вступил в конфликт с законом, не может забыть о прошлом. Ему не дадут это сделать люди: одни из подозрительности, другие — желая использовать в своих преступных целях положение, в котором оказался бывший заключенный Эдди Тейлор (Генри Фонда). Героя фильма в результате коварства и мести прежних товарищей несправедливо обвиняют в ограблении банка и убийстве кассира. Тейлор бежит из тюрьмы, убивает тюремного священника, единственного человека, который относился к нему доброжелательно. Он пытается перебраться через границу, но в нескольких шагах от желанной цели Эдди и его жена (Сильвия Сидни) гибнут от пуль полицейской погони. Остается живым только грудной ребенок. «Может быть, ему будет легче жить на свете?» — как бы спрашивает режиссер. «Живешь только раз» — фильм тяжелый, мрачный, не свободный от мелодраматизма и сентиментальности.

Постановочный талант Ланга в полном блеске проявился в изумительно точно смонтированных сценах нападения на банк и бегства из тюрьмы (густой туман затрудняет погоню). Слишком облегченной, построенной на контрастных эффектах получилась финальная сцена, когда за несколько минут до гибели герои сидят на лесной поляне и мечтают о счастливом будущем.

Третья картина из «тюремной» серии — «Ты и я» (1938) — выдержана в совершенно ином ключе. Правда, и на сей раз Ланг взялся за сложную проблему (рассказать о людях, получивших условный приговор), но уже первые эпизоды сделаны чуть ли не в комедийной манере; созданию комического эффекта служит и музыка Курта Вейля, и иронический стихотворный комментарий, и сама ситуация: «условно осужденным» мужу и жене удается кое-как устроиться, главным образом благодаря жене, которая всячески мешает мужу обокрасть универмаг, где они оба работают. Партнером Сильвии Сидни был в этом фильме Джордж Рафт, исполнитель многих ролей в гангстерских лентах начала 30-х годов. Фриц Ланг попытался перенести на экран приемы брехтовского театра, но осуществил свой замысел непоследовательно. Отсюда и недостатки фильма: это и не комедия, и не драма, и не сказка с моралью, к чему больше всего стремился режиссер.

Наиболее непримиримый и острый фильм об американской системе правосудия создал режиссер Мервин Ле Рой. Он был постановщиком как очень значительных произведений («Маленький Цезарь», «Я — беглый каторжник»), так и пустышек типа «Золотоискательниц» (1933).

В 1937 году в нем вновь пробудился художник гражданского темперамента и он создал картину «Они не забудут» — о суде Линча в одном из юж-

ных штатов. Сюжет режиссер нашел в романе Уорда Грина «Смерть на далеком Юге», в основу которого были положены подлинные события.

...В маленьком городке на Юге Штатов обнаружен труп изнасилованной школьницы. Сначала подозрение падает на школьного сторожа — негра, но затем (после кампании в местной печати) убийство приписывается ненавистному янки — учителю Хэйлу, приехавшему с Севера. Прокурор Гриффит считает, что организация «показательного процесса» поможет его политической карьере. В городе нарастает напряженная атмосфера. На основании сфабрикованных показаний Хэйл приговорен к смертной казни. Не помогли ни защита знаменитого адвоката, ни выступления печати северных штатов. Юг жаждет крови. Губернатор, правда, заменяет Хэйлу смертную казнь пожизненным заключением, но, когда осужденного собираются увезти в другой город, фанатичная толпа задерживает поезд и устраивает самосуд. Мы не видим сцену линчевания, режиссер дает нам понять, что случилось, с помощью символического кадра: металлические щупальца хватают мешок с почтой с проезжающего поезда, тогда как паровоз отчаянно и жалобно гудит. Правосудие линчевателей свершилось.

«Они не забудут» — последний публицистически острый и идейно значительный фильм Мервина Ле Роя. Последующие — более удачные или совсем слабые — будут неизменно принадлежать к категории развлекательных боевиков. В фильме о суде Линча режиссер сознательно избегал модных формалистических приемов: он стремился к четкому драматургическому рисунку, к достоверности в изображении среды.

Портреты зевак в суде, демонстрантов, журналистов, выскивающих сенсации, нарисованы точно и создают необходимый фон, на котором разыгрывается трагедия учителя и его жены. Запоминающиеся образы создали Клод Рейнс (учитель Хэйл) и Глория Диксон, его жена. Над сценарием работал известный впоследствии режиссер Роберт Россен.

Тюрьмы и система правосудия в голливудской практике, как правило, сочетались с темой гангстеризма.

В результате введения кинематографического кодекса и деятельности Легиона благопристойности гангстеры стали появляться на экране все реже и реже, тем более изображенные в привлекательном свете. Уже более ранняя кампания протеста, организованная женскими лигами в 1932 году, повлекла за собой изменение программных установок киностудий. Но самой важной причиной спада гангстерской тематики было создание при министерстве юстиции Федерального бюро расследований (ФБР) и централизация борьбы с бандитизмом, которая прежде велась местными органами полиции вяло и безуспешно. Агенты ФБР действовали на территории всей страны, их для краткости называли джи-мен («Government Men» — «люди правительства»). Детектив из ФБР, идущий по следам преступления, — вот идеальный материал для создания положительного героя, ибо он символизировал карающую руку закона. Место мужествен-

ного романтического гангстера занял на экране тоже смелый, хотя и менее романтический джи-мен. Прежний «враг общества» № 1 Джеймс Кэгни превратился в добродетельного полицейского в картине Уильяма Кейли «Джи-мен» (1935). Серия статей о работе ФБР, опубликованная в газете «Нью-Йорк уорлд телеграм», обратила внимание Джека Уорнера на возможность нового подхода к извечной теме преступления и наказания. «Рыцарь справедливости» Джеймса Кэгни стал в 1935—1937 годах популярнейшим героем молодежи («Ангелы с грязными лицами», «Бурные двадцатые годы»).

Гангстеры, конечно, не исчезли ни из действительности, ни из кинематографа, но на экране они оказались оттесненными на второй план. Изменилась и их психика. Это уже были не жестокие и сильные люди, а неврастеники, неспособные вырваться из заколдованного круга преступлений. Новый тип гангстера показал Хэмфри Богарт в картине режиссера Арчи Майо «Окаменелый лес» (1936)—экранизации пьесы Роберта Шервуда того же названия. Богарт изображал в театре любовников-латиноамериканцев, и его тогда еще дремлющий талант не использовался должным образом. Исполнение им роли гангстера Дюка Манти в театральном спектакле по пьесе Шервуда оказалось переломным моментом в жизни актера. Богарт не отличался мужественностью и физической силой, он привлекал, можно сказать, гипнотизировал тлеющей в нем тревогой, отчаянием, сдерживаемым лишь силой характера. У Шервуда скрывающийся гангстер был существом, осужденным не судом, а самим собой и своей несчастной судьбой. Так же как поэт Алан Скуайер в исполнении Лесли Хоурда был человеком разочарованным, лишенным своего места в жизни. Оба они принадлежат, по определению автора, к «исчезающей расе».

Французский писатель Жозеф Кессель заметил в период своего путешествия по Америке и длительного пребывания в Голливуде, что гангстеры, появляющиеся на сцене и на экране, — жертвы болезненного наваждения, психоза. В пьесе Л. Хеллман «Тупик» только психиатр смог бы понять побудительные причины действий преступника, объяснить ему его импульсы и тем самым вылечить его. В фильме, поставленном в 1937 году по пьесе Хеллман Уильямом Уайлером, герой ничем особенным не выделяется. Одет скромно, ведет себя нормально. Но в его взгляде, пишет Кессель, выражены азарт охотника и страх затравленного животного, он одновременно и преследователь, и преследуемый. Он лунатик, ясновидец, безумец*.

Новый тип гангстера-неврастеника, прежде чем появиться на экране, приобрел известность в театре. Такие авторы, как Роберт Шервуд, Лилиан Хеллман или Максвелл Андерсон, в меньшей мере Дэвид Кингсли, внесли в американскую драматургию новую тему — разочарования, крушения

* J. Kessel, Hollywood—ville mirage, Paris, 1937, p. 113.

надежд. В 30-е годы правильнее было бы говорить о разочаровании интеллигентов, о невозможности приспособиться к существующим формам цивилизации, о страхе перед неизбежностью надвигающейся военной катастрофы. «Окаменелый лес» — это поэтическая метафора. Не каменистая пустыня Аризоны служит здесь местом действия, а вся Америка, превращающаяся в мертвые, бесформенные скалы. Все действующие лица, за исключением наивной официантки, обречены.

К той же черной серии можно отнести картину «Зимний закат» (1936) в постановке Альфреда Сантелла. Это была точная экранизация пьесы Максвелла Андерсона, косвенно связанной с процессом Сакко и Ванцетти. Это рассказ о людях, оказавшихся вне общества; поздним декабрьским вечером они встречаются в пристанище бездомных бродяг и отщепенцев — под манхэттенским мостом в Нью-Йорке. Среди них есть судья, осудивший невинного человека и сошедший после этого с ума; сын осужденного, собирающий доказательства невиновности отца; главарь банды и его подручный, совершившие убийство, наконец, напуганный юноша — случайный свидетель преступления, никому о нем не сообщивший. Тени убийства помutilи разум этих людей, заблудившихся во мраке жизни. Каждый из действующих лиц драмы по-своему обречен; и, как и в пьесе Роберта Шервуда, единственный луч надежды и веры в лучшее будущее человечества — это молодая девушка. В этой роли снялась мексиканская актриса, взявшая псевдоним Марго, — одна из интереснейших индивидуальностей американского театра и кино. Игра Марго отличалась сдержанностью, полутонами, сосредоточенностью. Ее героини были растерянными, не приспособленными к жизни женщинами. Она участвовала также в фильмах «Потерянный горизонт» (1937) Фрэнка Капры и «Преступление без страсти» (1934) Бен Хекта и Чарлза Макатура. Сценаристы Бен Хект и Чарлз Макатур в 1934 году подписали со студией «Парамаунт» контракт на постановку четырех фильмов в пустовавших павильонах на Лонг-Айленд в Нью-Йорке. Им была предоставлена полная свобода действий, студия требовала только строгого соблюдения бюджетного лимита. А был он невелик — 180 — 190 тыс. долларов на каждый фильм. Единственным специалистом, понимавшим толк в технике, был на нью-йоркской студии оператор Ли Гармес. Ему-то во многом и обязаны режиссеры относительным успехом своего эксперимента, продолжавшегося два года. Гармес — оператор-живописец, знаток законов композиции, пластики, пространственной динамики, игры светотени. К тому же он обладал поразительным даром видения, умением находить в окружающей действительности тысячи деталей, которые впоследствии трансформировались в экранные образы. Изобразительная палитра нью-йоркских фильмов отличалась богатством и своеобразием. В них отсутствовала атмосфера кинопавильонов Голливуда, зато ощущалась непосредственная связь с традициями живописи.

Сценарные замыслы и сюжеты принадлежали, естественно, Хекту и Макатуру. Герой первого их фильма «Преступление без страсти» — циничный адвокат (актер Клод Рейнс), тщательно подготовивший и осуществивший изощренное убийство. В следующей картине, «Негодяй» (1935), покойник возвращается на землю с того света, чтобы лично убедиться, кто был его врагом, а кто — другом. Привидение в человеческом облике играл английский актер и драматург Ноэл Кюард. Анри Ажель справедливо заметил, что душная и мрачная атмосфера «Преступления без страсти» предвещала стиль Хичкока и Преминджера*.

Умелое ведение интриги, точно охарактеризованные персонажи, психологическая убедительность — секрет успеха двух первых картин Хекта и Макатура. Сценарии готовились долго, тщательно, со всей возможной скрупулезностью, зато по ходу съемок в них уже не вносили поправок, не созывали многочисленных совещаний, что являлось истинным бичом божьим Голливуда. Большая часть актеров приглашалась «со стороны» (например, в «Преступлении без страсти» дебютировала танцовщица Марго); подбор актеров осуществлялся исключительно по принципу соответствия роли. Эксперимент, оправдавший себя в первых двух картинах, в дальнейшем не выдержал испытаний. В гротескной комедии «Однажды в лунную ночь», созданной специально для клоуна Джимми Саво, было слишком много театральщины, «сольных номеров» и очень мало от кинематографа. Хект и Макатур попытались подражать Голливуду и проиграли. Неудачей оказалась и следующая постановка — экранизация пьесы «Бейте богачей» (1936).

Но еще до начала режиссерско-продюсерской деятельности Бен Хект и Чарлз Макатур способствовали созданию нового типа эксцентричной комедии. Неправдоподобные ситуации, гротескные персонажи и блистательный ироничный диалог — вот характерные черты комедий, преломлявших в сатирическом зеркале окружающую действительность. Авторы высмеивали американцев из высшего общества, тех, кто, имея и деньги и возможность удовлетворить любую свою прихоть, тем не менее умирают от скуки. «Безумные комедии» — это как бы обратная сторона «черных» драм. Там неумение приспособиться приводило к катастрофе, к самоосуждению, к самоуничтожению, здесь — к юмористическому осмеянию всех священных канонов, к шутивому бунту.

«Двадцатый век» — так называется поезд, в котором ездят кинозвезды, ибо он непосредственно связывает Нью-Йорк с Голливудом. Сначала Бен Хект и Чарлз Макатур переделали пьесу Чарлза Милхолленда «Двадцатый век», а затем сделали из нее сценарий. Фильм под тем же названием поставил в 1934 году Говард Хоукс, а двух героев-комедиантов мастерски сыграли Джон Барримор и Кэрол Ломбард. Действие происходит

* Henri A gel, *Romance américaine*, Paris, 1963, p. 42.

исключительно в поезде, и драматургическая конструкция выдает театральный первоисточник, но диалоги были смонтированы кинематографически, короткими кусками, каждый из которых заканчивался острой, юмористической кульминацией. «Гвоздем» фильма была словесная битва двух кинозвезд, существ, живущих, с точки зрения обыкновенных смертных, в фантастическом, сумасшедшем мире.

Назову еще несколько «безумных» комедий, созданных в 1936—1938 годах: «Мой слуга Годфри» (режиссер Грегори Ла Кава, с Уильямом Пауэллом и Кэрол Ломбард), «Теодора сходит с ума» (режиссер Рышард Болеславский, с Айрин Дюйн), «Ничего святого» (режиссер Уильям Уэллман, с Кэрол Ломбард), «Страшная правда» (режиссер Лео Мак Кэри), «Воспитание ребенка» (режиссер Говард Хоукс, с Кэтрин Хепберн и Кэри Грантом) и «Весело живем» (режиссер Норман Мак Леод). Все в этих лентах подчинялось стихии движения, молниеносных перемен, одна неожиданная ситуация сменяла другую. Зрители не могли прийти в себя от этого калейдоскопа событий. Актеры метались по экрану как угорелые, наносили и получали затрещины, пинки, совершали поступки, казалось бы на первый взгляд алогичные, но имеющие глубокий смысл высвобождения и непокорности. «Безумные комедии» воспевали индивидуальную инициативу, пусть даже в ее крайних, сумасбродных проявлениях, ибо все гротескное, далекое от обыденности заслуживало поддержки и всяческих похвал. Даже финал таких картин, в которых безумие, как правило, принимало некие земные, разумные формы, в сущности, ничего не менял. Слово «конец» зритель воспринимал как временную передышку, подготовку к новым приключениям, к новым путешествиям в страну невозможного.

Ведущей актрисой этого жанра была Кэрол Ломбард; ее героиня — красивая и богатая бунтарка, всегда готовая к ниспровержению всего, что «свято». Во всех своих экстравагантных проделках она умела сохранить художественный вкус, не опускаясь до клоунады и дешевого шаржа. «Мятежники» мужского пола — это Кэри Грант, Фред Мак Мюррей, Мелвин Дуглас. Пионеры кинематографического сюрреализма — братья Маркс, — попавшие в огромный производственный механизм студии МГМ, теперь далеки от высокого уровня их первых лент («Кокосовые орехи», «Лошадные перья», «Утиный суп»), созданных на студии «Парамаунт».

В таких популярных боевиках режиссера Сэма Вуда, как «Вечер в опере» (1935) или «День на скачках» (1937), искусство братьев Маркс уже не было единственной приманкой для публики. Фильмы эти отличались постановочным размахом, запоминающимися мелодиями, к созданию которых привлекались известные композиторы, в них снимались сотни статистов... Харпо, Гручо и Чико Марксы гораздо свободнее чувствовали себя в скромных лентах «Парамаунта» режиссеров Лео Мак Кэри и Нормана Мак Леода, обладавших большим чувством юмора, нежели Сэм Вуд.

А Чарлз Чаплин? После четырех лет молчания он высказался в 1936 году «Новыми временами». Слово «высказался» здесь, правда, не совсем к месту, ибо великий мим решил еще раз — наперекор всем и вся — снять немую ленту. Джилберт Селдес считает даже, что этот фильм Чаплина явился в большей степени протестом против звукового кино, нежели против новых механизированных времен. Американский критик был неправ. Создатель «Золотой лихорадки», сознательно рассматривая художественный эксперимент как свою главную задачу, чинил расправу с благодеяниями цивилизации XX века. Это не был тематический предлог для создания еще одного фильма о бродяге, наоборот, бродяга должен был в конце концов оказаться в чуждом ему мире. Чаплин ощутил острую художественную потребность столкнуть концепцию анархистствующего индивидуалиста — странника XIX века — с идеалом организации и автоматизации новых времен.

Вот почему «Новые времена» оказались в высшей степени актуальны, представляя знакомого всем смешного человечка в свете новых, современных проблем. Бродяга Чарли погружен в сложный, запутанный мир механизмов, забастовок, безработицы. Прежде он старался добыть пропитание и не попасться в руки полицейскому. И в «новые времена» с хлебом насущным дело обстоит из рук вон плохо, зато полиция наступает на пятки. Но все же очень многое изменилось и произошла решительная переоценка традиционных ценностей. Тюрьма, например, уже не кошмар, а благо, тогда как работа не благо, а кошмар. Чарли страдает на фабрике, находясь у конвейера, и счастлив в тюрьме, где ему спокойно и сытно. Век машин и механизации труда безжалостно осмеян художником. Фильм трагичен, но борьба с мрачной системой, лишающей личность права на существование и не признающей за ней права на счастье, ведется с жаром свободного, ничем не связанного человека.

Чаплин в «Новых временах» не играет социального реформатора, не дает рецептов оздоровления мира. Он не видит выхода и поэтому заставляет вечного бродягу бежать от трудностей, отправляться на рассвете по широкой, бесконечно длинной дороге. Но в отличие от предыдущих лент здесь Чарли уходит не один и не с разбитым сердцем, а в обществе такой же, как он, бедной и одинокой девушки (Полетт Годдар). Это совершенно новый, по сути дела оптимистический финал: личное счастье может на какое-то время заслонить ужас нищеты и социальной несправедливости.

Фильм был снят как немой, хотя режиссер сделал некоторую уступку моде: Чарли не говорил, а пел песенку на несуществующем, придуманном Чаплином языке. Полетт Годдар не произносила ни слова, исполнители эпизодических ролей обходились двумя-тремя репликами. Чаплин, несомненно, хотел противопоставить своего бродягу новой действительности. И потому не позволил ему воспользоваться всеми благами диалога. Идея теоретически, может быть, и верная, а практически — сомнительная, ложная.

«Новые времена» оказались фильмом анахроничным, даже не старомодным, а просто-таки примитивным. Отсутствие диалогов, там где они были необходимы, и замена их наивными титрами раздражали и смешили зрителей. В 1936 году полемика со звуковым кинематографом напоминала схватку Дон Кихота с ветряными мельницами.

«Новые времена» находятся как бы посередине между фильмами «для взрослых» и фильмами «для подростков», очищенными от шероховатостей в соответствии с рекомендациями производственного кодекса. Деление это условно и хотя с исторической точки зрения обосновано, но все же неточно. Ведь немало фильмов служили в каких-то своих частных компонентах духовной пищей для зрелой аудитории. Это относится к сценарному замыслу или реалистической актерской игре, в целом же они являлись кашей, приготовленной для подростков. Приведем в качестве примера фильм «Бунт на «Баунти» (1937, режиссер Фрэнк Ллойд) с великолепным Чарльзом Лоутоном в роли жестокого капитана Блая. Фильм максимально точно придерживался первоисточника — исторической повести Чарльза Нордхоффа и Джеймса Хэлла, будучи вместе с тем типичным примером экзотической голливудской сказки. Ну как тут провести границу между фильмом «для взрослых» и фильмом «для подростков»? Для миллионов кинозрителей всего мира важным и существенным было лишь одно определение — американский фильм.

Во второй половине 30-х годов американский кинематограф пользовался огромной популярностью во всем мире. Он был гладким, отполированным, тщательно проработанным — словом, безупречно выполненным с профессиональной точки зрения. Как писали тогда доброжелательные и недоброжелательные критики, его характеризовала обтекаемость формы. Такая безупречность формы объяснялась высоким, гораздо более высоким, чем в какой-либо другой кинематографической державе, уровнем технического оснащения. Киносъемка, запись звука, выбор декораций, монтаж — все эти важные этапы производственного процесса осуществлялись настоящими мастерами своего дела. После 1934 года, когда состоялась премьера трехцветного фильма, снятого по системе «техниколор» («Бекки Шарп» Рубена Мамуляна), арсенал голливудских возможностей еще более расширился. Техническое совершенство было присуще каждому фильму, выпускаемому крупными киностудиями.

Обтекаемость и прилизанность отпечатывались на каждом фильме, даже на каждом кадре. Критик Сеймур Стерн, решительный противник нового звукового кино, все же справедливости ради признавал, что американские фильмы отполированы до блеска. Самые обыкновенные предметы снимались так, что выглядели восхитительно, свидетельствуя о высоком качестве. Весь этот блеск и глянец оказывались совершенно не на месте, когда сюжет из мира привилегированных и богатых обращался к жизни бедных и униженных. Но даже нищета выглядела в продуктах «Made in Hollywood»

привлекательно! Самое главное, чтобы зритель не заметил на экране следов дешевки и суррогата. Все равно, кого изображали на экране, безразлично, какой средой интересовались режиссер и сценарист. Зритель должен был выйти из зала с твердым убеждением, что фильм сделан богатой студией, не жалеющей долларов.

Обтекаемость и прилизанность характеризовали не только поверхностный слой фильма, его техническое исполнение. Они проникли глубже — в его сюжетную ткань, в драматургическую структуру. Повествование развивалось плавно, акценты были распределены точно по времени, чтобы исключить пустые и скучные куски. За этим следили опытные сценаристы и монтажеры, а весь производственный процесс съемок находился под неусыпным контролем продюсера. Продюсеров в Голливуде было множество, но по-настоящему котировались полтора-два десятка. Они отвечали за политику студии в целом или же за наиболее ответственные, представительные фильмы. Было время, когда Ирвинг Талберг в возрасте тридцати лет руководил всем производством студии «Метро» — от 44 до 50 фильмов в год. 37-летний Даррил Занук в компании «XX век — Фокс» каждые 12 дней выпускал новый фильм и прочитывал тридцать сценариев в неделю. «Парамаунт» возглавлял несколько лет Эрнст Любич; работали продюсерами Мервин Ле Рой и Джозеф Манкевич. Уолтер Вагнер, Сэм Голдвин и Дэвид Селзник были ведущими продюсерами Голливуда.

Было бы серьезной ошибкой считать этих людей твердолобыми и ограниченными бизнесменами. Они, несомненно, хорошо знали цену деньгам и разбирались в хитросплетениях кинематографического хозяйства. Но огромные гонорары выплачивались им не за эти достоинства, а за умение организовать творческую работу и безошибочный нюх на зрелищные достоинства фильма. От продюсера зависел состав съемочной группы. Он подбирал актеров и осуществлял контроль за работой сценаристов. Нередки были случаи замены режиссера или актеров по ходу съемок. Никого не удивляло, если съемки прекращались вовсе или начинались заново в ином составе. Если Талберг или Занук чувствовали, что где-то что-то не ладится, они не останавливались перед решительными действиями. Лучше было сразу списать в расход несколько сот тысяч долларов, нежели выпустить на экран фильм, обреченный на провал. В 30-е годы Голливудом управляли не режиссеры или сценаристы, а продюсеры. Их называли «волшебниками», чье прикосновение чудесным образом оживляло готовое производство.

Профессионально безупречное исполнение всех составных частей фильма и четкий повествовательный ритм — вот о чем прежде всего заботился продюсер, чтобы создать необходимые условия для ведущих актеров, ибо альфой и омегой голливудской системы кинопроизводства была звезда. Вместе с эпохой немого кино ушли в прошлое времена, когда любой обладатель фотогеничной внешности мог стать любимцем публики.

Теперь необходим был талант, больший или меньший, но всегда очевидный и ощутимый. Наконец, нужна была индивидуальность актера: какие-то ярко выраженные черты, выделяющие его из массы соперников. В 30-е годы в американском кинематографе подвизались сотни актеров, чья популярность обеспечивала захват иностранных рынков. Рядовой зритель и понятия не имел, кто является продюсером фильма (Галберг, например, никогда не вставлял в заглавные титры свою фамилию), редко интересовался режиссером или сценаристом, зато досконально знал имена актеров и актрис — от легендарной Греты Гарбо до юной Шерли Темпл, популярность которой в те годы не имела себе равных.

Трудно говорить о каком-то определенном типе американского актера или актрисы. Никакого общего стиля игры, конечно, не было. И все же можно отметить кое-какие сходные черты, общие закономерности. Американский актер (имея в виду исполнителей и женских и мужских ролей) видел свою задачу в том, чтобы взволновать зрителя, затронуть его чувства, а не разум. Отсюда большое количество крупных планов, приближавших публику к экранным персонажам. В этом смысле американское звуковое кино явилось прямым продолжателем традиций «Великого немого». Диалог играл, скорее, второстепенную роль.

В эти годы актрисы сексуального плана, коварные соблазнительницы, фатальные женщины уже вышли из моды. В 1936 году в первой десятке самых кассовых звезд оказались, кроме несравненной Шерли Темпл, разумеется, Джинджер Роджерс (третья), Джоан Кроуфорд (седьмая), Клодетт Кольбер (восьмая) и Джаннет Макдональд (девятая). Год спустя шестое место заняла конкурентка Шерли Темпл — звезда-ребенок Джейн Уитер, седьмое — Джинджер Роджерс, восьмое — Соня Хени, десятое — Мирна Лой. Как видим, ни одной вамп, ни одной «роковой женщины»: Грета Гарбо заняла 69-е место, Марлен Дитрих — 122-е. Вот знамение новых времен!

У «королей экрана» положение было более стабильным — почти все фавориты 1936 года оказались в первой десятке и в следующем году. Это были Кларк Гейбл (второй — оба года), Фред Астер (третий и седьмой), Роберт Тейлор (четвертый и третий), комик Джо Браун (в 1936 году — пятый, в 1937 году не вошел в первую десятку), Дик Пауэлл (снямался в музыкальных комедиях, в 1936 году — шестой, в следующем году не вошел в первую десятку), Гэри Купер (десятый и девятый). В 1937 году появились и новые имена: Уильям Пауэлл (пятый) и Бинг Кросби (четвертый).

Если исключить комика Джо Брауна, танцовщика Фреда Астера и певца Бинга Кросби, то в списке останутся одни герои-любовники: сильные, мужественные, привлекающие скорее мускулами и красотой, нежели интеллектом. Романтичный и нежный Гэри Купер не открывает, а замыкает «золотую десятку». Наиболее типичен Кларк Гейбл — вопло-

щение жизнелюбия и активности, граничащей с жестокостью. Герой Гейбла представляет старую народную традицию Америки, возвращение к идеалам Дикого Запада, к его покорителям и разбойникам типа легендарного Дэви Крокетта.

Все они обладают недюжинной физической силой, хорошо переносят боль, усталость, неудобства, всегда готовы к самым рискованным эскападам. Кларк Гейбл — их наследник в кино, подобно бейсболисту Бэйбу Руту и боксеру Джеку Демпси в спорте, Тарзану — в массовой литературе и супермену — в комиксах. Тайрон Пауэр и Эррол Флинн связаны с той же самой фольклорной генеалогией.

Средний американец видел в кинотеатре свое улучшенное, идеализированное отражение. Юморист С. Перельман шутливо говорил о себе, что он «почти типичный янки: выглядит, как Гэри Купер, поет, как Фрэнк Синатра, танцует, как Фред Астер». Эта шутка относится к началу 40-х годов, когда Синатра начинал свою карьеру певца. В 30-е годы следовало бы вместо Синатры назвать Бинга Кросби — он был тогда некоронованным королем эстрадной песни.

Актеры в Голливуде — это прежде всего, конечно, звезды. Но не только они. Продюсер, заботясь об успехе фильма, чрезвычайно большое значение придавал подбору исполнителей ролей второго плана, эпизодов и даже статистов для массовки. Человек на экране был гораздо более важным компонентом, нежели декорации или рирпроекция.

Производственная марка фильма определялась каждой деталью, в том числе и мелькнувшим на экране лицом курьера, доставившего пакет. О том, сколь серьезное значение придавал Голливуд актерам, свидетельствует факт присуждения ежегодных премий — «Оскар» — исполнителям ролей второго плана. Впервые эту премию присудили в 1937 году. Ее получил Джозеф Шилдраут, сыгравший Дрейфуса в картине «Жизнь Эмиля Золя».

И еще один компонент помогал американским фильмам завоевывать сердца миллионов зрителей. Это музыка, придававшая картине необходимый повествовательный ритм. Помимо этой функции — назовем ее архитектурной, — музыка создавала эмоциональную атмосферу, романтически приподнимала вполне реалистические события. Композиторы, успешно работавшие в кино, такие, как Джером Керн, Ирвинг Берлин, Джордж Гершвин или Кол Портер, создавали легко запоминавшиеся грустные, сентиментальные, романтические мелодии. Американский кинематограф тех лет почти не использовал классическую джазовую музыку (к ней обратились лишь в самом конце 30-х годов). Джером Керн, по справедливому замечанию Джилберта Селдеса, был продолжателем традиций венской школы вальса. Ирвинг Берлин использовал балладный мелос, завезенный разными этническими группами иммигрантов из Европы. Гершвин стилизовал и идеализировал негритянскую музыку. Наконец, Кол Портер вышел

из английского мюзик-холла. Музыка в американских фильмах была мелодична, приятна и в меру космополитична, а значит, воспринималась зрителями всего мира.

Вот основные элементы, составлявшие американское кино — отшлифованное, в профессиональном отношении безукоризненно выполненное. Но для того чтобы его безоговорочно приняли большинство зрителей, необходимо было заранее согласиться на некую условность. Все, что появляется на экране, лишь косвенно отражает реальный мир. Все составные части фильма подлинны, но их совокупность создает в итоге сказку. Ирвинг Талберг заботился о сохранении психологического правдоподобия персонажей, их поступков, внешнего облика, но сами события были далеки от реальности. Экранный мир в основе своей, за редкими исключениями, вроде фильмов «Ярость» или «Они не забудут», воспринимался зрителями, как мир непохожий, иной, сказочный, более красивый, привлекательный — словом, идеальный мир, о котором можно только мечтать.

СОБИРАЮТСЯ ТУЧИ

В августе 1937 года курс акций на нью-йоркской бирже неожиданно снизился. Сначала казалось, что это временное колебание курса, естественное для всех бирж. Но шли дни, а тенденция к снижению сохранялась. Правда, не было никакой паники, как в памятном и тяжелом октябре 1929 года, но положение ухудшалось в течение многих месяцев. Лишь в марте следующего года наступила стабилизация. За девять месяцев Америка потеряла две трети того, что было восстановлено за пять лет рузвельтовской администрации. Никто не произносил слово «кризис», вместо него употребляли более обтекаемый термин «спад».

Спад довольно быстро наметился и в сфере кинематографа. В конце 20-х годов появление звукового кино послужило своего рода щитом, спасшим кинематограф от разрушительных ударов кризиса. Теперь такой технической новинкой кинематограф не располагал. К декабрю 1937 года посещаемость кинотеатров резко сократилась. Количество зрителей уменьшилось за год на два миллиона, началась безработица среди технического и обслуживающего персонала студий. Над Голливудом, как и над всей Америкой, стали собираться тучи.

Причем не только тучи экономического кризиса. Американский континент все более остро ощущал трагизм событий, происходивших в старой Европе. Призрак фашизма лишал сна даже некоторых закоренелых изоляционистов. Перед лицом экспансии Гитлера, его военных пактов с Италией и Японией само понятие изоляции становилось сомнительным и нереальным. Возможно ли и впредь исповедовать доктрину Монро, удастся ли Соединенным Штатам избежать участия в грядущей битве с фашизмом — вот вопросы, волновавшие многих американцев. Президент Рузвельт недву-

смысленно давал понять, что его правительство не намерено соблюдать принцип абсолютного нейтралитета и будет поддерживать морально и экономически западные демократические страны. Заявления такого рода делались до Мюнхена и после Мюнхена, а еще более решительно — после сентября 1939 года. Общественное мнение страны было на стороне президента. На вопрос анкеты Гэллага (апрель 1939 года, то есть уже после аннексии Чехословакии): «Должны ли мы в случае войны продавать продовольствие Англии и Франции?» — 82% опрошенных ответило утвердительно. На второй вопрос: «Должны ли мы продавать им вооружение?» — 60% ответило: «Да». Правда, за активное участие в войне на стороне Англии и Франции высказалось только 16%, но зато более 50% считало, что в конце концов Соединенные Штаты будут втянуты в войну*.

Фашизм был инородным, чуждым продуктом европейского или (в случае с Японией) азиатского производства. Однако существовала реальная опасность, что он найдет приверженцев и в Соединенных Штатах. Изоляционисты, среди которых имелось немало сторонников Третьей империи, представляли наиболее пригодный материал для фашистской пропаганды. На Юге — ку-клукс-клан, а всюду, где были сосредоточены американцы немецкого происхождения, действовала массовая организация «Дойч-американишер бунд», над которой шефствовал Геббельс.

Конец 30-х годов — это период активизации левых сил в Соединенных Штатах. В крупных городах возникает широкий антифашистский фронт, включающий представителей творческой интеллигенции — писателей, деятелей театра и кино. Многие из них открыто признаются если не в принадлежности к компартии, то, во всяком случае, в согласии с ее программой и деятельностью. Реакционная печать все чаще пишет о «красном» Нью-Йорке и «красном» Голливуде. Ставленник республиканской партии в столице кино, шеф студии МГМ Луис Б. Майер уже в 1936 году призывал к «крестовому походу» против «левых писателей». «У нас в Голливуде, — заявил он в речи, произнесенной в Сан-Франциско, — множество коммунистов, а некоторые из них получают 2500 долларов в неделю. Пусть эти господа собирают свои пожитки и отправляются в Москву».

Нью-Йорк всегда был центром прогрессивной и радикальной интеллигенции. Во второй половине 30-х годов левые художники неофициальной столицы Америки одерживали победу за победой. Пьеса «Табачная дорога», которую Джек Киркленд создал на основе одноименного романа Колдуэлла, была в репертуаре одного из бродвейских театров с декабря 1935 года до осени 1939. Еще более показательным был успех политического ревю «Булавки и иголки», поставленного силами членов профсоюза работников швейной промышленности: ревю продержалось более двух лет.

* Frederick Lewis Allen, *Since Yesterday*, New York, 1961, p. 260.

Клиффорд Одетс дебютировал пьесой о забастовке водителей такси «В ожидании Лефти»; спектакль был показан в 1936 году левым авангардистским театром «Групп театр», основателями которого являлись Джон Гартфилд, Ли Дж. Кобб и Элиа Казан. Одетс говорил, что он стремился найти такую сценическую форму, чтобы героем стала человеческая масса и чтобы тему определяла не отдельная личность, а общественный класс. Основанный Орсоном Уэллсом и Джоном Хаузменом «Меркури театр» поставил в 1937 году шекспировского «Юлия Цезаря» в современных костюмах. Цезарь — фашистский диктатор — носил богато разукрашенный мундир, пародирующий Муссолини. И еще один факт, на этот раз из области литературы: бестселлером 1939 года стал роман Джона Стейнбека «Гроздь гнева». Впервые успех имел не Эрл Гарднер или Эллери Куин (авторы детективов, ежегодно возглавлявшие список бестселлеров), а серьезный писатель, затрагивающий острую общественную проблематику.

В Нью-Йорке начало развиваться и документальное кино, к которому Голливуд относился весьма холодно, чтобы не сказать враждебно. Инициатива создания центра по производству документальных лент вне Калифорнии была проявлена одновременно с двух сторон. Правительство организовало отдел кино при министерстве сельского хозяйства — для него молодой критик Пэйр Лоренц снял короткометражный фильм «Плуг, который вспахал землю» (1936) о борьбе с эрозией. В следующем году вышла картина Лоренца «Река» в двух частях, снятая по заказу правительственной кинослужбы США. «Река» поэтически рассказывала о работах по осушению долины реки Теннесси. Вслед за английской «Ночной почтой» режиссер удачно использовал ритм стихов в качестве комментария, напоминающего по структуре и стилю поэмы Уолта Уитмена. В ленте «Борьба за жизнь» (1939) Лоренц занялся проблемой материнства в густонаселенных пролетарских районах больших городов. Для Службы кино Соединенных Штатов работали также два пионера документалистики — Роберт Флаэрти и Йорис Ивенс. Фильм «Земля» Флаэрти (об эрозии почвы и бедствиях фермеров) не вышел на экраны, так как власти сочли его слишком пессимистичным. Начало войны и новые оборонно-пропагандистские задачи кинематографа окончательно перечеркнули всякую надежду на прокат этого глубокого в своем реализме произведения. Флаэрти, обратившись к той же самой теме, что и Пэйр Лоренц, не поэтизировал, не сглаживал углы, а показывал голодающих людей и подыхающих из-за отсутствия пищи животных. Контрасты между богатством и нуждой у Флаэрти безжалостны. Огромный элеватор, в который вливаются потоки зерна. Железнодорожные составы, баржи, корабли, перевозящие горы зерна. И здесь же рядом — четверо голодных детей в лохмотьях, с синяками под глазами смотрят на зрителей с упреком.

Йорису Ивенсу повезло больше. Его картина «Электричество и земля» об электрификации фермерских хозяйств не отличалась особой остротой

и без помех вышла на экраны в 1940 году. Йорис Ивенс, работая в Соединенных Штатах, был связан не с правительственным аппаратом кинопродукции, а с группой интеллигенции, заинтересованной в пропагандистском и политическом воздействии кино. Это и была та вторая «сторона», которая привела к возникновению нью-йоркского центра по производству документальных фильмов. Инициатива исходила от Йориса Ивенса, приехавшего в Штаты в 1936 году с серией лекций. Он убедил группу выдающихся писателей и актеров (Эриста Хемингуэя, Джона Дос-Пассоса, Лилиан Хеллман, Дадли Николса, Фредерика Марча, Луизу Райнер и некоторых других) организовать киностудию «History today» («История сегодня»). Вместе с Ивенсом на студии работали Джон Ферно и Элен Ван Донген. Два фильма Ивенса — «Испанская земля» (о гражданской войне в Испании) и «400 миллионов» (о борьбе китайского народа с японскими агрессорами) являли собой пример актуального, борющегося кинематографа. «Испанская земля», дикторский текст для которой написал Хемингуэй, была снята в осажденном Мадриде и на фронте. Режиссер не ограничил свою задачу изображением военных действий, он показал, как тесно связана борьба за свободу с борьбой за социальное преобразование страны. Фронт и тыл — два сердца республиканской Испании, героически сражающейся с национальным и иностранным фашизмом. Торжественная премьера фильма состоялась в Белом доме в присутствии президента Рузвельта, который после просмотра заявил: «Здесь видно, как борется весь народ. Это фильм, который должны посмотреть все»*.

Лента «400 миллионов», создававшаяся в очень трудных условиях, включает множество сенсационных кадров: но этой работе Ивенса недоставало композиционной четкости и эмоционального накала «Испанской земли».

Наряду с киностудией Ивенса активно действовала еще одна нью-йоркская студия — «Фронтьер филмз». Здесь работали Пол Стренд, Герберт Клайн, Лео Гурвиц, Джон Говард Лоусон и другие. Эта группа выпустила, в частности, такие ленты, как «Сердце Испании» (1937), «Китай контратакует» (1938), «Люди из Камберленда» (1938) и «Родная страна» (1942) — полнометражная лента Пола Стренда и Лео Гурвица о борьбе профсоюзов с монополиями.

Свобода, с которой документалисты могли высказываться в своих фильмах, вызвала зависть голливудских деятелей кино. Режиссеры, сценаристы, актеры, работающие в системе конвейерного производства, контролируемого Уолл-стритом, не могли даже мечтать о создании фильмов, вносящих активный вклад в борьбу с фашизмом. Те, кто симпатизировал республиканской Испании, могли выступать на публичных собраниях и митингах, участвовать в сборе денежных средств для населения Мадрида

* Robert Grelier, Joris Ivens, Paris, 1965, p. 48.

и Валенсии, но абсолютно не влияли на производственную политику студии. Если реакционная печать трубила об угрозе «красного Голливуда», то она имела в виду не продукцию «фабрики грез», а высказывания видных кинематографистов. В 1936 году почти одновременно были созданы две прогрессивные антифашистские организации. Это были: Комитет кинематографистов («Motion Picture Artists Committee») во главе с Дэшиелем Хэмметом и Голливудская антинацистская лига («Hollywood Anti Nazi League»), возглавляемая сценаристами Доналдом Стюартом и Гербертом Биберманом (впоследствии одним из обвиняемых в послевоенном процессе «голливудской десятки»). Обе организации выступали в защиту Испании и Китая, призывали к бойкоту японских и немецких товаров. Они помогали немецким политическим иммигрантам, вели кампании протеста против визитов Витторио Муссолини и Лени Рифеншталь. Антинацистская лига насчитывала в своих рядах около пяти тысяч человек. В декабре 1938 года по инициативе Лиги возник так называемый «Комитет 56-ти», в состав которого вошли видные кинематографисты. Комитет обратился к президенту с требованием применить экономические санкции, чтобы заставить Германию прекратить агрессивную политику. Среди членов комитета следует назвать Мирну Лой, Эдварда Робинсона, Пола Муни, Джона Форда, Джоан Кроуфорд, Генри Фонда, Бетт Дэвис, Гручо Маркса и продюсера Джека Уорнера.

В мае 1938 года прогрессивный Голливуд взял реванш за поражение, понесенное в 1934 году во время кампании в поддержку Элтона Синклера. Когда губернатор Калифорнии — республиканец Мэрриам — повторно выставил свою кандидатуру на выборах, группа актеров создала Кинокомитет демократических и политических действий для поддержки кандидата-демократа К. Л. Олсона. Первое собрание Комитета было проведено на квартире Мириам Гопкинс, а руководство Комитетом взял на себя Мелвин Дуглас. В результате объединенных усилий впервые за сорок лет губернатором штата стал демократ, сторонник рузвельтовского курса.

Вся эта политическая деятельность кинематографистов находила, однако, весьма скромное отражение в производственной программе Голливуда. Режиссер Уильям Дитерле попытался ввести испанский конфликт в фильм «Блокада» (1938). Тема фильма — история корабля с продовольствием для республиканского города. С огромными трудностями кораблю удается прорваться сквозь кордон франкистских кораблей.

По соглашению с организацией Хейса действие фильма происходило в «неопределенной» стране во время «неопределенной» войны. Конечно, каждый зритель без труда узнавал Испанию. Главным недостатком «Блокады» было типичное для Голливуда соединение реалистического рассказа о борьбе народных масс против фашистского насилия с банальной, надуманной детективной историей. И все же вопреки всем недостаткам и компромиссам политическое кредо фильма было очевидным для всех, особенно когда



19. Кларк Гейбл и Вивьен Ли в фильме «Унесенные ветром» В. Флеминга (1939)



20. Из фильма «Признания нацистского шпиона»
А. Литвака (1939)

21. Роберт Донат и Грир Гарсон в фильме «Прощайте,
мистер Чипс!» С. Вуда (1939)



22. Джеймс Стюарт в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон» Ф. Капры (1939)

23. Из фильма «Дилижанс» Дж. Форда (1939)





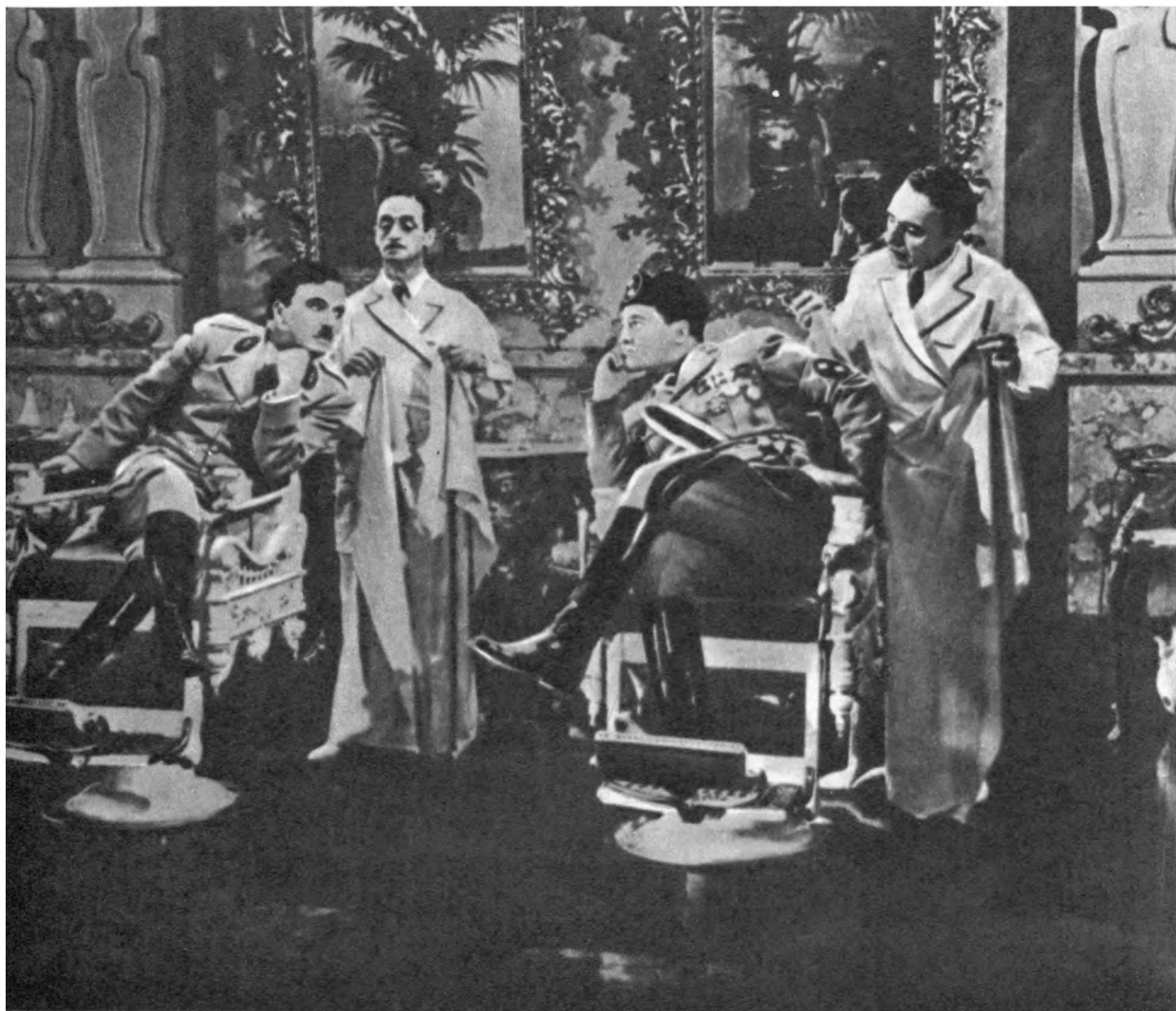
24. Генри Фонда в фильме «Гроздь гнева» Дж. Форда (1940)

25. Из фильма «Гражданин Кейн» О. Уэллса (1940)

26. Орсон Уэллс в фильме «Гражданин Кейн» (1940)



27. Чарлз Чаплин в фильме «Великий диктатор» (1940)



28. Из фильма «Великий диктатор» Ч. Чаплина (1940)



29. Из фильма «Пинноккио» У. Диснея (1940)

герой, молодой республиканский солдат, бросал в зрительный зал вопрос: «Где совесть мира?»

Зрители хорошо приняли картину. И даже нападки херстовской прессы не смогли отпугнуть публику. Массовые сцены, изображавшие энтузиазм жителей города в связи с прибытием судна, вызывали дружные аплодисменты. Впервые в истории Легион благопристойности отказался классифицировать картину Дитерле, поставив ее как бы вне принятых категорий. Журнал «Моушн пикчер гералд» убежденно заявил, что симпатии создателей фильма на стороне республиканцев, а другой кинематографический еженедельник, «Вэрайети», высказал сожаление, что многое в фильме слишком сглажено и что авторам следовало занять более четкую политическую позицию. Тот же самый «Вэрайети» заявил в редакционной статье, что от финансового успеха «Блокады» зависят планы киностудий: братья или не братья за сложные проблемы экономического и политического характера.

Успех картины позволил студии «Уорнер бразерс» заняться дальнейшей разработкой темы нацизма и его агентуры в Соединенных Штатах. Так появился фильм «Признания нацистского шпиона» (1939) в постановке Анатоля Литвака. Сценарий фильма был основан на серии статей Леона Г. Турроу, бывшего агента ФБР, опубликованных в «Нью-Йорк пост» в связи с процессом гитлеровской шпионской организации в июне 1938 года. Материалы эти были столь сенсационны, что их хватило бы не на один, а на несколько сценариев. Во время съемочного периода фашистские и изоляционистские организации подняли кампанию угроз и шантажа. Немецкий консул в Лос-Анджелесе официально предупредил, что демонстрация «Признаний» автоматически повлечет за собой потерю немецкого рынка сбыта для всех американских фильмов. Актеры, снимавшиеся у Литвака, в большинстве своем немецкого происхождения, получали анонимные письма угрожающего содержания. Во время съемок тяжелый осветительный прибор упал рядом с Эдвардом Робинсоном. Но, несмотря на все помехи, съемки «Признаний» были закончены вовремя и фильм с большим успехом прошел по экранам США и других стран.

Примеры заразительны. Даже ультраконсервативная студия «Метро», видя, что политические фильмы — неплохой бизнес, решила попытаться в антифашистской тематике. Драматургу Роберту Шервуду предложили написать сценарий по его пьесе «Восторг идиота». Из цензурных соображений автор внес в пьесу некоторые изменения: так, например, горный отель, где происходит действие фильма, находится не в Италии, а в неопределенной стране и войну ведут неведомо чьи армии. Продюсер потребовал также убрать слишком прозрачные намеки на всем известных диктаторов. Однако все это не лишило экранный вариант полемической остроты. Фабрикант оружия остался резко отрицательным персонажем, а война была показана как преступление безумцев. Главные роли в фильме

(1939, режиссер Кларенс Браун) исполняли Кларк Гейбл и Норма Ширер. Популярный актер играл роль эстрадного импресарио Гарри Вэна, который вместе с труппой, состоящей из шести танцовщиц, застрял из-за воздушной тревоги в курортном отеле. Там он встречается с русской белоэмигранткой Ириной (Норма Ширер), которую в минуту опасности бросил ее любовник, фабрикант оружия. Гарри Вэн и Ирина остаются в подвергшемся бомбардировке отеле, готовые ко всему, зная, что окружающий их мир сошел с ума. А бог? Ирина давно уже утратила веру «в божественное вмешательство». Для нее бог — старый, бедный человек; он сидит на небе без всякого дела и раскладывает бессмысленный, бесконечный пасьянс «Восторг идиота». Бедный, добрый господь бог! Газета «Нью-Йорк таймс» поместила восторженную рецензию: «Наконец-то «фильм для взрослых» — одно из крупнейших событий года, фильм столь своевременный, как завтрашняя первая полоса газеты».

Другие антифашистские или антигитлеровские картины не отличались высокими художественными или интеллектуальными достоинствами. Это были конъюнктурные ленты, коммерческий успех которых приносила актуальная политическая тематика. Назовем в качестве примера две картины студии «Метро» — «Побег» (1940) режиссера Мервина Ле Роя, с Нормой Ширер и Робертом Тейлором, и «Смертоносную бурю» (1940) Фрэнка Борзеджа, с Джеймсом Стюартом и Маргарет Салливан. Политически честным, но далеким от художественного совершенства можно назвать фильм «Четверо сыновей» (1940) режиссера Арчи Майо о судьбах чешской семьи в Судетах.

«Блокада» и «Восторг идиота» подготовили почву для «Великого Диктатора» (1940) Чарльза Чаплина. Только теперь экран заговорил в полный голос, без колебаний и без оглядки на угрозы фашиствующих элементов.

Автор «Золотой лихорадки» представил на суд зрителей свой последний фильм с маленьким человечком в главной роли. Долгие странствия бродяги, начатые в 1914 году, завершились в 1940. Более четверти века появлялся на экране патетичный и одновременно комичный борец за права личности, за справедливость для обыкновенного человека, который не может найти себе места в мире, управляемом сильными и богатыми. В «Диктаторе» Чарли — это еврейский парикмахер, обитающий в гетто столицы некоего государства Томания, которым управляет диктатор — антисемит Аденоид Хинкель. Ему помогают верные слуги — толстый Херринг и худой Гарбитш. Дело в том, что Хинкель и Чарли похожи друг на друга как близнецы, отсюда множество недоразумений и непредвиденных осложнений, достигающих апогея в финальной сцене, когда парикмахер, одетый в мундир диктатора, обращается к многотысячной толпе с призывом к миру и любви к ближним.

Мысль о создании такого фильма, использующего сходство самого Чаплина (благодаря маленьким черненьким усикам) с Гитлером, пришла

великому художнику еще в 1937 году, а идею сыграть обе роли подсказал Чаплину Александр Корда. Сюжет этот имел для Чаплина и еще одно достоинство — он позволил ему выйти из замкнутого круга немого кинематографа.

После «Новых времен» режиссер понял, что невозможно без конца плыть против течения. Выбор будущего пути мучил Чаплина уже несколько лет. Он прекрасно понимал, что даже самый лучший звуковой фильм не может сравниться с пантомимой, которой Чаплин владел в совершенстве. А если он начнет говорить — то станет лишь одним из многих комедийных актеров. И кто знает, может быть, не самым лучшим.

«Диктатор» давал единственную в своем роде возможность для «прыжка в неизвестное». В роли парикмахера Чарли мог подтвердить свою верность пантомиме, а в роли диктатора — залить зрителей и слушателей потоком слов. Аденоида Хинкеля актер хотел представить средствами бурлеска, шаржа, карикатуры. В своей автобиографии Чаплин признается, что если бы в период съемок фильма (с декабря 1937 по июль 1939 года) он знал всю правду о нацистских концлагерях, то вообще не сделал бы «Диктатора». Преступные злодеяния гитлеровцев не могли быть темой комедии. Сегодня, когда правда о второй мировой войне известна каждому, очевидна, конечно, значительная диспропорция между экранным изображением нацизма и его действительным обликом. Но в 1940 году и особенно в Соединенных Штатах даже такое половинчатое обвинение коричневой диктатуры прозвучало с огромной силой. Высмеивание Гитлера и Муссолини, показанных на экране в кривом зеркале сатиры, выявление расовых преследований и захватнических действий диктаторов — все это было в пугливом голливудском мире свидетельством гражданской смелости художника-гуманиста. Прокатная фирма «Юнайтед артистс» предупредила Чаплина, что он идет на огромный риск: Уилл Хейс никогда не разрешит демонстрацию такого фильма в американских кинотеатрах и Англия также последует его примеру. Весьма возможно, что так это и случилось бы, если бы не события на политической арене. В сентябре 1939 года началась война, в июне 1940 года была повержена Франция. Теперь хозяева «Юнайтед артистс» торопили Чаплина с завершением работы: и в Америке, и в Англии с нетерпением ждали премьеры. 15 октября 1940 года в двух нью-йоркских кинотеатрах состоялся торжественный показ «Диктатора». Критика, как всегда, приняла новую ленту Чаплина по-разному — от холодной неприязни до восторженных похвал. Зрителям «Диктатор» понравился: в первоэкранных кинотеатрах картина шла пятнадцать недель, а в итоге кассовые сборы оказались самыми большими из всех чаплиновских фильмов. Два миллиона долларов, затраченных им, вернулись с лихвой.

В творческом отношении новое произведение Чаплина убедительно подтвердило правильность избранного им пути. В немых кусках ощущает-

ся некоторая усталость — еврейский парикмахер Чарли был менее смешон и подвижен, нежели его предшественники. Зато Хинкель был великолепен, и здесь-то особенно ярко проявились лучшие качества гениального художника. Чаплин выступил в «Диктаторе» и еще в одной роли. Последнюю речь он начинает как парикмахер, которого все принимают за диктатора, но заканчивает ее уже от своего собственного имени — как художник, обращающийся к своим незнакомым зрителям. Это шестиминутное выступление Чаплина о мире и любви к ближнему было чем-то совершенно новым в истории киноискусства. Здесь режиссер впервые решил выступить как писатель: забыть о сюжете, об актерах, об экранной условности и высказать свои мысли. Лишнее доказательство зрелости самого молодого из искусств!

Единственным фильмом, который можно сопоставить с «Диктатором» как смелое и бескомпромиссное произведение, была экранизация романа Джона Стейнбека «Гроздь гнева». Роман вышел в апреле 1939 года и почти тотчас же стал бестселлером. Стейнбек издавна интересовался судьбами эмигрантов из центральных штатов, которые в поисках работы устремляются вместе с семьями в Калифорнию. В октябре 1936 года он написал на эту тему семь статей в газете «Сан-Франциско ньюз». Шестисотстраничный роман повествует об одиссее семьи фермеров Джоудов из Оклахомы, вынужденной из-за засухи и денежных затруднений покинуть землю, которую обрабатывали многие поколения Джоудов. Они отправляются на поиски «земли обетованной» — так, во всяком случае, рекламные проспекты именовали Калифорнию. На новом месте Джоудов ожидают бедность, унижения, необходимость дальнейших странствий. Семья постепенно распадается, но одновременно в ней пробуждается классовое самосознание, понимание того, что изменить условия жизни можно, только совместно борясь с эксплуататорами.

Студия «XX век — Фокс» решила финансировать экранизацию романа, так как он был бестселлером. Но предусмотрительный Даррил Занук до начала съемок направил своих сотрудников в Калифорнию, чтобы убедиться, как в действительности живут эмигранты, не преувеличил ли писатель их бедственное положение. Результат проверки был однозначен — дела обстоят еще хуже. Сценарий написал Нанелли Джонсон. Он сохранил верность сюжету романа, сделав некоторые вполне обоснованные купюры, и лишь эротические сцены были изъяты под давлением цензуры. Диалектическая сущность странствий «Оукис» (жителей Оклахомы) в кинематографическом варианте сохранилась полностью. Распад семьи — негативный аспект эпопеи, зреющий бунт (гроздь гнева) — аспект позитивный. Постановку «Гроздь гнева» поручили Джону Форду.

Джон Форд никогда не отличался политической активностью. Когда его спрашивали, чем заинтересовал его роман Стейнбека, он отвечал уклончиво: «Снимая фильм, я стараюсь найти интересных мне людей в ситуации»

ях, которые кажутся мне драматичными». Но как бы там ни было, разделял или нет Форд взгляды Стейнбека на судьбу Джоудов, он сумел верно представить их зрителям, не исказив основной идеи автора. Яркими драматическими красками нарисовал он картины страшной нужды, эксплуатации, безысходного положения изгнанных с родной земли людей. Большой талант режиссера проявился как в массовых, так и в камерных эпизодах. Режиссер и лучший голливудский оператор Грегг Толанд * нашли изобразительный ключ для показа бесконечных дорог, лагерей эмигрантов, огороженных колючей проволокой ферм, где истощенные путники ищут работу. «Гроздь гнева» вышли на экран в январе 1940 года и имели не меньший успех, чем роман Джона Стейнбека.

Политикой в кинематографе занимались не только радикалы и антифашисты. Для поддержания «священного» принципа нейтралитета и равновесия киностудии выпускали также и откровенно антисоветские картины. Наиболее характерным в художественном отношении и сугубо пропагандным был фильм Эрнста Любича «Ниночка» (1939) с Гретой Гарбо, впервые снявшейся в комедийной роли.

Примитивным получился и другой антисоветский фильм — «Товарищ X» (1940) с Кларком Гейблом в роли коммуниста, обращенного в капиталистическую веру.

Политическая борьба в кинематографе обострилась летом — осенью 1940 года. Почти одновременно начали атаку на «красный Голливуд» конгрессмен от штата Техас Мартин Дайс и окружной прокурор Лос-Анджелеса Бьюрон Фиттс.

Диес уже издавна готовился к борьбе с «коммунистической заразой» в американской кинематографии. В 1938 году он публично обвинил Шерли Темпл (ей тогда было десять лет) в том, что она является слепым орудием в руках Москвы. Спустя два года мистер Дайс в качестве председателя специальной комиссии конгресса возглавил новую кампанию, опубликовав в журнале «Либерти» две статьи о «красных» в Голливуде. Не называя никого по имени, он дал понять, что в кинематографической столице действуют 42—43 активных члена коммунистической партии или сочувствующих ей. В августе 1940 года Диес появился в Лос-Анджелесе и начал расследование, закончившееся полным провалом. Сначала ему пришлось взять назад обвинения, выдвинутые против писателей, а затем и против актеров, как совершенно лишённые оснований. А после нескольких выступлений в печати в защиту Голливуда Мартин Дайс и его комиссия

* Грегг Толанд (1904—1948) — американский оператор. Работу в кино начал в пятнадцать лет в качестве курьера студии «Фокс». Уже спустя год он становится ассистентом оператора. С 1931 года работает на студии Сэма Голдвина. Внес значительный вклад в операторское искусство. Среди лучших лент Толанда: «Тупик» (1937), «Грозовой перевал» (1939), «Лисички» (1941), «Гражданин Кейн» (1941), «Лучшие годы нашей жизни» (1946) и другие.

прекратили свою деятельность. Та же судьба постигла Бьюрона Фиттса. Он рассчитывал при помощи антикоммунистической кампании обеспечить свое переизбрание на очередных выборах. Но потерпел поражение — новым прокурором стал независимый кандидат. Вся эта мышьяная возня, оставившая неприятный привкус и наделавшая много шума, припомнилась десять лет спустя, в эпоху пресловутых расследований комиссии Маккарти и процесса над «голливудской десяткой».

Борьба с «красным Голливудом» занимала много места в печати, привлекая читателей именами знаменитых звезд экрана, но все это совершенно не влияло на нормальную деятельность огромной производственной машины, создающей кинофильмы, так же как и на кадровую политику. Сторонники Легиона благопристойности получали работу наравне с либералами в зависимости от своих деловых качеств. Писатели, режиссеры, актеры — все, у кого были интересные идеи и предложения, — использовались в максимальной степени. Голливуд преодолевал остаточные явления депрессии, боролся с сокращением иностранных рынков сбыта, делая ставку на дорогие постановочные ленты. Для привлечения зрителей в кинотеатры киностудии начали в октябре 1938 года совместную кампанию под лозунгом «Фильмы — твое лучшее развлечение». Эта акция стоила более миллиона долларов, но не дала заметных результатов, и по-прежнему далеко не каждый фильм привлекал массы зрителей. Студии хотели делать такие картины, которые нравились бы всем, не вызывая ничьих возражений: грандиозные постановочные ленты, прославляющие сильную, динамичную Америку.

Все руководители студии были единодушны в одном: лучшим лекарством от плохой конъюнктуры являются хорошие фильмы. Хорошие — значит поражающие воображение стоимостью и совершенством формы. Джозеф Шенк, руководитель студии «XX век — Фокс», утверждал, что зритель, испытывая недостаток денег, будет ходить в кинотеатр не два-три раза в неделю, а один раз, выбирая наиболее рекламируемые боевики. Картины «среднего» класса проваливаются, а «Робин Гуд» (1938) Майкла Кертица с Эрролом Флинном и «В старом Чикаго» (1938) Генри Кинга с Тайроном Пауэром имеют огромный кассовый успех. Даррил Занук из той же фирмы рекомендовал пользоваться оригинальными сценариями и снабжать каждый фильм музыкой. По крайней мере одна мелодичная, запоминающаяся песенка должна радовать посетителя кинотеатра. В фильм «Рэгтайм-банд Александра» (1938) режиссер Генри Кинг включил 27 музыкальных номеров Ирвинга Берлина. Джек Уорнер постоянно подчеркивал, что кино — народное искусство, а потому следует думать о массовом зрителе, а не об интеллигентах. Только студия «Метро» сохраняла полное спокойствие, веря в старую апробированную формулу «звездных» фильмов.

Созданием эпических фильмов занимались ведущие постановщики Голливуда. Опытный специалист в этой области Сесиль де Милль сделал

картину «Юнион пасифик» (1939) о строительстве трансконтинентальной железной дороги, которую можно считать эталоном этого модного в те годы жанра. Майкл Кертиц поставил для Уорнеров ленту «Додж-Сити» (1939) о возникновении нового города.

Кинг Видор был автором цветной (первой в его биографии) эпической картины о периоде англо-французской войны в Америке. Спенсер Трейси возглавлял группу солдат, так называемых Roger's Rangers, которые проделали долгий путь среди болот и лесов — от озера Шамплейн в штате Нью-Йорк до Канады. Фильм «Северо-западный проход» вышел на экраны в феврале 1940 года, когда тема войны приобретала все большую актуальность. В этих условиях зловещий смысл имели слова майора Роберта Роджерса: «Теперь я не просто человек, а солдат, командующий своим отрядом. Когда-нибудь, когда ты встретишь меня уже просто как человека, я буду просить тебя о снисходительности». Общество следовало подготовиться к солдатской жестокости, дисциплине и лишениям.

Но самым грандиозным предприятием Голливуда 30-х годов была экранизация популярного романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». Юг и его история еще со времен «Рождения нации» Гриффита привлекали особое внимание американцев. Жизнь богатых плантаторов служила предметом мечтаний для небогатых, отупевших от повседневной изнурительной работы обывателей. Это первая, хотя и не самая главная причина. Во-вторых, Гражданская война была величайшим историческим событием Америки с момента получения ею независимости, событием, к которому постоянно возвращаются литература, театр и, конечно, кинематограф. В-третьих, любовь главных героев фильма, Скарлетт О'Хары, представительницы Юга, и северянина Ретта Батлера, перебрасывала мостик между враждующими сторонами, закладывая фундамент будущего единения нации. Наконец, в-четвертых, и это было для публики самым главным, Маргарет Митчелл удалось в историческом повествовании создать образ женщины, по темпераменту, образу мышления и поведению насквозь современной, давая возможность многочисленным зрителям переживать вместе со Скарлетт все перипетии истории. «Унесенные ветром» никто не назовет шедевром литературы, тем не менее написанная опытной рукой семейная сага эпохи Гражданской войны делала ее интересной и даже захватывающей для миллионов читателей.

Вопрос о том, кто будет исполнять главные роли в фильме, волновал в 1939 году американскую публику больше, чем политические новости из Европы. За роль Скарлетт вели героическую борьбу популярные звезды и начинающие актрисы. В конце концов выбор пал на молодую, совершенно неизвестную в Америке англичанку Вивьен Ли. Продюсером был Дэвид Селзник, а прокатом занималась студия МГМ. За это студия отдала Селзнику своего актера Кларка Гейбла на роль Батлера. Эшли сыграл Лесли Хоуард, а его жену Мелани — Оливия де Хэвилленд. Со сценари-

ем и режиссурой тоже было немало хлопот. Уже в ходе съемок окончательный вариант сценария дорабатывал Бен Хект, кстати говоря не зная литературного первоисточника. Съемки начал Джордж Кьюкор, уступивший через две недели режиссерское кресло Виктору Флемингу (его имя фигурирует в титрах), а заканчивал работу Сэм Вуд. После без малого двухлетнего производственного цикла фильм вышел на экран 15 декабря 1939 года. Премьера, состоявшаяся в Атланте, штат Джорджия, носила характер манифестации южан. Взволнованная Маргарет Митчелл заявила, что это необыкновенное переживание для Джорджии и всего Юга — увидеть на экране возвращение конфедератов. Но не только на Юге фильм вызвал волнение — всюду, где его показывали, перед кинотеатрами с утра до вечера толпились тысячи людей, желающих приобрести билеты. За первый год МГМ получила 13,5 млн. долларов прибыли от проката. Спустя десять лет «Унесенные ветром» заняли первое место в списке наиболее кассовых фильмов.

Популярность романа в Америке и за рубежом, несомненно, явилась одной из причин невероятного успеха фильма. Одной, но не единственной. Экранный вариант «Унесенных ветром» мог похвастаться всеми качествами эталонной голливудской продукции. Это был первый фильм-гигант: его демонстрация продолжалась 3 часа 42 минуты. Зритель видел на экране битвы и пожары, балы и пышные приемы, и все это в цвете. Актерам удалось добиться полного перевоплощения, а сюжет держал всех в напряжении. Что еще можно было требовать? Фильм этот — умело сделанная экранизация популярного романа, давал возможность развлечься, попереживать за героев, и при этом он не был лишен художественных достоинств. Никого не удивило, что пять «Оскаров» досталось кассовому боевику 1939 года: за лучший фильм, за режиссуру (Виктор Флеминг), за сценарий (Сидни Говард), за лучшую женскую роль (Вивьен Ли) и за лучшую женскую роль второго плана (Хэтти Мак Дэниель).

Удивляет отсутствие «Оскара» для Кларка Гейбла, но в тот год вполне заслуженную награду отобрал у него Роберт Донат за роль учителя из фильма Кинга Видора «Прощайте, мистер Чипс». Впервые негритянская актриса Хэтти Мак Дэниель (в роли няни Скарлетт О'Хары) оказалась в числе лауреатов голливудской Академии. Такое проявление либерального духа можно объяснить только тем, что актриса получила премию за роль верной и любящей невольницы.

Традиции американского эпоса проникли в конце 30-х — начале 40-х годов и в такой популярный жанр, как вестерн. Не прекращалось производство обычных ковбойских лент-вестернов, как, например, «Одинокий всадник» (1938) — серийный фильм маленькой студии «Рипаблик», пользовавшийся огромным успехом даже в первоэкранных залах Бродвея. Стоит напомнить, что одинокий всадник был героем еженедельных радиоспектаклей, передававшихся с 1933 года.

Этой концепции дешевых вестернов крупные студии противопоставили эпические ленты, сделанные в традициях «Крытого фургона» Крюзе и «Железного коня» Форда. К группе эпических вестернов относятся «Человек с Запада» (1940) Уильяма Уайлера с Гэри Купером, «Человек равнин» (1937) Сесилия де Милля с тем же Купером, «Техасские рейнджеры» (1936) Кинга Видора и «Дилижанс» (1939) Джона Форда.

Последний из упомянутых фильмов был, несомненно, наиболее значительным и справедливо входит сегодня в число классических произведений киноискусства.

Средствами кинематографа Форд рассказал полную драматизма историю группы пассажиров дилижанса, преследуемого индейскими повстанцами. Действие фильма происходит в 80-е годы прошлого столетия в штате Нью-Мехико. Наряду с «Гроздьями гнева» «Дилижанс» знаменует собой этап в творчестве режиссера. Все отчетливее выявляются теперь его стиль и метод. Форд конструирует драматические ситуации, ограничивая действие во времени и пространстве. Чаще всего, как это было уже в «Осведомителе», мы имеем дело с группой людей, замкнутых или осажденных в каком-то месте, откуда они не могут выбраться. «Дилижанс» — классический пример такой замкнутости и одновременно осады. Всю дорогу пассажиры вынуждены находиться вместе. Другой драматургический принцип, активно используемый Фордом, — это конфликтное сопоставление людей с диаметрально противоположными нравственными позициями, причем подлинная мораль обязательно побеждает мнимую. В «Дилижансе» действительными героями оказываются: Даллас, девушка легкого поведения, алкоголик доктор Бун и Ринго Кид, ковбой, преследуемый законом как преступник. Зато представитель «общества», банкир Гейтвуд, представлен как трус, негодяй и вор. Наконец, третий принцип — умелое сочетание динамичных эпизодов с более спокойными, когда зрители могут «перевести дыхание».

Интерес к Дикому Западу, проявленный автором эпических фильмов, возвратил права гражданства на экране легендарным разбойникам и ковбоям времен колонизации отдаленных рубежей Соединенных Штатов. Джесси Джеймс и его брат Фрэнк, жившие во второй половине XIX века и прославившиеся смелыми ограблениями поездов, дилижансов и банков, превратились в положительных героев американского фольклора. О Джессе Джеймсе слагали баллады и передавали истории о его героических поступках и смерти от руки предателя. Генри Кинг в картине «Джесси Джеймс» (1939) также создал тип идеального народного героя, поручив главную роль популярному и положительному по амплуа актеру Тайрону Пауэру. Фриц Ланг в «Возвращении Фрэнка Джеймса» (это был первый вестерн в его режиссерской биографии) сделал все, чтобы образ преступника и бандита представить в возможно более привлекательном свете. В этом ему помог исполнитель главной роли Генри Фонда.

Восхваление Америки не ограничивалось воскрешением прошлого страны или обращением к романтическим приключениям Дикого Запада. Политическая атмосфера в стране накалялась, и все чаще на экранах стали появляться представители вооруженных сил Соединенных Штатов: армии, авиации и флота. В 1938 году конгресс утвердил значительное увеличение расходов на оборону страны.

Голливуд получил бесплатную помощь от министерств, заинтересованных в постановке пропагандных фильмов. Их было немало, как комедийных так и вполне серьезных. Ллойд Бэкон ставит «Крылья военного флота» (1939), Уильям Уэллман — «Люди с крыльями» (1938), а Джозеф Сентли — «Дух Калвера» (1939) — от названия военной академии в Калвер-Сити. Апофеозом американизма был монтажный фильм «Страна свободы» (1939), представляющий синтетический образ истории Соединенных Штатов. В картину вошли фрагменты из 124 художественных фильмов и нескольких сотен выпусков хроники. Экранный вариант фильма, снятого под руководством Сесилия де Милля, был впервые показан на Всемирной выставке в Нью-Йорке (апрель 1939 г.) и на Международной ярмарке в Сан-Франциско, а в январе 1941 года в сокращенном виде вышел в широкий прокат.

Примерно за девять лет — от вступления Франклина Рузвельта на пост президента до японского нападения на Пирл-Харбор — американская кинематография, пережившая кризисные явления, вернулась в состояние равновесия. Ни депрессия, ни напряженная политическая обстановка в Европе не смогли серьезно это равновесие нарушить. Кинопромышленность, хотя и являлась чутким барометром любых перемен, относилась все же к здоровым, стабилизированным отраслям народного хозяйства. Таковы были экономические результаты девятилетнего периода. А как обстояли дела с точки зрения творческих успехов?

Кинематографическое зрелище достигло высокой степени формального совершенства. Американцы зарекомендовали себя мастерами экранного повествования; фильм стал зримой литературой, но литературой особого рода. В лучших случаях он напоминал романы XIX века, например Александра Дюма или Чарльза Диккенса, а в подавляющем большинстве дешевые (в прямом и переносном смысле) брошированные издания бульварной литературы. В зачиту кинематографа можно сказать, что если по отношению к Литературе с большой буквы он сохранял верность, то «литературу» в кавычках поднимал на более высокий художественный уровень, облагораживал ее. Повесть Эрнста Хейкокса «Дилижанс до Лордсбурга» не имела ничего общего с подлинной литературой, тогда как фильм Джона Форда, несомненно, является произведением искусства. Попытки перенесения на экран произведений психологического или социального характера предпринимались редко и, как правило, давали весьма посредственные результаты. «Гроздь гнева» Форда по Стейнбеку — выдающийся

фильм, но не передает (отчасти, может быть, по цензурным соображениям) всего богатства и сложной проблематики литературного произведения. Классическим примером американской модели 30-х годов является экранизация «Унесенных ветром» Маргарет Митчелл. Роман, не отличавшийся особыми литературными достоинствами, но с живым занимательным сюжетом, послужил основой для создания живого и интересного фильма.

Фильм-роман (такое определение будет наиболее точным) завоевал множество сторонников во всем мире, взяв на себя в значительной мере функции литературы. Посещение кинотеатров миллионы людей предпочитали чтению. Такое положение вещей привело к окостенению модели кинозрелища, к повторению одних и тех же образцов. Несомненно, и в других странах происходило сближение литературы с кинематографом, но результаты, полученные во Франции или Советском Союзе, гораздо более значительны для развития искусства кино.

По сравнению с художественным кино документалистика в Соединенных Штатах сделала большие успехи. Немаловажное значение для развития этой области кинематографа имели ежемесячные выпуски кинохроники «Поступь времени» («March of Time»). С 1934 года подготовкой выпусков занимался Луи де Ропмон. Это была удачная попытка введения в кинематограф политической публицистики. Авторы пользовались хроникальным материалом в сочетании с инсценированными в павильоне сценами. Иногда в них снимались реальные лица, иногда же загримированные актеры. Джон Грирсон несколькими лаконичными фразами подчеркнул переломное значение выпусков «Поступь времени»: «Они сделали то, что не удавалось прежним изданиям кинохроники: заглянули за кулисы событий, подсмотрели, какие факторы привели к их возникновению и дали им соответствующую перспективу»*. Иначе говоря, с репортерских позиций центр тяжести был перенесен на публицистику.

Если бы техника кино в области звукозаписи находилась в те годы на более высоком уровне, создателям выпусков «Поступь времени» не понадобилось бы инсценировки. Если бы тогда можно было взять легкую камеру, работающую без мощных осветительных приборов и синхронизированную с магнитофоном, проще было бы отправиться в кабачок и поговорить там с безработными уэльскими шахтерами, нежели строить в киностудии декорацию и приглашать актеров на роли безработных.

Технические сложности заставляли идти на компромиссы, создавать суррогаты, опираясь при этом на заранее собранные материалы. Так, в упомянутом уже примере из выпуска «Поступь времени» об уэльском угольном бассейне (1936) эпизод в кабачке был точным воспроизведением

* «Grierson on Documentary», London, 1946, p. 134.

бесед и интервью, проведенных журналистами с рабочими. Иногда случалось так, что павильонные куски резко отличались от документальных кадров, но в подавляющем большинстве случаев сочетание двух различных техник не раздражало, а, наоборот, помогало достижению нужного эффекта.

В выпуске кинохроники «Поступь времени», посвященном забастовке работников хлопковых плантаций (1936), симпатии кинематографистов были явно на стороне бастующих. Большой интерес представляли эпизоды, рассказывающие о европейских событиях: в них явно ощущались антифашистские настроения авторов.

Влияние ежемесячного киножурнала на дальнейшее развитие документального кино было очень велико. Можно без преувеличения сказать, что решительному пересмотру подверглась вся концепция кинопублицистики. Серьезная журналистика пришла наконец в кинематограф, и результаты их взаимодействия с большой силой проявились в фильмах, снятых в годы войны, а еще раньше — в деятельности нью-йоркских документалистов. Опыт «Поступи времени» использовали также и английские режиссеры из школы Грирсона.

Зато мультипликация, подарившая на переломе 20-х и 30-х годов знаменитые ленты Уолта Диснея, оказалась в творческом тупике. Создатель Микки Мауса начал повторять уже известные рецепты, совершенствуя найденные ранее формулы. Когда же настало время поисков новых путей, восторжествовали организационные и финансовые соображения в ущерб художественным. Создание полнометражного рисованного фильма было делом столь же заманчивым, сколь и рискованным; сама по себе эта попытка заслуживает всяческой поддержки. Но по сути дела, Дисней просто решил перенести в мультипликацию голливудскую модель фильма-романа. «Белоснежка и семь гномов» (1937) стала сенсацией, принесла автору колоссальную прибыль, но вряд ли можно считать ее художественным достижением, скорее, это шаг назад по сравнению с поэзией и юмором короткометражек с Микки и Дональдом.

Взяться за постановку полнометражной картины заставили Диснея причины экономического характера: короткометражные ленты не окупались, особенно с тех пор, как была введена система показа двух полнометражных фильмов на одном сеансе. Для мультипликации времени не оставалось, рынок сокращался, а стоимость производства из года в год возрастала. Проведя серию экспериментов с некоторыми техническими новинками (проекторная аппаратура для экрана двойной ширины и система передачи звука в ряд репродукторов, установленных в разных местах зала) и получив банковские кредиты, Дисней приступил к экранизации сказки братьев Гримм о Белоснежке и семи гномах. Работа продолжалась два года, стоимость картины составила 1 млн. 700 тыс. долларов, но за первый год проката чистая прибыль превысила 8 миллионов.

Экономический эффект — внушительный, зато художественный — сомнительный. Дисней решил не уходить в поэтическую страну фантазии, он постарался, чтобы его персонажи выглядели как живые люди. И в этом натуралистическом подходе заключалась главная ошибка художника. Уолт Дисней никогда даже в эпоху расцвета своего творчества не отличался высокой изобразительной культурой: теперь же он пошел по проторенному пути, угождая вкусам невзыскательной публики. И лишь в тех немногих эпизодах, когда на экране возникало царство животных и растений, словно бы пробуждалась фантазия художника, его искусство соединения в единый ансамбль движущихся рисунков, цвета и музыки. Несправедливо было бы обойти молчанием достижения Диснея в разработке звуковой партитуры «Белоснежки». Легко запоминающиеся, мелодичные песенки, музыкальный фон — все это украшало фильм, равно как и превосходно подобранный для героини голос пятнадцатилетней Адриены Казилотти.

Подстегиваемый успехом «Белоснежки», Дисней принялся снимать другие полнометражные фильмы. «Пиноккио» (1940) — это экранизация итальянской сказки Коллоди. Картина стояла примерно на миллион дороже «Белоснежки», но не имела такого кассового успеха. Повлияло на это и положение дел в Европе: ведь почти половина средств поступала от зарубежного проката. А в 1940 году Европе, за исключением нескольких нейтральных стран, было не до мультипликации.

В творческом отношении «Пиноккио» повторял ошибки «Белоснежки»: герой был показан чересчур реалистически, как обыкновенный мальчуган, а не как стилизованная деревянная игрушка.

В следующей своей работе Дисней решил обратиться не к детям, а ко взрослому зрителю. «Фантазия» (1940) — фильм во многом экспериментальный, интересный, хотя и не во всем удавшийся. Он состоял из восьми эпизодов, являющихся изобразительной иллюстрацией, а точнее, изобразительным эквивалентом музыкальных произведений. Впервые в кинематографе не музыка дополняла экранный образ, а наоборот. Произведения Баха, Бетховена, Понкиелли, Чайковского, Дюка, Мусоргского, Шуберта, Стравинского прозвучали в исполнении симфонического оркестра Леопольда Стоковского. Дисней и его сотрудники (в их числе эмигрировавший из Германии Оскар Фишингер) были авторами изобразительного решения фильма.

«Фантазия» вызвала бурю возмущения в среде любителей музыки и восторги рядовых кинозрителей. Можно, конечно, не соглашаться с самой идеей иллюстрирования музыки изображением, но было совершенно бессмысленно предавать ее анафеме. Кинорежиссер имел такое же право пользоваться музыкой для создания зрительных образов, как хореограф, komponующий балетные номера. Опасность таится лишь в несоответствии ценности звукового и зрительного рядов, когда благородная, уточненная

музыка иллюстрируется натуралистическими примитивными рисунками. Дисней не избежал этой опасности в том фрагменте фильма, который иллюстрирует «Пасторальную» симфонию Бетховена. Сюжет из жизни кентавров отличает вульгаризация и плохой вкус. Зато абстрактный танец линий и цветов, сопровождающий «Токатту» Баха, никого не мог разочаровать.

Поистине авангардистский, переломный для истории киноискусства фильм появился в Америке в апреле 1941 года. Это был «Гражданин Кейн» в постановке Орсона Уэллса.

26-летний Орсон Уэллс был, правда, новичком в Голливуде, но его деятельность в театре и на радио уже принесла ему известность. Радиопередача о нашествии марсиан, подготовленная О. Уэллсом по мотивам фантастического романа Герберта Уэллса «Война миров» и переданная в эфир 30 октября 1938 года, стала сенсацией, о которой много говорили и писали. Сделанный с достоверностью репортаж о высадке на землю космических кораблей с марсианами вызвал небывалую панику среди населения Соединенных Штатов. Слушатели были дезориентированы. Никто толком не мог объяснить, кто собственно высадился: пришельцы с другой планеты, немцы или японцы. Тем не менее у всех была одинаковая реакция: погрузить вещи в машину и бежать куда глаза глядят. На запруженных дорогах полиция не могла навести порядок. Разнеслись слухи о близком конце света...

Студия РКО, предложившая летом 1939 года контракт Уэллсу, предоставила ему условия, весьма необычные для голливудской практики. Представители студии, например, после утверждения сценария не имели права вмешиваться в работу постановщика, просматривать материал и т. д. Уэллс должен был показать им уже готовый фильм. Сначала Уэллс предложил экранизировать повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы».

В связи с изменившимися условиями проката (в Европе началась война), невозможностью пригласить из Франции актрису Диту Парло, которая должна была играть главную женскую роль, а также — и это была основная причина — из-за несогласия руководства студии с концепцией будущего фильма эта постановка так и не была осуществлена. Студийное начальство испугалось, что одного из героев фильма, рассказчика Марлоу, не будет на экране. Зритель должен был познакомиться с историей другого героя, Куртца, увидеть его глазами Марлоу, иначе говоря — глазами съемочной камеры. За несколько лет до эксперимента Роберта Монгомери в картине «Женщина в озере» (1947) Орсон Уэллс впервые намеревался снять фильм, последовательно используя субъективную камеру.

«Гражданин Кейн» — это история газетного магната, который, умирая, шепчет как будто бы бессмысленные слова: «розовый бутон». Репор-

тер пытается разгадать тайну жизни миллионера, он беседует с четырьмя людьми, близко связанными с покойным. Это Бернштейн и Лиланд, сотрудники Кейна по газете, его вторая жена и слуга Рэймонд, который провел последние годы со своим хозяином в огромном дворце Ксананду.

Режиссер поставил перед собой труднейшую задачу: проанализировать человеческий характер, характер необычный, недюжинный, опираясь на оценки разных людей. Фильм лишен хронологической последовательности. После просмотра хроникальных съемок, запечатлевших жизнь и деятельность Кейна (превосходно передан режиссером дух старой кинохроники), начинается путешествие во времени. Одни и те же эпизоды мы видим два, даже три раза с разных точек зрения. И чем больше углубляется скальпель психологического вскрытия, тем меньше мы знаем о подлинном облике героя. Он становится все более противоречивым, сложным, неуловимым, ускользающим из-под контроля нашего разума. Только в последних кадрах, уже после смерти Кейна, мы видим, как бросают детские саночки с надписью «Розовый бутон», и нам кое-что становится ясно. «Кое-что», ибо воспоминания о детстве за минуту до смерти вряд ли могут объяснить человеческую психологию.

«Гражданин Кейн» потому вошел в историю кино как переломное произведение, что в нем были широко использованы богатые возможности киноязыка, киновыразительности, использованы для создания самостоятельного, подлинно кинематографического исследования человеческой психологии. Создатели традиционных психологических картин так строили повествование, чтобы зритель, следя за событиями, мог самостоятельно воссоздать из предложенных ему элементов характер героя. В фильме Орсона Уэллса нет событийной цепочки, он показывает всю жизнь героя и просвечивает ее лучами поисков. Эти лучи выхватывают то один, то другой фрагмент, и все они, словно в мозаике, могут, хотя и не должны, сложиться в целостную картину. Зритель встречается с героем в различных ситуациях, слышит его слова, а затем с помощью свидетелей и комментаторов пытается объективно установить истину. Эта объективная истина и будет в конечном счете его (зрителя) собственной истиной об экранном герое.

Орсон Уэллс никогда не высказывался по поводу творчества Пруста. Возможно, он даже не читал его, и цикл «В поисках утраченного времени» действительно не оказал влияния на «Гражданина Кейна». Однако роль этого фильма в развитии техники экранного повествования можно сравнить только с переломом, который произвел Пруст в литературе. С выходом «Кейна» понятие времени в кино претерпело принципиальные изменения. Время в руках режиссера уподобляется тесту — его можно по желанию растягивать или месить. Однажды созданную форму можно вновь обратить в массу, чтобы затем слепить из нее нечто новое. Так возникает перед нами, исчезает и опять возникает образ Кейна: пятнадцать лет то-

му назад, пять лет, час назад, в ранней молодости, незадолго до смерти.

«Гражданин Кейн» вошел в историю кино как формальный фейерверк. Критики описывали и тщательно анализировали каждый кадр, каждую сцену фильма, который поражает богатством киноязыка. Но было бы несправедливо считать «Кейна» только формальным экспериментом. Дилис Пауэлл в рецензии, написанной в 1941 году, верно уловила суть дела, подчеркнув, что Уэллс использует свет, декорации, звук, движение камеры подобно тому, как писатель пользуется словами, фразами, ритмом. Новичкам в кинематографе обычно говорили, что их самовыражение должно быть ограничено рамками определенных художественно-технических возможностей. Все было разложено по полочкам, и общепринятые правила соблюдались неукоснительно. Орсон Уэллс по-своему использовал уже известные выразительные возможности кино, а в ряде случаев открыл совершенно новые. Театр и радио очень помогли ему, особенно в том, что касается актерской игры и полного использования звуковых эффектов. Уэллс первым предложил строить декорации вместе с потолком; применяя специальные объективы, он добился эффекта глубинности кадра, при котором крупные и общие планы одинаково хорошо различимы. Потолки революционизировали, по мнению режиссера, технику освещения, поскольку только замкнутая сверху декорация давала возможность реалистически использовать свет. Глубинность кадра позволяла зрителям выбирать в кадре то, что им, а не режиссеру казалось самым важным. Нововведения Уэллса не ограничились, однако, только этими двумя моментами. Он активно пользовался приемами, принятыми в немом кино, но совершенно забытыми в период звуковой революции, — затемнениями, двойной экспозицией.

«Гражданин Кейн» был сразу же после премьеры расценен как кинематографическая сенсация. Никто уже не вспоминал о недавних интригах и нападках газетного магната Херста, возмущенного сходством героя с его особой. Студия РКО была вынуждена в связи с этим отсрочить выпуск фильма на экраны (преьера состоялась 5 сентября 1941 г.). Однако нью-йоркские критики писали не о подлинных или мнимых аналогиях с реальными людьми, а о живительном ветре обновления, который принес этот режиссерский (и одновременно актерский — Уэллс играл главную роль) дебют.

Фильм Орсона Уэллса, несомненно, явился крупнейшим событием, поворотным пунктом в истории кино. Он на несколько лет опередил современные художественные поиски в киноискусстве. Были ли у него предшественники? И да, и нет. Да, потому что Орсон Уэллс, прилежный ученик мастеров, многое почерпнул из сокровищницы кинематографа. За годы, предшествовавшие его приходу в кино, он просмотрел сотни фильмов, а лучшие из них — по несколько раз. «Джон Форд, — говорил Орсон Уэллс, — был моим учителем, а «Дилижанс» — моим учебником. Я смот-

рел его сорок раз»*. Никто до Орсона Уэллса не пытался взглянуть на кино, как на небедомую землю, которую только еще надо открыть. Другие использовали имеющиеся выразительные средства, он открывал заново. Сама идея показать биографию человека, увиденную глазами других, была до него детально разработана в фильме режиссера Уильяма К. Хоурда «Могущество и слава» (1933) по оригинальному сценарию Престона Стерджеса. И там были многочисленные ретроспекции, отступления от хронологического порядка. Однако в картине Хоурда отсутствовал психологический анализ, попытка открыть тайну внутреннего мира человека. В фильме «Могущество и слава» просто интересно рассказывалась биография человека, сделавшего карьеру. Для своего времени это была значительная работа, может быть даже пионерская, но все же она не открывала перед кинематографом новых путей, таких, как «Гражданин Кейн». Невозможно также сопоставлять с дебютом Уэллса две интересные, но не вполне зрелые картины Бен Хекта и Чарлза Макаргура — «Преступление без страха» и «Подлец».

Английский кинорежиссер Бэзил Райт сказал, что «Гражданин Кейн» — фильм, появление которого можно было ожидать скорее в конце мировой войны, чем в ее начале. Английский документалист хотел тем самым сказать, что качественный скачок, столь очевидный в «Кейне», был бы более понятен как результат военных потрясений. В действительности все обстояло иначе, практика была далека от теоретических предсказаний. И об этом свидетельствовал не только фильм Орсона Уэллса, хотя он являлся, может быть, важнейшим аргументом, побуждающим к переменам. Были, конечно, и другие признаки завершения одной эпохи и начала другой.

Назовем некоторые из них. Появилось и начало активно развиваться телевидение. В 1938 году студия «Парамаунт» приобрела акции экспериментальной телевизионной лаборатории в Нью-Джерси. В июле того же года состоялась первая демонстрация фильма с помощью телевидения. Станция NBC (Нью-Йорк) показала очень еще немногочисленным зрителям английский фильм «Обличья лорда Блейкни».

Открытие Всемирной выставки в Нью-Йорке (апрель 1939 г.) смотрели уже несколько сотен владельцев телевизоров на девятидюймовых экранах! В 1941 году за несколько недель до вступления Америки в войну станция WBNT включила в свои программы коммерческую рекламу. Кинематографу следовало теперь считаться с конкуренцией маленьких стеклянных экранов.

Постановочные картины приносили огромные доходы. «Унесенные ветром» и «Белоснежка» пользовались неослабевающим успехом, но в том же самом, 1939 году продюсер «Парамаунта» Альберт Левин заявил, что

* Peter Cowie, The Cinema of Orson Welles, 1965, p. 27.

все больше людей будут посещать маленькие кинотеатры, чтобы смотреть зарубежные картины, предназначенные для взрослых, зрелых зрителей, для тех, кто умеет думать...

Молодой режиссер Гарсон Канин, начавший работать в Голливуде незадолго до войны, утверждал, что наряду с фильмами для широких масс следует снимать фильмы «для взрослых», дискуссионные, значительные по темам, посвященные актуальным событиям. Уже зарождалась идея репертуарных, студийных кинотеатров («Art Cinema»), период расцвета которых придется на 50-е годы.

20 июля 1938 года Министерство юстиции направило в нью-йоркский окружной суд обвинительное заключение против голливудской «большой восьмерки». Кинокомпании РКО, «Парамаунт», «Уорнер бразерс», «XX век-Фокс», «Метро», «Коламбия», «Юниверсл» и «Юнайтед артистс» обвинялись в нарушении антитрестовского законодательства. Правительство намеревалось отделить производство и прокат от киносети, чтобы положить конец монополистическим устремлениям крупных концернов.

Еще 14 ноября 1940 года правительство внесло в обвинительное заключение многочисленные дополнения и поправки, а неделю спустя стороны пришли к соглашению. Руководители кинопромышленности обещали воздерживаться от продажи фильмов вслепую («blind booking») и комплектно («block booking»), строго соблюдать антитрестовское законодательство.

Телевидение, появление студийных кинотеатров, отделение кинотеатров от производства — вот характерные особенности реформ. А Орсон Уэллс показал, как надо снимать новаторские фильмы. Весьма вероятно, что обновленная американская кинематография добилась бы успехов, если бы не война. Нападение Японии на Пирл-Харбор все изменило.

ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО В ПЕРИОД НАРОДНОГО ФРОНТА

ИЗМЕНЕНИЯ В ОБЛАСТИ ПОЛИТИКИ, ЭКОНОМИКИ И КУЛЬТУРЫ

Народный фронт явился ответом демократических слоев французского общества на угрозу фашистского государственного переворота. Беспорядки, вызванные в феврале 1934 года сторонниками полковника де Ла Рока, кандидата во французские фюреры, послужили серьезным предупреждением и помогли объединению разрозненных левых сил. Пример Германии был слишком красноречив — отсутствие единой платформы для совместных действий между коммунистами и социалистами проложило Гитлеру путь к власти. Первыми призвали к сотрудничеству перед лицом опасности ученые: 17 февраля 1934 года они основали Комитет бдительности интеллектуалов-антифашистов. Его возглавили профессор Поль Риве, основатель Музея человека в Париже, физик Поль Ланжевен и талантливый литературный критик и философ Алэн. 5 марта Комитет опубликовал манифест, призывавший к солидарности творческой интеллигенции и рабочего класса в борьбе с фашизмом.

Две рабочие партии Франции — коммунистическая и социалистическая — подписали в июле 1934 года договор о единстве действий. В ноябре того же года Морис Торез призвал к созданию «Народного фронта труда, свободы и мира». В день национального праздника — 14 июля 1935 года — состоялась первая массовая манифестация Народного фронта. В ней приняли участие также и члены радикальной партии. Так возникло Народное собрание — объединение трех левых политических партий, двух профсоюзов, позднее образовавших Всеобщую конфедерацию труда (ВКТ), и нескольких более мелких организаций, как, например, Лига защиты прав человека. На выборах 1936 года в апреле и мае Народный фронт одержал решительную победу, получив в палате депутатов большинство мандатов (370 из 591). Во главе правительства встал социалист Леон Блюм, а в его состав вошли представители социалистов и радикалов. Коммунисты полностью поддержали Народный фронт в парламенте. Так начался во Франции период правления Народного фронта, принесший серьезные социальные преобразования: была введена сорокачасовая рабочая неделя, оплаченные отпуска, проведена национализация военной промышленности и повышены оклады рабочим.

Период подъема Народного фронта продолжался один год — до июня 1937 года, когда ушло в отставку правительство Блюма. Межпартийные разногласия, прежде всего по вопросу о невмешательстве в гражданскую войну в Испании, постепенно разрушали единство. Мюнхенский договор, подписанный в октябре 1938 года тогдашним премьер-министром, радикалом Эдуардом Даладье, положил конец существованию Народного фронта.

И все-таки за несколько лет — от возникновения в 1934 году до распада накануне второй мировой войны — Народный фронт внес в жизнь Франции струю свежего воздуха. Тогдашний социалист Жак Сустель писал в июле 1936 года в еженедельнике «Вендреди»: «Мы имеем дело не только с активным политическим и общественным, но и с самым широким культурным движением. Его девизом могут стать слова: «Откроем двери культуре. Разрушим стену, которая отгораживала от бедняков культуру, словно прекрасный парк, предназначенный для элиты».

Ученые и деятели искусства активно включились в культурную программу, проводимую руководством Народного фронта. Кинематографисты более смело начали высказывать с экрана идеи социальной справедливости. Этому, несомненно, способствовали перемены, происшедшие в литературе и в театре. Французской литературе второй половины 30-х годов присущ острый интерес к общественной проблематике. Историк литературы Пьер де Буадеффр писал: «Происходит смена караула: новое поколение философов занимает место поэтов и романистов».

В театре уже с 1932 года действовала связанная с коммунистической партией Федерация рабочей сцены. В апреле 1936 года она преобразуется в более представительную организацию, объединившую все левые силы, — Союз независимых театров Франции (иначе Театр Свободы). Среди членов художественного совета Союза мы находим имена выдающихся деятелей театра, литературы и кино: актеров Жана Луи Барро, Гарри Бора, Пьера Ренуара и Луи Жуве; писателей Луи Арагона и Леона Муссинака; сценаристов Анри Жансона и Шарля Спаака; режиссеров Гастона Бати, Шарля Дюллена и Жана Ренуара. Одним из авангардистских театров, входящих в Федерацию рабочей сцены, был «Октябрь», руководимый поэтом Жаком Превером.

В кино появилась многочисленная группа молодых режиссеров, сценаристов и актеров, для которых, по определению одного из «новых» — Марселя Карне, «кино — это страсть и религия. Они живут для кино, а такие, как Жан Виго, для него умирают». На киностудиях и в кафе на левом берегу Сены, где обсуждались сценарии и подбирались актеры, воцарилась совершенно особая, неповторимая атмосфера, сопутствовавшая рождению французской школы кино.

Политические изменения совпали с серьезными потрясениями в экономике кинематографа. Кончилась эпоха крупных концернов, начался

период активности мелких независимых предпринимателей. Компания «Гомон франко фильм обер» (сокращенно ГФФО) в 1934 году прекратила платежи. Ее долги государственной казне составили в 1935 году 266 млн. франков. Несколько лет продолжались попытки спасти смертельно больного колосса. Только в 1938 году на собрании акционеров происходит формальная ликвидация фирмы. Киностудию, кинотеатры и все имущество концерна приобретает государственная фирма Гавас.

Еще более драматична история краха акционерного общества «Пате—Натан». Основатель могущественного некогда концерна Шарль Пате уступил в 1930 году свои акции банкиру Эмилю Натану. Последний возглавил новую компанию, которая после нескольких лет процветания начала в 1934 году испытывать серьезные экономические затруднения. Эмиль и его брат Бернар продали в 1935 году свои акции, и вскоре фирма была объявлена банкротом. Тогда отдельные группы акционеров начали многолетнюю борьбу за получение своих вкладов. Вплоть до начала войны 1939 года предприятие не удалось поставить на ноги, поскольку акционеры не могли договориться между собой.

«Гомон» и «Пате—Натан» — две крупнейшие французские фирмы — прекратили производство в начале 1934 года. Более мелкие, но активные прежде фирмы Оссо и Жака Хаика также обанкротились, оставив многомиллионный дефицит. Продолжал действовать только парижский филиал немецкой фирмы «Тобис» с ежегодным производством трех-четырёх фильмов. Главной опорой французского кино стали мелкие независимые предприниматели, создававшие недолговечные компании для реализации одного-двух фильмов. В 1934 году было зарегистрировано 202 фирмы, 86 из которых распалось в течение года. В 1936 году действовало 85 фирм, которые выпустили 117 фильмов. Спустя год производство возросло до 123 картин, а еще через год — до 130 картин.

Казалось, такая система производства, скорее кустарная, нежели промышленная, является анахронизмом и должна неизбежно привести к катастрофе. Оказалось, однако, что своеобразные политические и экономические условия создали благоприятную конъюнктуру для индивидуальной инициативы. Банки охотно давали краткосрочные кредиты продюсерам, зная, что через 12—18 месяцев получат обратно свои деньги. Это было менее рискованно, нежели помещать капиталы в другие предприятия, настороженно относящиеся к программе Народного фронта. Неожиданно возникла производственная лихорадка — в сентябре 1935 года все павильоны были заняты: 11 фильмов находилось в производстве, 18 — в монтажно-тонировочном периоде, семь ожидало своей очереди.

На помощь французским продюсерам пришли также английские банки и страховые общества. В конце 1936 года журнал «Ля синематографи

франсез» утверждал, что 50% французских фильмов было реализовано на английские деньги. Спустя два года уже 75% французского производства финансировалось Лондоном, а в самом Париже развил бурную деятельность специальный представитель Сити А. Р. де Ружмон, который осуществлял связь между студиями и британскими банками. В первом квартале 1938 года из Лондона в Париж был передан один миллион фунтов стерлингов.

Интерес Сити к французской кинематографии объясняется очень просто. Английские капиталисты, и в особенности страховое общество «Пруденшл», потеряли огромные деньги, финансируя английское кино (капиталовложения фирмы «Лондон филмз» в фильмы Александра Корды); теперь они решили отыгаться во Франции. Французские картины пользовались огромным успехом, приносили немалые прибыли, а краткосрочные кредиты были гораздо более выгодны, нежели долгосрочные капиталовложения.

Итак, Франция вступила в период расцвета кинематографического производства. Конечно, как и прежде, случались банкротства и разного рода махинации, но съемки повсюду шли полным ходом. Мелкие продюсеры проявляли больше смелости и активности, чем крупные концерны. Они не боялись риска, эксперимента, поиска новых путей. А творческим работникам было легче и проще с ними договориться. Политическая обстановка и ослабление экономического давления — вот факторы, способствовавшие расцвету искусства. Деятели кино почувствовали себя патриотами своей профессии. Об этом свидетельствовало создание в июне 1936 года французской Конфедерации кино, в которой объединились представители производства, проката, киностудий и лабораторий. Любые условия и действия казались нужными и целесообразными, ибо бесспорным являлся один факт: французские фильмы полностью овладели внутренним рынком, намного опередив американских конкурентов. Речь идет не о массовой продукции, а о фильмах высоких художественных достоинств, фильмах Фейдера, Ренуара, Дювивье или Карне. Подлинное искусство перестало быть пугалом для владельцев кинотеатров, оно превратилось в ценную приманку для зрителей.

Уже 1934 год предвещал новую эпоху. Правда, Рене Клер, разочарованный провалом «Последнего миллиардера», на долгие годы покинул родину, зато возвратился во Францию из голливудского изгнания Жак Фейдер. В Америке он снимал французские и немецкие варианты американских боевиков, не получая от этой работы ни малейшего творческого удовлетворения. Теперь он мог напомнить французской публике, что он автор не только американских фильмов «Зеленый призрак» и «Если бы император знал это» (1930), но прежде всего таких картин, как «Тереза Ракен» и «Новые господа». После возвращения во Францию Фейдер

поставил «Большую игру» (1934) — киноповесть из жизни Иностранного легиона, а точнее, фильм о несчастном, страдающем легионере, стремящемся в Африку, чтобы забыть любовную драму. История банальная, если ограничиться коротким изложением сюжета. Но эта внешне неоригинальная история имеет второй, гораздо более интересный план. Перед отъездом из Америки Фейдер должен был экранизировать пьесу Пиранделло «Какой ты меня хочешь». Тема интереснейшая, дававшая возможность показать многогранность человеческой природы, показать героиню, которая была и осталась загадкой. Студия «Метро» не согласилась, однако, со слишком смелой концепцией режиссера, передав постановку послушному ремесленнику Джорджу Фицморису. Во Франции Фейдер вернулся к пиранделловской концепции, введя ее в сценарий Шарля Спаака «Большая игра». В африканском ресторанчике герой находит двойника своей возлюбленной — вульгарную певичку, которая страдает амнезией, отсутствием памяти. Оба персонажа играет Мари Белль, но роль певицы дублировала другая актриса. Такое творческое использование дубляжа было в режиссерской практике новаторским. Главное достоинство фильма «Большая игра» заключалось в глубоком анализе переживаний героя, его внутренней борьбы и сомнений. Ностальгическая тоска по Европе, по утраченной любви и одновременно возникающее чувство к жалкому осколку человека — ресторанной певице — Фейдер показал глубоко и полно, нарисовав убедительную картину человеческих судеб. Фильм «Большая игра» стал первой ласточкой психологического направления, рождающейся тогда французской школы.

Другого рода сигналом грядущих перемен был фильм «Тони» (1934) Жана Ренуара. Фильм этот суров и даже жесток. Он не привлекал именами популярных актеров или пышностью постановки. Зрители познакомились с обыкновенными бедными людьми, которых жизнь не балует. Даже солнечный Прованс был лишен в фильме своей туристской открыточной красоты. Городок Мартиге, иногда называемый французской Венецией, показан Ренуарами — режиссером Жаном и оператором Клодом — буднично, обыкновенно.

Новизна «Тони» заключалась в его подлинности, достоверности. История любви, ревности и убийства в среде итальянских и испанских рабочих была основана на фактах судебной хроники 20-х годов, которую рассказал режиссеру его друг Жак Мортье, полицейский комиссар Мартиге. Все герои фильма в той или иной степени подлинные. И итальянец Антонио Канова (Тони), и испанская соблазнительница Жозефа, и жестокий бельгиец Фернан — все эти персонажи не выдуманные, не созданные авторской фантазией, а имеющие реальных, живых прототипов, которых и по сей день можно встретить на улицах, в квартирах или кабаках Прованса. В фильме особенно сильно подчеркнуты социальные

мотивы, в особенности остракизм, которому подвергает плохо оплачиваемых иностранных рабочих французское население. Несколько раз в фильме упоминается об «иностранном нашествии» и показывается, с каким презрением относятся к пришельцам состоятельные местные жители.

Жан Ренуар снимал фильм на натуре и в естественных интерьерах. Кроме нескольких профессиональных актеров, в нем участвовали многочисленные любители, случайно привлеченные статисты, снимавшиеся без грима. В период съемок режиссер не придерживался сценария, он постоянно импровизировал, придумывал новые сцены. Одна из них, пожалуй, лучшая, по мнению автора, не вошла в фильм из-за возражений прокатчиков. Тони и Жозеф везут на ручной тележке прикрытый грудой белья труп убитого. Три корсиканских угольщика встречают на дороге тележку и, сами того не ведая, сопровождают «похоронную процессию», напевая веселые песенки.

Фильм «Тони» не пользовался успехом у зрителей, ибо он не соответствовал тогдашней моде. Его подлинное новаторство стало очевидным лишь много лет спустя, когда на экранах появились произведения итальянских неореалистов. Однако в жизни Ренуара этот эксперимент сыграл важную роль, научил его многому и прежде всего — по заявлению самого Ренуара — вдохнул в него смелость для дальнейшей работы *. «Тони» обозначил первый шаг Ренуара на пути к социально активному и высокохудожественному искусству. Самостоятельная, независимая позиция Ренуара сделала его ведущим художником Франции второй половины 30-х годов. Он стал наиболее представительным и последовательным режиссером периода Народного фронта.

В творчестве Ренуара гармонически сочетаются социологические и психологические мотивы, чувство драматургии и работа над изобразительной стороной фильма. Все это отмечено яркой индивидуальностью автора. Экранная действительность — верное отражение объективного мира, но пропущенного сквозь фильтр оригинального авторского видения. Ренуар никогда не принадлежал к числу постановщиков, «шлифующих» свои картины, он не относился к «каллиграфам». Его работы были угловаты, неровны, но он всегда говорил ясно и выражал свои идеи языком, понятным зрителям. И, даже потерпев поражение, Ренуар оставался ищущим, полнокровным, интересным художником.

Какова была творческая программа Ренуара? В многочисленных интервью и публичных выступлениях в 30-е годы создатель «Марсельезы» и «Великой иллюзии» неоднократно излагал свои принципы. В основе процесса творчества лежит подлинность: материала, событий и испол-

* Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960, стр. 178.

нения. Только правдивый фильм может быть прогрессивным и революционным, ибо он является результатом контакта художника с обществом. Человек не существует изолированно. Его можно показать только в связи с борьбой общественных сил или во взаимоотношениях с природой. Чтобы отразить действительность, необходимо показать объективное или субъективное отношение человека к жизни.

Прогрессивный кинематограф, говорил далее Ренуар, не нуждается в патетических темах, каждая тема, даже на первый взгляд малозначительная, имеет свой подлинный стержень, и, если режиссер использует эту подлинность, ему всегда удастся создать масштабное произведение. Художник должен быть связан со своим народом — эта мысль присутствует во всех заявлениях Ренуара. Другими словами, хороший фильм является в самом глубоком смысле национальным произведением. Национальное, французское, было для Ренуара обязательным атрибутом его творчества. Да и как может быть иначе? «Француз, который живет во Франции, пьет красное вино и ест сыр бри, не может создавать искусство, не опираясь на традиции тех, кто живет так же, как и он», — писал о Ренуаре критик Роже Леенхард. Итак, глубоко видеть окружающую действительность и одновременно понимать процессы, которые превратили вчерашний день в сегодняшний. Импрессионизм и особенно творчество его отца Огюста Ренуара научили режиссера пониманию специфической пластики французского жеста. Французская литература — от Рабле до Жарри — дала ему многочисленные примеры французского юмора. А в романах Золя и Мопассана он нашел образцы тонкой наблюдательности и умения создавать человеческие характеры.

После «Тони» Ренуар поставил фильм «Преступление господина Ланжа» (1935). Сценаристом и сотрудником режиссера был Жак Превер. Видимо, ему и его театральному авангардистскому прошлому фильм обязан своим анархистским юмором, смесью ярко выраженного гротеска с детальным описанием среды. В рассказе о честных работниках издательства и бесчестном хозяине чувствуется влияние Народного фронта. Идее частной собственности противопоставляется — как здоровая и единственно справедливая — идея собственности коллективной. Убийство «злодея», эксплуататора и соблазнителя, каким является хозяин издательства господин Баталá, не вызывает осуждения, и даже французские пограничники, узнав о мотивах убийства, разрешают преступнику бежать за границу. Фильм, который первоначально предполагалось назвать «Во дворе», дает великолепные зарисовки жизни парижского дома, в котором находятся прачечная и типография. При подборе актеров создатели фильма старались найти типы, характерные для изображаемой среды. Это особенно удалось в женских образах, сыгранных Надей Сибирской, Сильвией Батай и Флорель; достоверен Рене Лефевр в роли благородного Амеде Ланжа; зато Жюлю Берри — Баталá

присущи условные черты, он в большей мере преверовский символ зла, нежели просто антипатичный аферист.

В 1936 году по заказу Французской коммунистической партии Ренуар принимает участие в создании полудокументального-полуинсценированного фильма «Жизнь принадлежит нам». Вместе с Ренуаром над фильмом работали Жан-Поль Ле Шануа, Жак Беккер, Андре Звобада и Анри Картье Брессон. Замысел фильма весьма оригинален и не имеет precedентов в практике экранной пропаганды. Короткие игровые новеллы переплетаются с французской и зарубежной хроникой. Комментарий дополняет и объединяет диалоги актеров. Фильм был задуман как широкая панорама современной Франции. Авторы показывали, как живут, работают или ищут работу крестьяне, рабочие и представители интеллигенции. В превосходном публицистическом вступлении противопоставлялись слова школьного учителя, рассказывающего о природных богатствах Франции, разговорам детей о тяжелых материальных условиях дома. В новелле «История молодого безработного» показывается судьба молодого инженера-электрика, который не может найти работу, распродает все вещи и от голода теряет сознание на улице. На помощь ему приходят молодые коммунисты. В этом же эпизоде появляется сторонник фашистской организации «Боевые кресты» полковника де Ла Рока, который пытается привлечь безработного инженера в фашистскую организацию. Хорошо одетый и самоуверенный, он кладет что-то в карман безработного. Зрители, как и герой новеллы, думают, что это деньги. Но оказывается, что это декларация для новых членов организации «Боевые кресты». Безработный молча смотрит на бумагу и начинает чистить ею забрызганные грязью брюки...

Фильм кончается апофеозом. Сначала отдельные голоса, а потом целый хор поют «Интернационал», и из небольших групп вырастает огромная толпа. На экране мелькают лица героев игровых новелл, а вокруг них густеет и разливается море людей — металлистов, шахтеров, моряков, крестьян. На самой высокой ноте звучит мотив «Интернационала», а человеческое море сменяется изображением моря и цветущих фруктовых деревьев.

Фильм «Жизнь принадлежит нам» не получил разрешения цензуры на демонстрацию в кинотеатрах. Его показывали только на митингах и в кино клубах бесплатно. Пресса — причем не только левая — горячо поддержала эту работу. Кинокритик Пьер Бост писал, что «редко случается во Франции, чтобы удался фильм «без сюжета», который ясно показывает, что могло бы сделать кино для иллюстрации и распространения идеи. Фильмы, которые мы обычно смотрим, всегда являются в той или иной мере пьесами или романами. «Жизнь принадлежит нам» — первый опыт кинематографического эссе».

Фильм «Загородная прогулка», основанный на новелле Ги де Мопас-

сана, вышел на экраны лишь в 1946 году. Работа над этой среднетражной лентой была начата в 1936 году. Ренуару удалось снять только натуру. Занятый более важной работой, он отложил павильонные съемки. Потом Жак Превер написал сценарий полнометражного фильма на основе готового материала, но сценарий этот не удовлетворил режиссера. Негатив и рабочая копия пережили военную бурю. После освобождения вновь заговорили о досъемке фильма, но Ренуар еще не вернулся из Америки, и продюсер Пьер Бронберже решил смонтировать имеющийся материал, дополнить надписями отсутствующие павильонные куски и выпустить сорокаминутный фильм на экран. Встреча с публикой произошла через 10 лет после создания фильма. «Загородная прогулка» относится, таким образом, уже к послевоенной истории кино.

Фильм «На дне» (1936) — это, пожалуй, самая слабая работа Ренуара 30-х годов. Правда, фильм был хорошо принят критикой и даже получил премию имени Луи Деллюка. Но сегодня в нем замечаешь гораздо больше недостатков, нежели достоинств. На первый взгляд Ренуар был прав, когда решил перенести драму Горького во Францию, а не пытался воссоздать царскую Россию в парижском кинопавильоне. Но Ренуар потерпел поражение, ибо персонажи, населявшие ночлежку, не могли существовать в условиях французской действительности. Чуть ли не в каждом кадре происходило столкновение двух психологий, двух непохожих, зачастую диаметрально противоположных атмосфер. Актеры были или слишком французскими, как, например, Жан Габен в роли Пепла, или, наоборот, слишком русскими, как Владимир Соколов, игравший Костылева. Фильм «На дне», несмотря на участие великолепных актеров и превосходные диалоги, остается неудачным произведением, противоречащим художественным принципам Ренуара. Вместо подлинности, которую он ценил больше всего, здесь вследствие объединения чуждых друг другу элементов появилась условность. Не меняет положения и тот факт, что Максим Горький утвердил первый вариант сценария, написанный Е. Замятиным и Я. Компанейцем. Тем более что потом Шарль Спаак и Жан Ренуар полностью его переработали.

Вслед за этой неудачей великий Жан Ренуар создал один из лучших, если не самый лучший, фильм французской школы 30-х годов — «Великую иллюзию». Как и «Тони», фильм этот основан на реальных событиях. Французский летчик, служивший с Ренуаром в одной эскадре в годы первой мировой войны, лейтенант Пенсар, рассказывал о своих переживаниях в плену. Семь раз его самолет сбивали, семь раз он попадал в плен к немцам и семь раз бежал. Его история послужила основой «Великой иллюзии».

Ренуар решил создать фильм о войне, в которой сам принимал участие; фильм правдивый, используя его собственное определение — абсолютно подлинный, но не являющийся простой информацией, описанием событий,

а прежде всего — идейным призывом: разоблачением бессмысленности войны, которая ничего не решает и решить не может. Вера в целесообразность и полезность войны — это первая великая иллюзия. Об этом писал Ренуар в рекламном проспекте для американских кинотеатров в 50-х годах, называя войну «трагической авантюрой, в которую были брошены люди, такие, как вы и я». Фильм разоблачает и другие великие иллюзии. Одна из них — убеждение, что люди разных наций ненавидят друг друга, а тех, кто говорит на одном языке и воспитан на одной земле, объединяет любовь и доверие. Ренуар показал, что классовые связи гораздо крепче, чем национальные. Аристократов — французского офицера Буальдые и немецкого коменданта лагеря фон Рауфенштейна — объединяет очень многое: одинаковое воспитание, этикет и даже общий язык — английский, своего рода эсперанто высшего общества. А заводской механик Марешаль, также носящий офицерский мундир, даже не зная немецкого языка, находит союзника и друга в баварской крестьянке. Для аристократов война — рыцарское сражение, для простых людей — тяжкое испытание судьбы. Классовые барьеры, разделяющие людей, помимо границ и линий окопов, показаны в фильме без каких-либо агитационных упрощений. «Политические друзья, — говорил в интервью Жан Ренуар, — резко критиковали меня за воспевание касты аристократов, которых я якобы показал как героев, жертвующих своей жизнью ради высокой цели. Какая близорукость! Правдой является то, что во время войны по обеим сторонам фронта многие аристократы проявили чудеса храбрости. Может быть, этим они хотели продемонстрировать свое классовое преимущество над средним человеком, защищаям родину, но вместе с тем мыслящим практически, помнящим о своих родных и близких. Я показал то, что связывает как аристократов, так и обыкновенных людей по обеим сторонам Рейна. Что может быть проще, чем показать аристократа в роли труса и подлеца, а рабочего как героя. Но разве это будет полная правда? Нет! Это будет агитационный фильм, не имеющий ничего общего с искусством, искажающий саму идею автора».

Еще одна иллюзия — поверить в то, что бесконечно долгая и ненужная война убивает патриотические чувства. Ренуар справедливо отверг всеобщий, а в сущности упрощенный пацифизм, который был характерен для серии фильмов, следовавших вслед за лентой «На западном фронте без перемен». В «Великой иллюзии» французские военнопленные переживают патриотический подъем, узнав о победе под Верденом. Сбежавший из лагеря лейтенант Марешаль, хотя и сыт по горло войной, знает, что как только он окажется во Франции, то снова вернется на фронт.

Фильм «Великая иллюзия» занял во Франции первое место среди кассовых рекордов сезона 1936—1937 годов, опередив даже — что весьма показательно — комедию «Веселый ординарец» с Фернанделем. В странах фашистского режима, как и можно было ожидать, картина вызвала

бурю протеста. Гитлеровская газета «Фёлькишер беобахтер» заклеимила произведение Ренуара за издевательство над немецкими солдатами. На кинофестивале в Венеции международное жюри присудило картине кубок за лучшее художественное произведение, но итальянская пресса увидела в нем лишь более или менее завуалированную «коммунистическую» пропаганду.

«Марсельеза» — новый вклад Ренуара в политический идейный кинематограф. Для постановки фильма была создана специальная компания и впервые во французской да и в мировой практике объявлена всенародная подписка на покрытие расходов по постановке. Участие в ней стоило два франка, которые должны быть возвращены в кассах кинотеатров в дни премьеры фильма, и два с половиной миллиона человек внесли пять миллионов франков. Активное участие приняли профсоюзы, объединенные Всеобщей конфедерацией труда. Статисты, члены профсоюзов, снимались бесплатно. Предварительная реклама называла «Марсельезу» «фильмом для народа, созданным народом», а также «фильмом национального единства против эксплуататорского меньшинства» и «фильмом прав человека и гражданина».

Тема фильма — Франция в период исторического перелома Великой революции — летние месяцы 1789 года. Штурм дворца Тюильри 10 августа, в котором принимал участие батальон добровольцев из Марселя, — кульминация фильма. Жан Ренуар показал, с одной стороны, вымышленных народных героев, рядовых участников революционных событий, а с другой — реальных исторических персонажей: Людовика XIV, Марию-Антуанетту и т. д. Как один, так и другие подлинны, человечны, совершенно лишены схематизма. По словам Ренуара, они находятся в самой гуще событий, которые изменили судьбы мира. Правда, эти люди были соломинками, разбросанными бурей, но нельзя забывать, что буря эта — дело их собственных рук.

Грандиозное по своему художественному и производственному замыслу предприятие удалось осуществить только частично. Народные сцены, самые важные, определяющие идейный смысл произведения, вызывают наибольшие возражения. Марсельские актеры, которых Ренуар пригласил с целью сохранить местный колорит, больше подходили для провансальских комедий Марселя Паньоля или для выступлений в репертуаре областных театров, чем для изображения революционеров. То, что по замыслу должно было быть серьезным и волнующим, в фильме невольно оказалось карикатурой. История марсельского батальона лишена внутренней драматургии, в фильме мы видим длинный и довольно скучный марш с юга в Париж, сопровождаемый агитационными высказываниями добровольцев. Иначе обстояло дело по другую сторону баррикады: здесь история дает драматический материал — попытку удержаться у власти вопреки нарастающей революционной волне, а актеры — исполнители

главных ролей — сумели сделать известные по учебникам исторические персонажи живыми людьми с ярко выраженными характерами. Удался Людовик XVI в исполнении Пьера Ренуара (брата режиссера), а также прокурор Редерер (Луи Жуве). Зато совершенно не удалась актрисе Лиз Деламар Мария-Антуанетта.

«Марсельеза» не имела кассового успеха «Великой иллюзии». Фильму не хватило драматургической четкости и привлекательности, которой отличалась драма о первой мировой войне. «Марсельеза» была задумана как глубоко человеческое произведение, сосредоточивающее внимание зрителей на переживаниях — иногда весьма субъективных — действующих лиц драмы. Ренуар всячески открещивался от определения «историческая фреска». Однако исходные концепции не нашли воплощения в экранном произведении. С человеческой стороны «Марсельеза» не сумела заинтересовать аудиторию хотя бы потому, что в ней не было ни любовной интриги, ни известных актеров, таких, как Жан Габен. Что касается зрелищности, то, кроме сцен взятия Тюильри, в фильме отсутствовали сцены, поставленные с широким размахом. В результате эта масштабная задуманная картина вызвала чувство неудовлетворенности. И еще одно важное обстоятельство: картина, рожденная энтузиазмом медовых месяцев Народного фронта, вышла на экраны в феврале 1938 года, когда был создан сто третий кабинет Третьей республики. В него вошли исключительно министры-радикалы. Правда, новый премьер-министр Камилл Шотан заверил парламент, что его правительство будет учитывать стремления и нужды народа, но газета «Юманите» заявила, что новый кабинет не пользуется поддержкой рабочего класса... Откуда же взяться энтузиазму зрителей по поводу революции 1789 года, когда рушился Народный фронт?

«Человек-зверь» (1938) — своего рода передышка. Ренуару предложили тему, и он за пятнадцать дней написал сценарий. Роман Эмиля Золя был осовременен, причем режиссер придавал большое значение документальной стороне действия. Жан Габен, игравший роль машиниста Лантье, провел много недель на паровозе. Прекрасные, подлинно фотогеничные съемки «железнодорожной действительности» — несомненное достоинство фильма. «Человек-зверь» вызвал немало серьезных претензий нравственного порядка, однако их следовало адресовать прежде всего Эмилю Золя, а не Жану Ренуару. Жан Габен укрепил свое ведущее место на «звездном» горизонте французского кино.

Имя Ренуара останется в истории французского киноискусства прочно связанным с периодом Народного фронта. Из всех кинорежиссеров создатель «Великой иллюзии» и «Марсельезы» был особенно близок к народному движению и преданно служил его идеалам. Он видел в своей работе не только возможность художественного самовыражения, но также и свою общественную миссию. На IX съезде Французской коммунистической партии, состоявшемся в декабре 1937 года в Орли, Морис Торез с ве-

личайшей признательностью вспоминал о «нашем большом друге Жане Ренуаре». «Ренуар, — говорил генеральный секретарь партии, — дал французскому обществу фильма большой воспитательной силы, фильма высокого уровня актерской игры всех исполнителей, начиная от звезд и кончая скромными статистами». Это мнение политика, одного из создателей Народного фронта, о ведущем французском постановщике разделяли специалисты и неспециалисты, сторонники и противники коалиции левых сил, кинокритики и рядовые зрители. Во Франции и за ее рубежами Жан Ренуар воплощал новое, живое направление французского киноискусства 30-х годов.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА И ЕЕ МАСТЕРА

«Для меня, как и для Ренуара, Фейдера и многих других, — сказал Марсель Карне, — существовала тогда эта замечательная атмосфера французской реалистической школы, атмосфера, единственная в своем роде в истории нашего кино»*. Чем же замечательна эта неповторимая атмосфера? Прежде всего тем, что кинематограф занял наконец среди искусств очень важное место. Кто знает — может, даже ведущее. После многих лет борьбы участников киноавангарда, после периода коммерческого плена и попыток снискать доверие правящих кругов произошли важные перемены. Художники смогли выражать себя на целлулоидной пленке, они почувствовали себя не ремесленниками, а самостоятельными творцами. Более того, постановщики фильмов стали наследниками и продолжателями традиций французского искусства и культуры. Как справедливо заметил итальянский кинокритик Марио Фиори: «Во французском кинематографе проявляются и взаимообогащают друг друга чуть ли не все достижения национального искусства последних пятидесяти лет: Сезанн, Ман Рей, Бретон». Хотя родословная французской школы богата и разнообразна, в ней все же доминируют два основных направления: натурализм и сюрреализм. Пьетро Паоло Тромпео рассматривает французское кино 30-х годов как третью фазу натурализма. Первая — это романы Золя, его предшественников и последователей. Вторая — театр Антуана и творчество драматургов типа Бека. Третья фаза — это кинематограф, который старается с максимальной убедительностью воспроизвести те черты действительности, которые Бодлер называл «фантастическими реалиями жизни»**. На формирование нового кинематографического стиля большое влияние оказали поэты во главе с Жаком Превером. Парижские предместья, бедные кварталы, уголки и многоквартирные дома ста-

* Robert Chazal, Marcel Carné, Paris, 1965, p. 98.

** Pietro Paolo Trompeo, Zola e Renoir, «Bianco e Nero», № 8, Roma, 1941.

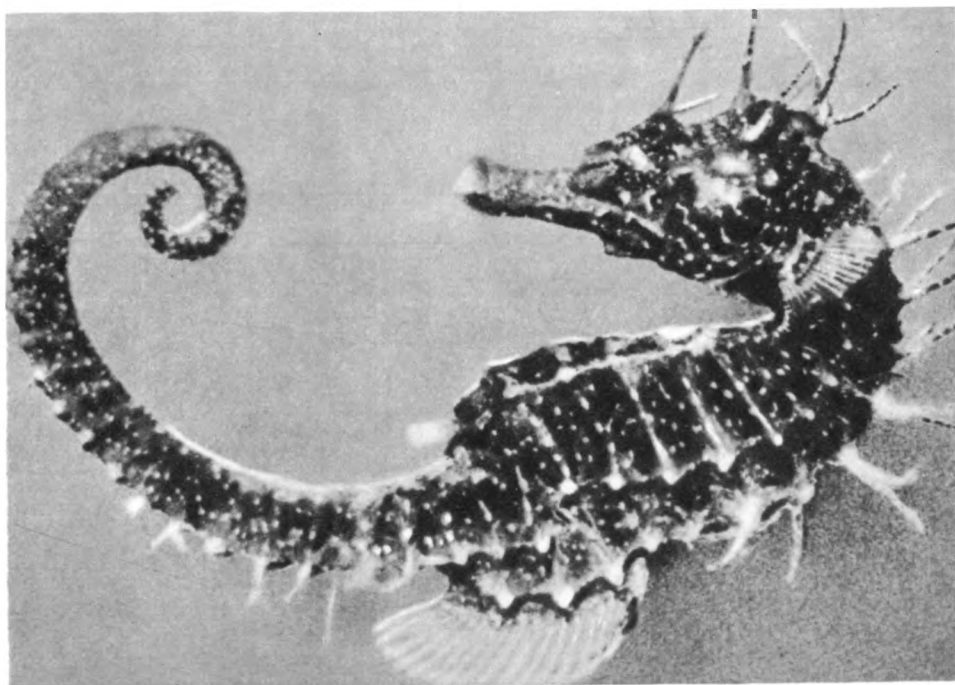
ли любимым фоном для экранных драм. Самые простые, самые обыкновенные сюжеты обретали на экране поэтические свойства, а зрители в темном кинозале искали не только интересные сюжеты, но и яркие, необычные впечатления.

Единственная в своем роде атмосфера определялась также совпадением интересов и точек зрения тех сил, которые в прошлом были диаметрально противоположны. Постановщики хотят создавать фильмы подлинно художественные, проблемные, а зрители хотят такие фильмы смотреть. В сентябре 1936 года создается Объединение директоров кинотеатров Народного фронта — организация, заботящаяся о репертуарной линии, о продвижении к зрителям произведений прогрессивного киноискусства. Критики учреждают ежегодную премию имени Луи Деллюка в противовес официальным наградам. В 1937 году ее лауреатом становится Жан Ренуар за фильм «На дне». В следующем году Жеф Муссо за картину «Пуританин», а в 1939-м — Марсель Карне за «Набережную туманов».

Французскую школу создавали не только режиссеры, но целый коллектив единомышленников: сценаристов, операторов, художников, композиторов и, конечно, актеров. Причем наряду с режиссерами и актерами важнейшую роль играли сценаристы. Пьер Лепроон даже называет 30-е годы «эпохой кинематографических писателей, которые приняли эстафету у режиссеров». В этом заявлении есть большая доля истины, ибо впервые в то время во Франции появилась группа писателей, серьезно интересующихся кинематографом. Это были люди, рассматривающие свою работу над сценариями как главное, а не побочное занятие. Шарль Спаак, Анри Жансон и прежде всего Жак Превер — это писатели, не просто работающие для кино, но сформированные кинематографом, с детства воспитанные на фильмах. Им легче было найти общий язык с другими членами съемочной группы, нежели писателям старшего поколения, целиком находившимся во власти театральных традиций.

Решающую роль в расцвете французской школы сыграл Жак Превер, поэт, театральный режиссер, но прежде всего киносценарист, чья фантазия выстраивала на листах бумаги экранное видение будущего фильма. Можно и нужно сравнивать его с Карлом Майером, который дал столько замечательных сценариев немецкому экспрессионизму. Превер, работая с ведущими постановщиками Франции, также внес немало собственных элементов в стиль французской школы кино. Он служил своего рода знаменателем для художников разных темпераментов и концепций, таких, как Ренуар и Карне, Грემийон и Кристиан-Жак.

Как справедливо заметил французский кинокритик Филипп Одикё, для Превера кино и поэзия, в сущности, синонимы. Если французскую школу 30-х годов иногда называют «школой поэтического реализма», то корни такого определения следует искать в творчестве Жака Превера. Он сумел направить свое богатое воображение и темперамент к кинематогра-



30. Из фильма «Морской конек» Ж. Пендере (1934)



31. Франсуаза Розе и Поль Бернар в фильме «Пансион «Мимоза» Ж. Фейдера (1935)

32. Из фильма «Тони» Ж. Ренуара (1935)



33. Из фильма «Загородная прогулка» Ж. Ренуара (1936)

34. Жан Габен и Луи Жуве в фильме «На дне» Ж. Ренуара (1936)



35. Франсуаза Розе в фильме «Героическая кermесса»
Ж. Фейдера (1936)



**36. Жан Габен в фильме
«Пере Ле Моко» Ж. Дювилье
(1936)**



**37. Жан Габен и Вивман
Романс в фильме «Славная
компания» Ж. Дювилье
(1936)**



**38. Эрих Штрогейм, Пьер
Френе и Жан Габен в фильме
«Великая иллюзия» Ж. Рену-
ара (1937)**



39. Из фильма «Великая иллюзия» Ж. Ренуара (1937)

40. Из фильма «Марсельеза» Ж. Ренуара (1937)





41. Мари Белль в фильме «Бальная записная книжка»
Ж. Дювилье (1937)

фическим средствам выражения, может быть, потому, что ребенком он восхищался магией немого кино и познавал таким образом мир и людей. Превьер лучше других ощущал неограниченные возможности десятой музыки, возможности кинематографического изображения и кинематографического слова.

Для Превьера сам сюжет, сама необходимость изложения некоей истории на экране были делом вторичным. Авторство сценария заключалось для него не в выдумывании сюжетных ходов. Он часто пользовался чужими идеями, адаптировал тексты других авторов, переносил в новую экранную действительность произведения, предназначенные для сцены или печати. Но, переделывая, адаптируя и приспособлявая, он создавал глубоко оригинальные произведения, давал конкретную форму персонажам, поступкам и словам. Превьер по-новому прочитал Пьера Мак Орлана: «Набережная туманов» возродила имя забытого автора. Благодаря Превьеру совершенно новый символ приобрел литературный термин «социальная фантастика», он стал понятным и даже близким миллионам зрителей.

Жак Превьер в каждый из своих фильмов — не важно, подписывал он их или выступал анонимно, — неизменно вносил дух непокорности и фантазии. Он всегда был в оппозиции, ненавидел конформизм и проторенные дороги. В дальнейшем найдутся и такие критики и защитники существующего порядка, которые будут говорить о превьеровской бацилле во французском кино *. Однако в 30-е годы это не был вирус разложения и распада, но пламя художественной страсти, жизненной и общественной активности, искренней поэзии. «Превьеровский дух» вырос на культурной почве левого берега Сены, в дымных кафе, где встречались все проклятые, инакомыслящие и еретики. «Здесь в кафе «Де Маго», — пишет Роже Леенхард, — в главной квартире непокорных коммунистов, фанатичных кинематографистов, оппозиционных сюрреалистов формировался и распространялся «дух Превьера», столь ощутимый в «Преступлении господина Ланжа» Ренуара, в «Забавной драме» Карне и в «Беглецах из Сент-Ажиля» Кристиана-Жака».

Ведущими деятелями французской школы были наряду с Ренуаром Жак Фейдер, Жюльен Дювивье и Марсель Карне. Фейдер после фильма «Большая игра» поставил «Пансион «Мимоза» (1935) по сценарию Шарля Спаака. История игроков в рулетку, живущих в маленьком городке на юге Франции, была рассказана в интересной кинематографической форме. Как обычно, Фейдер тщательно разработал психологический фон. Человеческие характеры были сложными, так же как и драматические конфликты. Критики хвалили аналитические способности режиссера,

* Здесь имеется в виду Клод Мориак. См.: Jean Queval, Jacques Prévert, Paris, 1955, p. 100.

его талант построения фильма. Во Франции «Пансион «Мимоза» занял первое место по кассовым сборам в сезоне 1934—1935 годов.

В последующей своей работе постановщик отошел от современности ради изображения Фландрии XVII века. Историческая картина «Героическая кермесса» стала международной сенсацией, как художественной, так и вопреки предположениям авторов политической. Сценарий был написан Шарлем Спааком еще пятнадцать лет назад, но до 1935 года Фейдер не мог найти продюсера. Сюжет фильма несложен. В небольшом фламандском городке женщины решают сердечно встретить и угостить проезжающего мимо испанского посла и его свиту. Чтобы избежать ненужных столкновений и даже кровопролития, ловкие дамы отсылают из дома мужей, отцов и сыновей. Естественно, что замена — хотя бы на одни сутки — скучных буржуазных мужей рыцарями и придворными из свиты принца Альбы обещает немало пикантных ситуаций. Инициатива представительниц прекрасного пола встречена непрошеными гостями с энтузиазмом. Испанцы никому в городке не причинили зла, и на утро их с сожалением проводили в дальнейший путь.

История была рассказана режиссером и сценаристом шутивно и сатирично. Оба бельгийца — Шарль Спаак и Жак Фейдер — не хотели оскорблять ничьих патриотических чувств и воскрешать фламандско-испанскую национальную рознь. Однако фильм вызвал совершенно неожиданную реакцию. В Голландии и Бельгии демонстрация картины превратилась в гневные народные манифестации, силой подавляемые полицией. В Антверпене, Брюсселе и Амстердаме бросали бомбы со слезоточивым газом, выпускали в зрительный зал крыс, ломали кресла. Поскольку картина снималась на средства студии «Тобис», тесно связанной с немецким капиталом, «Героическая кермесса» была расценена как гитлеровская пропаганда. В парижском еженедельнике «Марианна» Эмануэль Берль упрекал авторов в том, что они обеляют оккупантов и иронизируют над поработченными народами. В историческом сюжете усматривали прямые аналогии с современным положением. Напрасно Жак Фейдер пытался разъяснить, что в эпоху эрцгерцога Альберта и его супруги Изабеллы испанская королевская гвардия на 70% состояла из фламандцев.

Сюжет фильма был только предлогом для воссоздания мира, который некогда получил свое воплощение на полотнах фламандских живописцев. И сегодня, спустя несколько десятилетий, «Героическая кермесса» радует глаз своим изобразительным решением. Это великолепный пример удачного воссоздания на экране отдаленной исторической эпохи. Успеху фильма способствовал художник Лазарь Мейерсон, один из создателей нового изобразительного стиля французского кино, а также оператор Гарри Страдлинг. Кампания протеста, как это обычно бывает, только подогрела интерес публики. В парижском театре «Мариньян» картина Фейдера держалась на экране в течение десяти недель, что было своего рода рекордом.

Словно из рога изобилия посыпались национальные и международные премии: «Гран при» французской кинематографии, приз за режиссуру на кинофестивале в Венеции и премия за лучший иностранный фильм, присуждаемая японскими кинокритиками.

Жак Фейдер, собственно, завершил свой творческий путь фильмом «Героическая кермесса». Две следующие картины, созданные до начала войны — «Люди страстей» и «Закон Севера», — не были значительными произведениями. В годы расцвета французской школы Фейдер вошел в историю киноискусства психологическими фильмами «Большая игра» и «Пансион «Мимоза», а также очаровательной, искрящейся жизнью сатирической комедией «Героическая кермесса».

Среди ведущих мастеров французского кино Жюльен Дювивье был, пожалуй, наиболее ярко выраженным ремесленником. У него не было ни определенной творческой программы, ни поисков своего собственного пути в искусстве. Он эклектик, он снимает такие фильмы, которые ему заказывают. Работу свою выполняет солидно, максимально используя тему, актеров и технические возможности. Среди его фильмов наряду с выдающимися встречаются посредственные и даже просто неудачные. С позиции сегодняшнего дня творческий багаж Дювивье представляет весьма незначительный интерес. Несколько картин, которые в 30-е годы считались шедеврами, ныне раздражают претенциозностью и интеллектуальной пустотой. Зато профессиональное мастерство режиссера было и остается предметом восхищения. Дювивье в совершенстве владеет языком кино. В его фильмах вы не найдете пустых мест, слабых или недотянутых сцен, как это случается даже у Ренуара. Опытный мастер, он все доводит до совершенства: повествовательный ритм, композицию кадра, исполнительское мастерство актеров.

Джузеппе Де Сантис заметил, что у Дювивье отсутствует отчетливо выраженная творческая стилистика, но он обладает чувством кинематографа, умеет воплотить на экране соответственно преображенную действительность, и его творчество развивается под знаком компромисса. Зрители, для которых всегда важна мода и которые не заботятся о художественном смысле явления, найдут у Дювивье все внешние атрибуты французской школы*.

В период между 1934 и 1939 годами Дювивье снял несколько фильмов, по крайней мере пять из которых могут служить примером тенденций и стиля, присущих французской школе. В фильмах «Бандера» и «Пепе ле Моко» показаны герои, безуспешно ищущие свое счастье под африканским солнцем. В картине «Славная компания», созданной на волне общественных реформ Народного фронта, с симпатией изображена судьба группы безработных, которые на деньги, выигранные в лотерею, организуют сель-

* Giuseppe de Santis, Il carro fantasma, «Cinema», № 134, Roma, 1942.

скохозяйственный кооператив. В фильме «Бальная записная книжка» стареющая женщина безрезультатно стремится воскресить тени прошлого, разыскивая — спустя много лет — партнеров своего первого бала. И наконец, в картине «Конец дня» на экране появляются актеры-пенсионеры, обитатели приюта для престарелых деятелей театра.

В каждом из упомянутых фильмов есть бесспорные достоинства. В «Бандере» Жан Габен покоряет зрителей образом «человека с прошлым», который совершил ошибку, но остался благородным, простым и человечным. Драма добровольца испанского Иностранного легиона разворачивается на экзотическом фоне, причем подчеркивается «героизм» белых колонизаторов, борющихся с местными «бунтовщиками».

Герой «Пепе ле Моко» — опасный преступник, скрывающийся в алжирском районе Касбы. В этой части города, живущей по своим собственным законам, ему ничто не угрожает: здесь бессилен аппарат европейского правосудия. Но Пепе тоскует по Европе, по родине, и, когда он пытается вернуться (в фильме есть еще сюжетная линия любви к парижской эстрадной певице), полиция убивает его. Попытка воскрешения потерянного прошлого, намеченная в «Пепе ле Моко», возникает как главный мотив в «Бальной записной книжке», — картине из семи новелл. Актерский состав явился самым большим достоинством этого профессионально сделанного, но весьма поверхностного произведения. Не каждый день можно было увидеть на экране таких замечательных актеров, как Гарри Бор, Пьер Бланшар, Ремю, Луи Жуве и Фернандель.

Лучшим произведением Дювивье был созданный перед самой войной по сценарию Шарля Спаака фильм «Конец дня». Даже мелодраматические акценты здесь не вызывают возражений. В «Славной компании» — истории из жизни рабочих, они были ненужной уступкой коммерческой модели экранных боевиков. В рассказе о стареющих актерах элементы мелодрамы являются своего рода стилистическим ключом. Люди, долгие годы игравшие на сцене в классических и бульварных драмах, ставят в конце жизни еще один выдуманный, созданный собственным воображением и воспоминаниями, последний, великолепный и одновременно карикатурный, мелодраматический спектакль. Дювивье удалось создать убедительную атмосферу вторичной и все же естественной театральности. Вторичной потому, что эта атмосфера была перенесена со сцены в личную жизнь, естественной потому, что в каких еще формах, кроме театральных, могут существовать бывшие актеры? Превосходны сцена любительского представления или ночной эпизод в приюте, когда старики в своих комнатах вспоминают былую славу и в пустых коридорах им слышатся взрывы аплодисментов. Здесь Жюльен Дювивье продемонстрировал нечто большее, чем просто профессиональное умение, он затронул струны человеческих переживаний и человеческих трагедий. Мы запомним также героев «Конца дня» — Дон Жуана (Луи Жуве) и вечного дублера Кабри-

сада (Мишель Симон), мечтающего сыграть наконец в «Орленке» Ростана.

Для Дювивье кинорежиссура не творческая общественная миссия, а просто профессия, нелегкая, сложная, но все же профессия, которой можно научиться. Режиссер должен в своей работе рассчитывать только и исключительно на самого себя, он отвечает за все, в том числе и за плохую игру актеров. Дювивье считает, что в кино нет актеров, как таковых, а есть только люди, которыми плохо или хорошо руководит постановщик. Встречаются, правда, актеры, несущие что-то свое, но таких очень мало. В этих высказываниях создателя «Пепе ле Моко» ощущается его сугубо практический подход к вопросам режиссуры. На практике его метод приносил хорошие результаты там, где сценарный материал и актерский ансамбль давали соответствующие возможности. Тогда режиссер мог добиться значительных результатов. Но если что-то не ладилось, если работа начиналась с компромиссов, получались фильмы слабые, даже примитивные, как, например, новый удивительно банальный вариант «Призрачной повозки» (1939) по произведению Сельмы Лагерлёф или французская сага «Такой-то отец и сын» (1940) — картина безнадежно риторичная и схематичная.

Четвертый из ведущих представителей французской школы — Марсель Карне — был самым молодым и одновременно самым последовательным и цельным художником. В конце 30-х годов он наряду с Ренуаром возглавляет французскую кинематографию, а для широкого зрителя и общественного мнения после успеха «Набережной туманов» становится несомненным лидером школы. Если не считать немого документального фильма «Ножан, воскресное Эльдorado», Карне дебютировал как самостоятельный постановщик лишь в 1936 году фильмом «Женни». Дебютом своим он обязан Фейдеру, который в связи с отъездом в Англию не смог взяться за постановку и рекомендовал продюсеру своего опытного ассистента. По требованию продюсера Фейдер согласился, чтобы его имя фигурировало в титрах в качестве художественного руководителя. В действительности он не принимал никакого участия в работе над фильмом, хотя «Женни» носит явные следы его влияния. Марсель Карне показал себя умелым постановщиком, он справился со всеми основными элементами режиссуры: с изобразительным рядом, композицией кадра, с монтажом и руководством актерским ансамблем. Дебютанту помогли талантливые исполнители во главе с Франсуазой Розе и такой опытный оператор, как Роже Юбер. Жак Превьер осуществил экранизацию романа Пьера Роще, а Жозеф Косма написал музыку. Отклики прессы были почти единодушно положительными, отчасти из вежливости — ведь Карне был ассистентом Фейдера, но главным образом потому, что фильм оказался удачным.

С «Забавной драмы» начинается тесное творческое сотрудничество Превьера и Карне. Быть может, это путешествие в страну англосаксонского

юмора явилось в большей степени результатом фантазии сценариста, нежели созданием режиссера, чувствующего себя более свободно на родной французской земле, но тем не менее в фильме мы находим многочисленные доказательства созревания таланта Карне. Викторианский Лондон показан в стиле сюрреалистического гротеска. Уже сама идея — поиски мнимого убийцы виновником несовершенного преступления — вызывает цепь абсурдных событий. Опираясь на посредственную повесть английского писателя Сторера Клутона «Его первая жертва», Превьер создал целую галерею странных и забавных персонажей во главе с автором детективных романов мистером Чаппелем.

Сей мистер Чаппель (Мишель Симон) в частной жизни является архибуржуазным и архипосредственным мосье Молино, и именно его обвиняет в убийстве жены приехавший с визитом кузен, английский епископ (Луи Жуве). В действительности мадам Молино (Франсуаза Розе) находится на кухне, готовя гостю вкусный завтрак, ибо кухарка, которой не выплатили жалованье, покинула дом своих хозяев. Такова завязка интриги — сложной и все усложняющейся по мере появления новых персонажей, столь же неправдоподобных, как и главные действующие лица драмы. Вот настоящий убийца Уильям Крампс (Жан-Луи Барро), который убивает мясников, так как безумно любит животных, и молочник (Жан-Пьер Омон), одетый в полосатую рубашку и бежевый цилиндр, романтический любовник и подлинный автор романа мистера Чаппеля.

«Забавная драма» отличалась всеми характерными особенностями произведений Превьера и Карне: это поэтическая смесь тонких жизненных наблюдений, склонности к преувеличениям, к созданию неповторимых, единственных в своем роде персонажей и ситуаций. Фильм не пришелся по вкусу ни критике, ни публике. Он не соответствовал тогдашней моде, был слишком необычным. Возможно, если бы действие происходило во Франции, в клеровской стране консьержек и ворюшек, зрители без опасения проглотили бы стиль бурлеска, но Лондон, показанный в кривом зеркале, был на французский вкус слишком экзотичным. Сегодня «Забавная драма» относится к кинематографической классике и ее отличает высокий класс гротескной комедии, проявляющийся в великолепной игре актеров, блистательных диалогах и удачном художественном оформлении Александра Траунера. Музыка к фильму написал Морис Жюбер.

В начале 1938 года Марсель Карне добивается огромного успеха: фильм «Набережная туманов» уже спустя несколько дней после премьеры становится сенсацией, кассовым боевиком. Мастерская режиссура, талантливые актеры: Жан Габен, Мишель Морган (первая большая роль), Мишель Симон, декоративные находки Александра Траунера — вот составные части успеха «Набережной туманов», успеха тем более значительного, что фильм кончался трагически.

Тогда не был еще в ходу термин «черный» фильм, но мы не ошибемся, если скажем, что «Набережная туманов» была написана черными красками. Сквозь густую мглу, окутавшую портовый город, с трудом пробиваются солнечные лучи, только однажды солнце разрывает завесу, чтобы показать переживающим короткие минуты счастья героям стоящий на рейде пароход «Луизиана». Преследуемый законом, дезертир Жан (Жан Габен) должен уплыть на нем в далекую и безопасную страну. А потом, может быть в самом ближайшем будущем, к нему должна приехать несчастная, беспомощная Нелли (Мишель Морган). Этот корабль — символ счастья, спокойствия и иного, лучшего мира — является в солнечном проблеске притаившимся в тумане возлюбленным. Они видят судно из окна маленькой грязной гостиницы, где они пережили — в тайне от всех — часы большой любви.

Марсель Карне и Жак Превер не жалеют своих героев. Так же как и Пьер Мак Орлан, автор романа «Набережная туманов», изданного в 1927 году. Напрасны попытки вырваться из замкнутого круга, в котором смерть раздает карты участникам игры. Из многочисленных персонажей картины останутся в живых только бездомная собака, сопровождавшая дезертира, и одинокая опустошенная Нелли. «Луизиана» уйдет из порта без пассажиров, как некогда в фильме «Деньги» вышел из шведского порта Марстранд пустой парусник, не взяв на борт шотландского капитана Арчи и его возлюбленную Эльзалиль. Приговор всемогущей судьбы никто не может отменить.

Выдуманным был мир, в котором жили герои фильма, как не похож был портовый город, построенный в павильоне Александром Траунером, на подлинный Гавр. Персонажи со странными именами Панамá или Кварт Виттель — плод выдумки авторов. У них мало общего с литературными прототипами повести Мак Орлана, действие которой происходит в девятисотые годы на Монмартре. Все это было создано фантазией Превера и Карне. Сценарист и режиссер изолировали героев от реального мира. Драма Жана и Нелли только условно происходила во Франции, в Гавре. Город в «Набережной туманов» был плодом поэтического воображения, а подлинность жизненных подробностей обманчива.

Уже в период Венецианского фестиваля 1938 года журналисты, связанные с правой печатью, писали, что показ пессимистических произведений на международном смотре киноискусства за рубежом является худшим видом пропаганды. Два года спустя, после поражения Франции, уже в период правления вишистского правительства, когда искали виновников военного поражения, на Марселя Карне и «Набережную туманов» взвалили ответственность за проигранную войну... Пессимизм этого фильма якобы лишил французов веры в жизнь, заразил молодое поколение разрушительным скептицизмом.

Марсель Карне объяснял «черный» характер своих фильмов не только

специфической атмосферой литературного первоисточника, но и общественной атмосферой того времени. «Искусство кино — это зеркало эпохи, в которой мы живем, — писал Карне, отвечая на обвинения вишистских «прокуроров». — А какое было время в 1938 году? Разве не несло оно ростки смерти и уничтожения? Разве мы не понимали тогда, что обречены, что приговор раньше или позже будет приведен в исполнение, причем без права апелляции, без всякой надежды на помилование? Кинематограф, выражающий эпоху, должен был отразить ее характерные черты: беспокойство и потерянность»*.

В «Набережной туманов» ощущается преверовская поэтика судьбы, персонажи фильма символизируют извечную борьбу добра и зла, борьбу, в которой побеждают темные силы, но одновременно, как справедливо писал критик Раймон Борд, кинематограф отражал, а точнее, кристаллизовал беспокойство, присущее всей эпохе. Городской пейзаж, люди, события созданы фантазией Превера, зато правдива, реалистична, в высшей степени подлинна атмосфера беспокойства. Во мгле притаилась смерть. Сентябрь 1939 года уже не за горами. Профессиональное мастерство Карне в «Набережной туманов» значительно выросло по сравнению с предыдущими постановками. Окончательно сформировался съемочный коллектив, в который наряду с Превером вошли художник Александр Траунер и композитор Морис Жюбер.

После «Набережной туманов» конструкцию фильмов Карне называли архитектурной. Все в них было точно рассчитано и отмерено, воздействие каждого кадра и каждого слова тщательно взвешено. Отдельные монтажные фразы и целые эпизоды чередовались в строго определенном, от начала до конца выдержанном ритме. Если прав был Марсель Ашар, отмечая в «Забавной драме» красоту композиции каждого кадра и упрекая постановщика в отсутствии ритма, то в «Набережной туманов» подобные упреки были бы несправедливы. Этот фильм был и остается по сей день безошибочным с точки зрения композиции, это классический пример режиссерской архитектуры.

Фильм «Отель дю Нор», премьера которого состоялась в конце 1938 года, относится к неудачным произведениям. Книга Эжена Дави, рассказывающая историю маленького отеля вблизи канала Сен-Мартен, понравилась создателю «Набережной туманов». Он нашел в ней близкое себе настроение, интереснейший фон для декораций Александра Траунера, а также богатую галерею персонажей второго плана. Но в литературном первоисточнике отсутствовал четко выраженный сюжет, книга была собранием впечатлений и воспоминаний, написанных темпераментно, живо, но лишенных драматургического стержня. Жак Превер отказался работать над

* Georges Sadoul, Les films de Carné, expression de notre époque, «Les Lettres Françaises», 1.III. 1956.

экранизацией, и сценарий написали Анри Жансон и Жан Оранш. Предложенный сценаристами сюжет был довольно сложен, хотя и не особо оригинален, но, что самое отрицательное, он был искусствен, внутренне чужд атмосфере повести. Фильм получился слабее возможностей и уровня Марселя Карне. Единственным бесспорным достоинством его было исполнение артисткой Арлетти роли Раймонды, дамы легкого поведения; каждый ее жест, каждая фраза были великолепны. Карне в своих последующих картинах предлагал Арлетти ответственные роли.

Последний предвоенный фильм Карне — «День начинается» — вышел на экраны парижского кинотеатра «Мадлен» в июне 1939 года. Идею сценария подсказал молодой романист Жак Вио. Он придумал интригу, в которой участвуют рабочий Франсуа, цветочница Франсуаза и два актера из пригородного варьете, Валентен (Жюль Берри) и Клара (Арлетти). В этом четырехугольнике и происходит драма. Франсуа убивает Валентена, убивает случайно, без умысла, но, с другой стороны, понимая, что пуля настигла человека ничтожного, жалкого, человека, который отнял у него любимую девушку, разбил его жизнь, перечеркнул смысл его существования. Отдаться в руки полиции, искать справедливости бессмысленно, ведь невозможно вернуть счастье, нормальную жизнь, даже иллюзии. Есть еще время, чтобы обдумать случившееся, пережить прошлое с первой встречи с Франсуазой и появления Клары и Валентена вплоть до трагического выстрела. В маленькой комнате на пятом этаже, забаррикадовавшись от полиции, Франсуа трижды в воспоминаниях пытается вернуться в прошлое. Наступает рассвет, трагедия приходит к своему финалу, и звонок будильника не может разбудить мертвого Франсуа.

Такова сюжетная схема, предложенная Жаком Вио. Марсель Карне и Жак Превер превратили схему в полнокровный сценарий. Фильм восходит к классическим образцам греческой трагедии как по форме, так и по существу. Мотив правосудия, которое вершит сам герой, мы находим в «Орестее» Эсхила, а разговор Франсуа с толпой, собравшейся перед домом, напоминает диалог героя с античным хором. Горячий поклонник фильма Андре Базен определял его как «трагедию, перенесенную в современную социальную действительность», и «шедевр пролетарской трагедии».

Пролетарский характер фильма, впрочем, весьма сомнителен. Правда, Карне утверждает, что «День начинается» мог появиться только в эпоху, когда пролетарская солидарность перестала быть пустым звуком, но на экране эти общественные процессы не находят отражения. Хотя Жан Габен похож на типичного (в самом хорошем смысле этого слова) рабочего, фабрика, где работает Франсуа, показана не только «красиво», но и правдиво, а дом, где живет герой, напоминает десятки и сотни зданий в рабочих кварталах французских городов. Все это так, и все же сам сюжет фильма имеет мало общего с положением французского рабочего класса

накануне второй мировой войны. В действительности Франсуа не столько рабочий, сколько — в соответствии с преверовской мифологией — благородный герой, которого преследуют и калечат силы зла, воплощенные в образе Мефистофеля — Валентена.

В конце 30-х годов Марсель Карне стал первой звездой французской школы кино. Может быть, это произошло потому, что он ближе всех и дольше всех сотрудничал с поэтическим пророком — Жаком Превером. Жан Ренуар заслуженно считался наиболее последовательным в своей идейной позиции режиссером, а Жюльен Дювивье охотно шел на компромиссы с продюсерами. Жаку Фейдеру так и не удалось повторить успеха фильмов «Большая игра» и «Героическая кермесса». Карне, Ренуар, Дювивье и Фейдер — это четверо «великих», но рядом с ними и в их тени работала целая плеяда «средних» и «маленьких» постановщиков, представляющих — в той или иной степени — французскую школу кино.

Назвать их всех по именам невозможно. Есть среди них и такие, кто в дальнейшем не оправдал надежд. Например, Пьер Шеналь, автор экранизации «Преступления и наказания» Достоевского, отличающейся театральностью, но психологически верной оригиналу и великолепно сыгранной Гарри Бором и Пьером Бланшаром. После этого фильма, сделанного в 1935 году и занявшего второе место в списке лучших французских картин сезона, казалось, что Шеналь должен полностью проявить свои возможности. Но случилось иначе — еще в «Алиби» (1938) можно обнаружить следы режиссерского таланта, но «Дело Лафарга» (1938) и «Последний поворот» (1939) полностью разочаровывают. «Последний поворот» был экранизацией романа американского писателя Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», по которому спустя несколько лет Лукино Висконти поставил знаменитый переломный в истории итальянского киноискусства фильм «Одержимость».

Удачно начал, но не оправдал надежд Жеф Муссо, автор «Пуританина» (1938) по повести ирландского писателя Лайэма О'Флаэрти, получившего известность своим «Осведомителем». «Пуританин» был удостоен в 1938 году премии Луи Деллюка: члены жюри высоко оценили виртуозную режиссуру и талантливую игру Жана-Луи Барро, снявшегося в роли анархистующего журналиста. Муссо так и остался автором одного достойного упоминания фильма. Русский эмигрант Леонид Моги дебютировал в 1938 году интересным водевилем «Ребенок». В 1938 году он поставил «Тюрьму без решеток» — фильм об исправительном доме для девочек. Эта была программная картина, требующая вмешательства государства, реформ пенитенциарной системы, превращения тюрем в воспитательные учреждения для несовершеннолетних. В роли одной из воспитанниц исправительного дома блеснула талантом семнадцатилетняя Коринн Люшер. Следующий фильм Моги, «Дезертир» (1939), не поднялся выше среднего уровня коммерческой продукции.

К другой группе относятся: Марк Аллегре, Жан Гремийон, Макс Офюльс, Кристиан-Жак и Клод Отан-Лара. В 30-е годы они еще не принадлежат к ведущим мастерам французского экрана, расцвет их творчества приходится на военные годы или послевоенный период. Наиболее сложен и чреват неожиданными поворотами творческий путь Жана Гремийона. После удачных картин конца немого периода «Смотритель маяка» и «Подтасовка» (1927—1928) и незаслуженного провала первого звукового фильма «Маленькая Лиза» (1930) Гремийон работает на испанских и немецких киностудиях. В Берлине он снимает на студии УФА французские варианты фильмов «Сердце» (1937) и «Станный господин Виктор» (1938). В обеих картинах, несмотря на банальное содержание, проявлялся талант режиссера, его умение точно охарактеризовать среду и людей. Интересный психологический фильм «Буксир» (1939—1941), начатый перед самой войной, будет завершён и появится на экранах уже в период оккупации.

Марк Аллегре лавировал между коммерческим и художественным кинематографом. Он удачно иллюстрировал с помощью кинематографических средств предлагаемые ему темы и замыслы. Его фильмы неизменно отличаются хорошим профессионализмом, но при этом не лишены романтического, несколько сентиментального очарования. Если Марсель Карне был типично пессимистичным режиссером французской школы, то Аллегре представлял ее «розовое» крыло. В сотрудничестве с опытным комедиографом Марселем Ашаром он поставил фильмы: «Простофиля» (1937) с Ремю в роли присяжного заседателя и «Артистический подъезд» (1938) — фильм о жизни студийцев театральной школы. В главной роли преподавателя снялся Луи Жуве. Меньше удалась Аллегре экранизация романа Джозефа Конрада «Глазами Запада» (1936) — слишком много было в ней сценарных и режиссерских вольностей, отступлений от оригинала.

Макс Офюльс, только вернувшись из голливудского изгнания, блеснет режиссерским талантом и напомним миру, что начинал он в Вене в 1932 году очаровательной лентой «Любовные игры» по Шницлеру. Но случится это уже после войны. А в 30-е годы Офюльс был автором весьма посредственных коммерческих фильмов, за исключением, пожалуй, «Любови Вертера» (1938). Фильм вызвал противоречивую реакцию — от восторгов до резкой критики. Сегодня можно считать его интересной, хотя и неудачной, попыткой поисков кинематографического эквивалента романтической повести XVIII века.

Клод Отан-Лара в фильме «Луковка» (1935) с помощью сценариста Жака Превера задался целью обратить условность оперетты в поэтическую пародию. Ему мешали в этом кто только мог, включая и автора музыкальной партитуры Эмиля Вийермоза, который относился к музыке Рейнальдо Хана, как к неприкосновенной святыне. В результате фильм был встречен бурей возмущения со стороны консервативной критики, а Пьер Вольф даже

написал статью об убийстве оперетты некомпетентным режиссером. Отан-Лара был переведен в технические советники режиссера Мориса Лемана и самостоятельно выступил только в период оккупации.

Кристиан-Жак заработал много денег на комедиях с Фернанделем, но только картина 1937 года «Беглецы из Сент-Ажиля» показала, что он не ремесленник, а художник. Режиссеру помог, на этот раз анонимно, неопененный Жак Превер, придав приключенческой истории поэтический характер. Но Кристиан-Жак, подобно Отан-Лара, Гремийону или Офюльсу, проявит свою творческую индивидуальность позднее. Только первые, не всегда, впрочем, удачные шаги этих режиссеров связаны с французской школой, ее атмосферой, тематикой и стилистикой.

Французская школа — это прежде всего режиссеры и писатели; они придали ей своеобразие, характерное для многих выдающихся, но столь различных по художественным качествам произведений (например, «Великая иллюзия» или «Набережная туманов»). Однако для миллионов зрителей, рассеянных по всему миру, французская школа — это также и актеры: когорта выдающихся артистов, умевших донести до публики авторские идеи и концепции. Не случайно Жак Превер заявил, что истинный автор фильма — актер. И Превер, и Спаак, и Жансон, и все другие выдающиеся сценаристы создавали свои персонажи для определенных актеров. Принято говорить о творческом союзе Карне и Превера, но, может быть, вернее говорить о троице — Карне — Превер — Габен. Насколько беднее без Габена была бы «Набережная туманов» и совсем невозможна трагедия «День начинается!» Жан Габен — это полноценный участник школы, если по заслугам оценивать его вклад и значение.

Человек с угловатым прошлым у Дювивье, человек из народа в «Великой иллюзии» и «Человеке-звере» Ренуара, наконец — персонаж благородный, добрый, преследуемый судьбой у Марселя Карне, Жан Габен как бы объединяет разные направления французского кино, воплощая в живые конкретные формы сценарные и режиссерские замыслы. Человеческие чувства он передавал жестом, взглядом, словом. Без напыщенности, без фальши и недомолвок, Габен всегда был правдив. Он всегда создавал психологически полный образ, играл ли он лейтенанта Марешаля, гангстера Пепе ле Моко или рабочего Франсуа.

Жан Габен был ведущей фигурой среди французских актеров 30-х годов. Это не означает, однако, что у него не было соперников и что его превосходство было абсолютным. Наоборот, крупных актеров насчитывалось немало: Жан-Луи Барро, Пьер Френе, Рене Лефевр — из молодых, Мишель Симон, Жюль Берри — из старшего поколения. Каждый из них мог быть звездой первой величины. Из женщин: Франсуаза Розе, Эдвиж Фейер, Сильвия Батай, Мишель Морган, Арлетти или Флорель — эти имена означали высокий класс актерского мастерства. А ведь этот список далеко не полон. Мы не назвали актеров, не столь тесно связанных с француз-

ской школой кино, таких, как Ремю, Саша Гитри, Фернандель, или популярнейших звезд — Вивиян Романс и Даниель Даррье.

По мнению историка литературы Пьера Анри Симона, киноискусство периода 1929—1939 годов оказало благотворное влияние на театр, предлагая ему новые концепции и новый стиль игры. Используя художественные достижения десятой музы, Шарль Дюллен, Гастон Бати и Луи Жуве совершенствуют систему драматургии, в которой слова не декламируются, но заключают в себе поэзию и интеллектуальные свойства в зрелище, в котором удовольствие, получаемое от созерцания, не отделяется от акустического великолепия и удовольствия духовного. Этот новый, частично кинематографический стиль завоевал место даже в театрах, на сценах, отстаивающих традиционализм.

Наряду с актерами свой вклад во французскую школу внесли художники, сценаристы и операторы. Художник Лазарь Мейерсон, умерший в 1938 году, заслуженно считается обновителем декорационного искусства. Ему удалось изменить рутинную голливудскую технологию павильонных съемок, в строительстве декораций он использовал натуральные материалы, и его «дома» и «улицы» казались перенесенными на экран из парижского пейзажа. Хорошим подспорьем для декоратора служил опыт живописцев, их видение эпохи. Мейерсон, как никто другой, сумел воскресить образ Фландрии начала XVII века в фильме «Героическая кермесса» Фейдера. Последователем Мейерсона был Александр Траунер, оформлявший фильмы Карне «Забавная драма», «Набережная туманов» и «День начинается». Ученик хорошо усвоил уроки мастера, понял, что оформление фильма — это искусство самоограничения, ибо, как любил говорить Мейерсон, художник кино всегда должен уступать первое место другим компонентам постановки: сюжету, актерской интерпретации, режиссуре. Оформление никогда не может доминировать над самим произведением.

В операторском искусстве представители французской школы старались как можно дальше отойти от голливудской манеры: чистых, светлых, принаряженных кадров. Немецкие эмигранты Эжен Шюфтан («Забавная драма», «Набережная туманов») и Курт Куран («Человек-зверь», «День начинается») работали в традициях экспрессионизма, обогащая их влиянием импрессионистской живописи. Оператор большинства картин Дювилье («Бандера», «Большая игра», «Пепе ле Моко») Жюль Крюгер также немало почерпнул из опыта экспрессионизма, хотя начинал он как газетный фоторепортер. Кинохроника научила Кристиана Матра («Великая иллюзия», «Конец дня») искусству четкого пластического повествования. Андре Тирар в фильме «Отель дю Нор» показал себя хорошим учеником мастеров кисти и палитры импрессионистской школы.

И наконец, о последней составной части кинопроизведения — музыке. И в этой области французская школа многое изменила. Два имени осо-

бенно характерны для новых направлений и тенденций: Жозеф Косма и Морис Жюбер. Путь в кино первого из них связан прежде всего с творчеством Ренуара, Косма написал музыку к фильму «Преступление господина Ланжа». В дальнейшем Косма написал музыку к «Великой иллюзии», «Марсельезе», «Человеку-зверю», «Правилам игры». В своих композициях он часто обращается к источнику народной французской музыки. Морис Жюбер — один из первых серьезных композиторов, признавших музыку к фильмам настоящим искусством. Жюбер сотрудничал с Клером и Виго, а после «Забавной драмы» стал членом творческого коллектива Марселя Карне. И он, подобно Косма, часто использовал популярную музыку, мелодии уличных песенок и странствующих шарманщиков. В «Отеле дю Нор» можно выделить только три музыкальные темы — это банальные вальсовые мелодии, доносящиеся из ярмарочных балаганов или маленьких кафе в предместьях города. Может показаться, что это не художественный метод, сводящий на нет роль музыки к фильму. На самом деле народность, даже сознательная банальность звуковых мотивов создают соответствующую атмосферу, характеризуют среду, в которой происходит действие, сообщают экранному образу правдивость, а нередко и своеобразную поэзию. Морис Жюбер однажды написал, что иногда один аккорд мелодии, сыгранной на аккордеоне, может дать зрителям больше эстетических переживаний, чем симфонический оркестр в вагнеровском «Парсифале».

Автор превосходных, хотя, к сожалению, немногочисленных, кинокомпозиций считал своим долгом напомнить коллегам истину, о которой часто забывали: «Мы идем в кино не для того, чтобы слушать музыку»*. Жюбер никогда не дополнял и не интерпретировал по-своему экранные образы, не старался подчинить их требованиям музыки. Он видел свою задачу в том, чтобы с помощью специфических музыкальных средств подчеркнуть или выявить внутренний музыкальный ритм фильма. Жюбер был противником иллюстративной музыки, но вместе с тем он никогда не навязывал героям фильма или самому режиссеру свои эмоциональные драматические акценты. Он считал, что композитор в кино не может потакать своим субъективным прихотям, иллюзорным мечтам об автономии, а должен полностью подчиниться целостному экранному образу.

Взгляды Жюбера разделяли все участники французской школы. Применительно к другой области творчества те же мысли высказывал и Лазарь Мейерсон. Примату экранного образа подчинялись все: актеры, писатели, художники, композиторы. Французской школе потому удалось внести живительную струю в мировой кинематограф, что ее создатели верили в художественную силу кино, предназначали ему самостоятельную роль. Они

* Georges Nacquard, *La musique et le cinéma*, Paris, 1959, p. 77.

пользовались кинокамерой и проекционным аппаратом не для того, чтобы выразить в кинематографической форме литературные или театральные образы, а чтобы выразить свои идеи единственно возможным для себя способом.

Ни Ренуар, ни Дювивье, ни Карне, ни, наконец, Превер не считали себя посредниками между зрителями и художниками, работающими в другой области, а полноправными и самостоятельными авторами. Кино было для них единственной и важнейшей формой выражения.

Можно ли четко и ясно выделить специфические художественные особенности французской кинематографии, позволяющие, несмотря на разнообразие позиций и талантов авторов, назвать ее школой? В кино это сделать труднее, чем в живописи или в литературе. Художников часто объединяет сходство методов, общность техники, писатели действуют на основе какой-то общей программы или манифеста. В кинематографе коммерческие требования зачастую затемняют ясность и целостность направления. Но при всех этих оговорках можно попытаться отыскать общий знаменатель в произведениях художников, столь непохожих друг на друга, таких, как Карне и Ренуар, Гремийон и Дювивье.

Чаще всего французскую школу киноискусства 30-х годов называют психологической, или же школой поэтического реализма. Думается, что оба определения: психологическая и поэтическая, а также и третья, реалистическая, — очень точно характеризуют это понятие. Все кинохудожники, о которых шла речь, интересовались психологическим анализом, внутренней жизнью экранных персонажей. Сюжет был всего лишь предлогом, чтобы показать внутренний мир человека, мотивы и механизм его поступков.

Героями чаще всего были простые люди, представители трудящихся или — нередко — деклассированных элементов. В изображении среды господствовал метод реализма, а если от него отступали, то только для поэтической стилизации характера, пейзажа, звукового фона.

Очень верно охарактеризовал французскую школу киноискусства Александр Арну, причем сделал он это в момент ее расцвета — в июне 1939 года. Вот его слова: «Вероятно, еще слишком рано, чтобы дать ей определение, но мы можем отметить ее характерные черты. Техника сдержанна, сценарная конструкция свободна, повествование течет легко, плавно, элементы «масштабного зрелища» начисто отсутствуют. Интерес к простым героям из народа, к персонажам, преследуемым судьбой и неспособным к активному сопротивлению. Далее — поэтичность, которую легко обнаружить в обрисовке бедных рабочих окраин...»

Арну верно отмечает присущий французской школе популизм, сочетающийся со специфической преверовской концепцией борьбы добра и зла, неравной схватки человека с судьбой. Поэтические свойства французской школы проявлялись, как пишет Пьер Лепроон, во всех элемен-

тах, составляющих кинопроизведение: в изображении, диалогах, в музыкальных мотивах, в движении камеры*.

Поэзией был насыщен каждый метр пленки, каждый кадр, каждая монтажная фраза. Своеобразие французской школы, ее значительность — эмоциональная и интеллектуальная — превратили ее в силу, с которой следовало считаться. Технически блестящей, отполированной технике голливудских боевиков французы противопоставили индивидуальный, сугубо личный взгляд на мир и людей. Фильмы французской школы поэтического реализма завоевали экраны всего мира, проникая даже на американский рынок. О них говорили не только в Париже, но и в находившейся под властью фашизма Италии, и в интеллектуально-художественной среде Нью-Йорка.

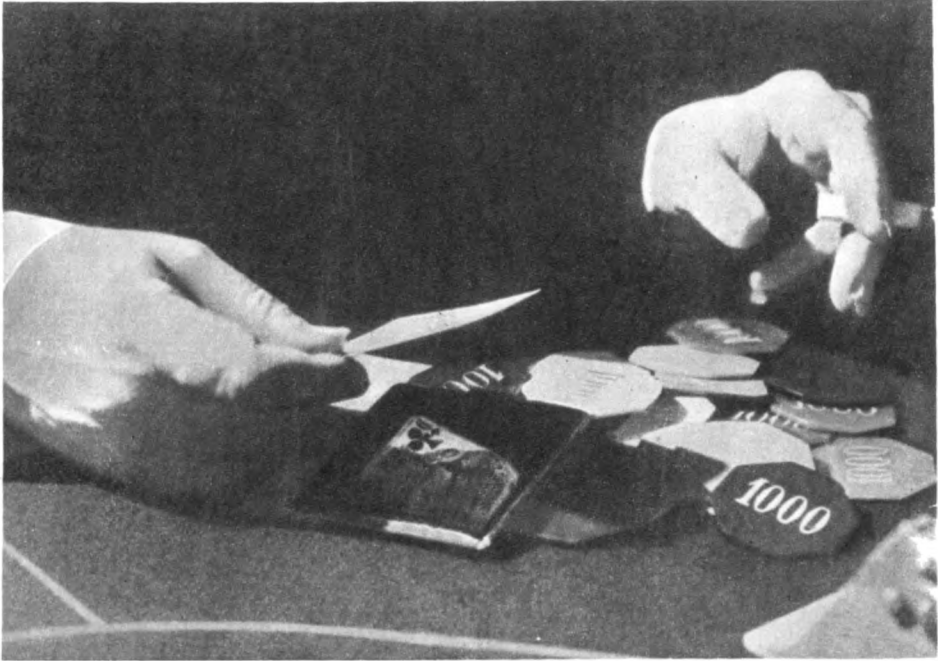
НА ЗАПАСНЫХ ПУТЯХ

Было бы, конечно, неверно сводить всю французскую кинематографию к одной школе. Произведения Ренуара, Карне или Дювивье определяли представительный облик киноискусства, но в количественном отношении уступали место коммерческой продукции, лишенной творческих исканий.

Единственными идейными противниками — если так можно сказать — французской школы были те кинорежиссеры, которые не отказались от связей с театром, от использования его опыта. Если французская школа создала определенный тип повествования, основанный на плавной и эластичной структуре психологического романа, то ее противники, Марсель Паньоль или Саша Гитри, рассматривали киноповествование как экранный вариант театрального зрелища, причем даже тогда, когда первоисточником служила не пьеса, а рассказ или повесть. Экранизация осуществлялась в таких случаях двумя этапами: сначала отобранное для экрана произведение облакалось в театральную форму и только потом начиналась работа над фильмом. И хотя максималистские принципы паньольской кинодраматургии потерпели крах еще в начале 30-х годов, их дух ощущался во многих кинокартинах более позднего времени.

Лидером театральной школы остался, конечно, Марсель Паньоль, хотя в своей практической деятельности он все чаще поддавался искушениям антитеатрального кинематографа. С одной стороны, у Паньоля все сводилось к диалогам, к серии самостоятельных, хотя и связанных друг с другом, сцен и сценок. Но с другой, действие чаще всего происходило на натуре, а не в замкнутой коробке павильона, напоминающего сценическую пло-

* Pierre Lerhonn, Cinquante ans du cinéma français (1895—1945), Paris, 1954, p. 111.



42. Из фильма «Роман шулера» С. Гитри (1937)

43. Саша Гитри в фильме «Жемчужина в короне» (1937)







44. Жан Габен в фильме «Человек-зверь» Ж. Ренуара (1938)

45. Жан Габен и Мишель Морган в фильме «Набережная туманов» М. Карне (1938)

46. Жан Габен и Мишель Морган в фильме «Набережная туманов» М. Карне (1938)



47. Жюль Ремю и Жиннет Леклер в фильме «Жена булочника» М. Паньоля (1939)

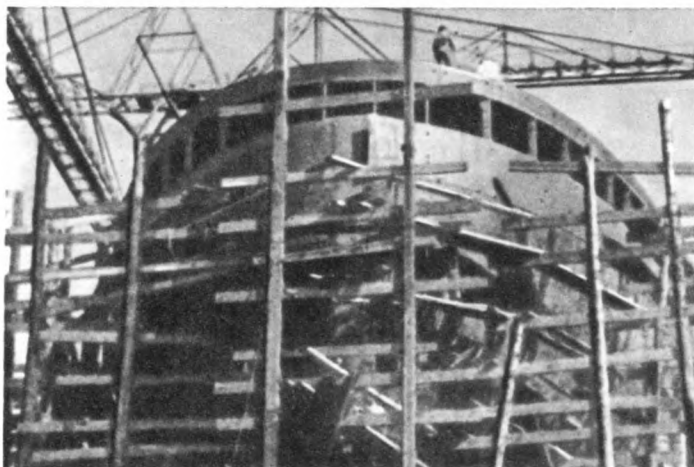
48. Из фильма «Отель дю Нор» М. Карне (1938)



49. Жан Ренуар. Ролан Тутен и Поллет Дюбо в фильме «Правила игры» Ж. Ренуара (1939)



50. Жан Габен и Арлетти в фильме «День начинается»
М. Карне (1939)



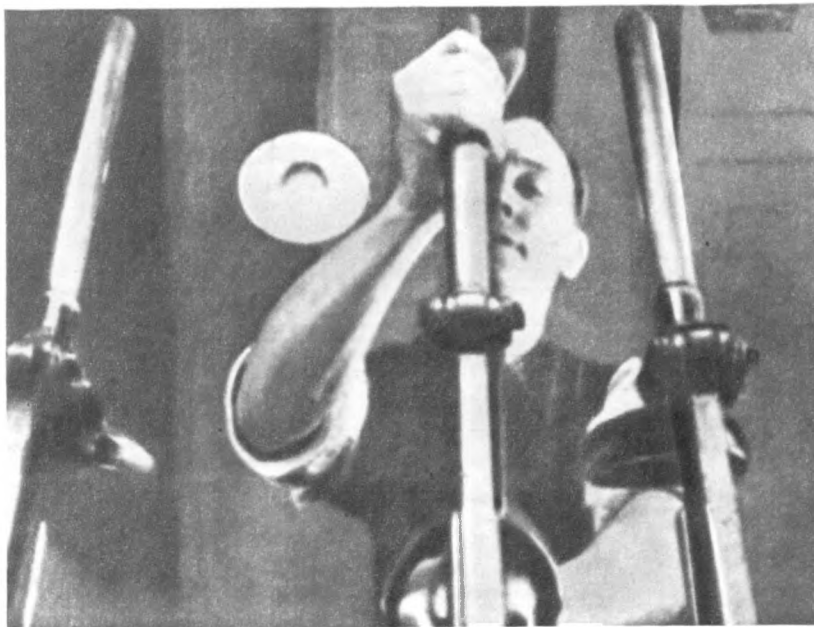
51. Из фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти (1934)

52. Из фильма «Доки» П. Рота (1934)



53. Из фильма «Песнь о Цейлоне» Б. Райта (1935)

54. Из фильма «Ночная почта» Г. Уотта и Б. Райта (1936)



щадку. Широкая провансальская натура Паньоля требовала свежего воздуха, раскованности действий актеров, воплощающих образы жителей юга. Центр тяжести был перенесен на диалог, зато подвижность актеров помогла поддерживать равновесие между изобразительным и звуковым рядами.

Марсель Паньоль в своем поместье Прадо близ Марселя построил на природе провансальский городок и именно там снял большинство своих фильмов. Переломным моментом в его творческой карьере стала картина «Анжель» (1934) — экранизация повести Жана Жюно «Один из Бомюня» (1929). Здесь впервые произошел решительный разрыв с «консервированным театром». Паньоль многим обязан Жюно вопреки, а может быть, благодаря тому, что их художественные темпераменты диаметрально противоположны. Жан Жюно — философ и поэт, в своих произведениях показывал примитивную, дикую и суровую деревню, людей, наделенных сильными страстями. Он противопоставлял благородство жизни на лоне природы нравственному распаду, который несет городская цивилизация. Паньоль брал у писателя сюжет, упрощал человеческие характеры, не лишая их, впрочем, поэтичности. Но там, где певец горного Прованса затрагивал трагические струны, Паньоль — патриот веселого и добродушного Средиземноморского побережья — подчеркивал комедийные моменты, окрашивал сюжет марсельским юмором.

«Анжель» была встречена прессой с энтузиазмом, а критик и сценарист Андре Поль Антуан считал фильм важным фактом в эволюции киноискусства. За рубежом фильм Паньоля из-за специфики языка и среды не попал, но во Франции и во франкоязычных странах завоевал огромную популярность. Сотрудничество Паньоля и Жюно породило и другие картины: «Жофруа» (1934), «Новый прилив здоровья» (1937), «Жена булочника» (1939). Этот последний фильм основан на маленьком эпизоде из романа Жюно «Синий Жан». В роли обманутого булочника выступил превосходный характерный актер Ремю.

О Марселе Паньоле принято говорить, что он является основателем провансальской школы кино. Определение это совершенно неверно, ибо режиссер и продюсер в одном лице не имел ни учеников, ни продолжателей. Так что справедливее противопоставить его живой провансальский стиль «черной» атмосфере французской школы. Впрочем, Паньоль был больше чем продюсером и режиссером своих фильмов; он чаще всего сам писал сценарии, делал экранизации и, конечно, был автором диалогов. Другими словами, его можно в каком-то отношении назвать предтечей авторского кино. Непременными участниками фильмов Паньоля были актеры, говорящие на провансальском диалекте. Вместе с Ремю выступали Шарпен, Анри Пупон, Оран Демазис, Релли и Фернандель. Вот как описывает Фернандель свое участие в фильме Паньоля: «Делать фильм с Марселем Паньолем — это значит прежде всего отправиться в Марсель, затем съесть с товарищем по тарелке ухи, приправленной чесноком и перцем,

поговорить о погоде и, наконец, если останется время, сниматься...»*

Марсель Паньоль постепенно отошел от своей теории «консервированного» театра, но его место занял Саша Гитри (1895—1957), который довел до совершенства методику перенесения пьес на экран.

Сын известного актера Люсьена Гитри, актер и комедиограф, он дебютировал как кинорежиссер в 1935 году биографическим фильмом о Пастере. Позднее он занялся экранизацией своих театральных пьес, делая это упрощенно и механически. В павильоне он строил декорации, повторяющие те, в которых игрались его пьесы в театре Мадлен. Те же актеры проносили перед камерой свои роли. Съемки длились не более недели, и фильм обходился недорого. Пьеса «Кадриль» — сатира на американских звезд — в четырех актах, длящихся три часа на сцене, в кинематографическом варианте продолжалась один час десять минут, так что действие развивалось в бешеном темпе. Такие кинокомедии, как «Новый завет», «Мой отец был прав», «Слово Камброне», «Дезире», демонстрировались в пригородах Парижа и в провинции для зрителей, не имевших денег для посещения театра, но жаждущих увидеть знаменитых актеров во главе с Сашей Гитри. Гитри занимался постановкой всех этих примитивно-театральных фильмов, чтобы заработать деньги, а заодно популяризировать свою особу. Пожалуй, в истории зрелищных искусств не было более самовлюбленного деятеля, нежели этот продюсер «консервированных» фильмов.

Если бы творчество Саша Гитри составляли исключительно коммерческие экранизации, то можно было бы просто ограничиться констатацией факта. Но мы не должны забывать, что этот ловкий бизнесмен был автором великолепного, в каком-то отношении сенсационного фильма «Роман шулера» (1936). В этой работе автор остался верен своим принципам, но радикально изменил, конечно, в положительном смысле свой художественный метод. Гитри сидит в кафе и пишет воспоминания. На экране мы видим картины прошлого и одновременно слышим голос героя, комментатора. Таким образом, «Роман шулера» — это немой фильм, иллюстрированный комментарием и возникающей в определенных кадрах музыкой. Новая формула дала интересный результат, так как контрапунктно организовала слово и изображение. Оба слоя фильма — изобразительный и звуковой — насыщены юмором, иронией, духом противоречия, начиная с первой сцены, когда мальчуган (будущий шулер) в наказание лишен грибного супа. Следующий кадр — мальчик идет за длинной похоронной процессией из двенадцати гробов: грибы оказались испорченными, только он один из всей семьи остался в живых.

Ободренный успехом «Романа шулера», Саша Гитри поставил наряду с экранизациями своих комедий еще две картины с использованием приема комментария. В «Жемчужине в короне» (1937) и «Елисейских полях»

* Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960, стр. 337.

(1938) появился новый элемент — богатая постановка, напоминающая, по словам Жоржа Садуля, ревю «Фоли Бержер». Это были легкомысленные анекдоты из истории Франции, в которых важные политические события объяснялись зротическими похождениями великих мира сего. Сам Гитри выступал в этих костюмных комедиях-драмах в нескольких ролях, не считая невидимой, но важнейшей роли комментатора. Вместе с Гитри в коротких эпизодах блистали выдающиеся актеры французской сцены. В фильме «Елисейские поля» комментатор был попеременно то учителем народной школы, то директором театра марионеток, то Людовиком XIV и Наполеоном III. Обе «исторические» постановки стоили огромных денег, но сторичей окупили все расходы, так как с большим успехом демонстрировались во Франции и за границей.

Саша́ Гитри был человеком театра. Кино он рассматривал лишь как расширенную сцену, на которой он мог являться публике во всем своем великолепии, молниеносно меняя (благодаря технике монтажа) костюмы и грим. Успех его фильмов, созданных по оригинальным сценариям, можно объяснить калейдоскопичностью конструкции. Они состояли из целой серии коротких сценок-скетчей.

Марсель Паньоль и Саша́ Гитри были пропагандистами театрального кинематографа. Другие режиссеры, использовавшие этот рецепт, не добились столь же интересных художественных результатов. Жак Деваль экранизировал в 1936 году свою пьесу «Женский клуб», отличающуюся в экранном варианте хорошей игрой актеров (Даниель Даррье и Жозетт Дей), а Ив Миранд по собственному сценарию снял в театральном темпе «Кафе де Пари» (1938). Эти попытки деятелей театра проникнуть в мир экрана не принесли им лавров. Подобных примеров можно привести немало.

Тридцатые годы — это эпоха появления на кинематографическом горизонте новых имен. Из старой гвардии сохранили свои позиции Жан Ренуар, Жак Фейдер и Жюльен Дювивье. Но эта тройка была исключением. Другим мастерам немного кино пришлось гораздо хуже. Период расцвета французской школы совпал для них с их собственным закатом, постепенным уходом в тень. Абель Ганс пытается напомнить о себе с помощью звукоговорящих вариантов своих немых лент. Однако ни стереофонический «Наполеон» 1934 года, ни совершенно новая картина «Я обвиняю» (по старому сценарию), поставленная в 1937 году, не обеспечили триумфального возвращения некогда великому Гансу. Ради денег он ставит слабые коммерческие фильмы. На их фоне удачно выделяется фильм «Великая любовь Бетховена» с Гарри Бором в главной роли. Особенно удались сцены, показывающие потерю слуха композитором: режиссер добивается здесь сильного драматического эффекта (уличный шум замирает в тот момент, когда в кадре появляется Бетховен). Марсель Л'Эрбье с горечью говорит о своем творчестве в 30-е годы: «Затем десять лет звукового кино

(1928—1938), десять лет вынужденных шагов и неудач, когда на мою долю выпадала игра, далеко не блестящая, когда судьба заводила меня в безвыходное положение (ты неустанно предлагаешь прекрасные сюжеты, а тебе неизменно навязывают самые негодные)... За последние десять лет обязанность поставлять сюжеты для моих звуковых фильмов выпала на долю авторов хотя и весьма достойных, но совсем иного толка: Гастона Леру, Батая, Машара, Капю, Фронде... Десять лет изгнания...»*

Наиболее представительный фильм Л'Эрбье «Сердечное согласие» о франко-английской дружбе разочаровал буквально всех. Скучный, претенциозный, плохо сыгранный актерами, он был, правда, встречен аплодисментами на премьере по сугубо конъюнктурным соображениям (апрель 1939 г.), зато рядовые зрители едва не освистали картину, а критика осудила ее весьма сурово.

Как далеко ушли в прошлое те времена, когда восхищались фильмами Л'Эрбье «Эльдорадо» или «Бесчеловечная»! Жан Эпштейн поддерживал свой престиж только документальными лентами, например «Строители» (1938), тогда как игровые картины, такие, как «Женщина с края света» (1937), вызывали недоумение.

Не лучше обстояли дела у немецких эмигрантов, которые, впрочем, рассматривали Францию как пересадочный пункт на пути в Англию или Америку. Дольше других задержались в Париже Роберт Вине и Георг Вильгельм Пабст. Вине незадолго до смерти (в 1939 г.) поставил картину «Ультиматум», рассказывающую о начале первой мировой войны, лишенную каких-либо художественных достоинств. Пабст после неудачного пребывания в Голливуде (фильм «Современный герой», 1939) вернулся во Францию и занялся коммерческой продукцией: «Мадемуазель доктор» (1937) и «Драма в Шанхае» (1938) — дешевые (в прямом и переносном смысле) приключенческие ленты, а «Девушки в несчастье» (1939) — жалкая копия «Девушек в униформе» Леонтины Саган.

Автор сценария Криста Винслоу хотела повторить свой давний театральный и кинематографический успех, но результат оказался в высшей степени жалким.

Анатоль Литвак, работая в Германии, не проявлял особых творческих претензий и приспособлялся к вкусам публики. Зато во Франции он нашел для себя благодарную почву. Его «Майерлинг» с Шарлем Буайе в роли кронпринца Рудольфа и Даниель Даррье в роли графини Вечоры обеспечил всем троице контракты в Голливуде. Это была очень ловко сделанная мелодрама, как, впрочем, и предыдущий фильм Литвака «Экипаж» (1935) по роману Жозефа Кесселя из жизни летчиков в годы первой мировой войны.

* Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, цит. изд., стр. 59.

Творчество иностранных режиссеров относится к области коммерческого кинематографа, но не занимает в нем, за исключением, может быть, «Майерлинга», особо почетного места. Первенство по кассовым сборам держали военные фарсы, фильмы с участием известных певцов и бульварные комедии. Первые две категории боевиков представляли самое дно коммерческой продукции. Казарменные водевили отличались грубым юмором, построенным на переодеваниях, пьянках и пинках в мягкую часть тела.

Тино Росси, Жан Люмьер и Шарль Трене исполняли песенки в сентиментальных мелодрамах типа «Неаполь в огне поцелуев» (1938) Аугусто Дженины, «Полуночного певца» (1938) Лео Жоаннона и «Заколдованной дороги» (1938) Пьера Карона.

Относительно более высокий уровень был характерен для бульварных комедий. Самым известным специалистом в этой области был Анри Декуэн, постановщик целой серии боевиков с участием Даниель Даррье. Популярнейшая французская актриса 30-х годов (после премьеры «Майерлинга») Даррье впервые снялась у Декуэна в «Зеленом домино». Славу принесли ей фильмы: «Моя маленькая мама» (1937) и экранизация романа Викки Баум «Возвращение на заре» (1938). Фильм «Злоупотребление доверием» (1937) по сценарию Пьера Вольфа укрепил положение актрисы, тонко и убедительно рисуя образы положительных героинь. Даррье создала образ наивной девушки, доброте и очарованию которой не в силах противостоять ни один мужчина. В конце каждого фильма счастливая героиня идет под венец, что соответствует ее мечтам и чаяниям читательниц женских журналов.

И еще одно имя из области коммерческого кино: Фернандель. Актер, вызывающий смех уже одной своей внешностью, но малоразборчивый в выборе фильмов и режиссеров и слишком часто появляющийся на экране. У Паньоля в фильмах «Анжель» (1934), «Новый прилив здоровья» (1937) и «Шпунц» (1938) Фернандель блеснул подлинным талантом. В «Бальной записной книжке» Дювивье он создал незабываемый образ провинциального парикмахера. Но в большинстве пошлых комедий он только паясничал на экране. В плебисците журнала «Синематографи франсэз» Фернандель занял не только первое место в сезоне 1936—1937 годов, но и получил в три раза больше голосов, чем Жан Габен.

А что происходило в это же время на другом полюсе — в лагере киноавангарда? В качестве определенного программного направления, борющегося против коммерческого кинематографа, авангард во второй половине 30-х годов перестал существовать. Успехи французской школы, тесно связанной с литературой независимых (Превьер), отодвинули бунтарей на второй план.

А если даже авангардисты и могли сказать что-то свое, оригинальное, у них не было меценатов типа виконта де Ноай, финансировавшего «Зо-

лотой век», Бунюеля, и «Кровь поэта» Кокто. Авангард — салонное, снобистское явление — вышел из моды. Жан Кокто вернулся к поэзии и театру. Луис Бунюель покинул Францию. Ман Рей занялся фотографией. Хронология авангарда, составленная в 1948 году Жоржем Садулем для журнала «Сине-клуб», заканчивается 1933 годом. Последним произведением авангарда был мультипликационный фильм Александра Алексеева «Ночь на Лысой горе», поставленный на музыку Мусоргского при помощи специальной техники. Алексеев после кукольной картины «Спящая царевна» (1935) работал над короткометражками, рекламирующими косметику и женское белье.

Иногда на фоне коммерческой продукции появлялись короткометражные ленты экспериментального характера. Эти попытки не отличались высоким художественным уровнем, но привлекали внимание стремлением преодолеть общепринятые стандарты. «Коктейль» (1938) режиссера Макса Жоли был задуман как пародия на фильмы Саша Гитри. Робер Пизани, загримированный под популярного актера, объявлял, сидя за столом, последовательность частей картины, длина которой не превышала 1200 метров.

Другого рода экспериментом был 900-метровый фильм Антуана Мура «Бедные люди» — иллюстрация поэмы Виктора Гюго, которую декламировал за экраном Роже Гайар. Предтечей телевизионного репортажа и «cinéma—vérité» был среднеметражный фильм Бертраана Ролана «Жизнь артистов» (1938). Редактор одного журнала посылает репортера для проведения анкеты на тему: «Как живут французские актеры». Журналист беседует со Штрогеймом и Андре Люге, присутствует на репетициях спектакля, посещает радиостудию, участвует в цирковом представлении. В фильме этом не было ничего выдающегося, но его отличает новый стиль, который в 30-е годы, за исключением американских документальных киножурналов «Поступь времени», не был известен.

Ведя отшельнический образ жизни, спрятавшись в маленьком ателье в окрестностях Парижа, Владислав Старевич не прекращал снимать кукольные фильмы. С помощью двух дочерей этот художник-одиночка создал в 30-е годы целую серию сказок, героями которых были цветы, насекомые и животные. В 1939 году на экраны вышел новый звуковой вариант полнометражного кукольного фильма «Роман Лиса» по мотивам старофранцузской поэмы.

По сравнению с техникой Трнки фильм Старевича может показаться примитивным, даже тяжеловесным, но необходимо помнить об условиях, в которых он создавался, и время его появления. В общем, в конце 30-х годов единственным последовательным авангардистом был пионер мультипликации, осевший во Франции поляк Владислав Старевич.

НАКАНУНЕ КАТАСТРОФЫ

В июне 1937 года подал в отставку первый кабинет Народного фронта — правительство социалиста Леона Блюма. «Правительства, которые с этого момента будут сменять друг друга, — пишет Колетт Одри, — только назывались правительствами Народного фронта. В действительности Народного фронта уже не существовало». Почти одновременно с известием об уходе правительства в отставку газеты сообщили о смерти бывшего президента и многолетнего премьера Третьей республики Гастона Думерга. Накануне смерти старый политик сказал жене: «Война кажется неизбежной, и, к сожалению, мы проиграем ее».

Война началась только в сентябре 1939 года. Ей предшествовали, однако, события, которые определили печальную судьбу Народного фронта и разрушили все иллюзии. За Пиренеями погибала Испанская Республика, помощь которой была парализована односторонне используемым принципом невмешательства. В январе 1939 года пала Барселона, а 4 апреля — последний бастион сопротивления — Мадрид. Франко торжествовал на развалинах собственной страны, в которой погибло более миллиона человек. В сентябре 1938 года начался чехословацкий кризис, завершившийся капитуляцией, подписанной западными странами. 15 марта 1939 года немецкие войска заняли, не встретив никакого сопротивления, Прагу. Чехословакия перестала существовать. Муссолини в апреле 1939 года занял Албанию. Японцы к июлю 1937 года захватили огромные территории Китая. Китайское правительство Чан Кай-ши отошло на юго-восток и оттуда организовало сопротивление захватчикам. На севере сражалась Восьмая коммунистическая армия.

Во Франции вопреки официальной пропаганде господствовали пессимистические настроения. Никого не приободрил ни грандиозный военный парад 14 июля 1939 года, ни торжества, посвященные 150-й годовщине рождения трехцветного флага республики. Трудно поддерживать энтузиазм и оптимизм, когда из-за Рейна ежедневно доносятся новые и новые угрозы.

Политическая атмосфера сказывается и на кинематографическом творчестве. Марсель Карне писал: «Я не пессимист. Я не маньяк «черного» фильма. Но фильмы, которые я снимаю, всегда в определенной степени отражают текущий момент. Годы, предшествовавшие началу войны, не отличались особым оптимизмом. Мир вот-вот должен был развалиться, и мы смутно сознавали это...»*

В атмосфере неуверенности и все возрастающего страха появились «Набережная туманов» и «День начинается». Но наряду с «черными» кар-

* Robert Chazal, Marcel Carné, op. cit., p. 28.

тинами немало выходило и веселых, беззаботных комедий, помогавших преодолевать пессимистическое настроение.

Андре Мальро, сражавшийся в Испании в качестве летчика, привез снятый им в Каталонии фильм «Надежда» — экранизацию фрагментов его одноименного романа, изданного в 1937 году.

Фильм снимался в 1938 году, и, когда первая копия была готова, правительство Даладе не разрешило выпуск «Надежды» на экраны. Он вышел только в июне 1945 года.

Отходной эпохе, которая кончилась в жаркие августовские дни 1939 года, был посвящен последний французский фильм Ренуара (до его вынужденного отъезда в Америку) «Правила игры». Премьера фильма состоялась 8 сентября 1939 года.

Фильм, внешне весьма далекий от общественных интересов автора, по сути дела, остро выступал против морали господствующих классов. Не будет преувеличением сказать, что «Правила игры» дают картину разложения общества, в котором единственным обязательным правилом является ложь. Ренуар утверждал в одном интервью, что каждый персонаж его фильма действует согласно своему положению в социальном укладе и своему прошлому. Каждый из них по-своему прав, и каждый заслуживает уважения. Каждый поступает так, как приказывают ему правила игры, а игра, как часто случается в жизни, иногда комична, а иногда драматична.

«Правила игры» — сложный фильм, в нем нет главного героя, а несколько пар равноправных героев. Интриги и недоразумения происходят как в покоях барона, так и в помещениях для прислуги. Все здесь играют и лгут. Такая многоплоскостность «Правил игры» характерна для французской комедии XVIII века, произведений Мариво и Бомарше. В этом современном фильме можно обнаружить классические черты искусства эпохи Просвещения, смесь серьезного с фривольностью, с беззаботным (только внешне) смехом. Может быть, ближе других Ренуару был Бомарше, революционер по темпераменту, герой которого Фигаро бросает вызов всему миру: «Смеется тот, кто не знает, просуществует ли мир еще три недели». В «Правилах игры» это парадоксальное высказывание ловкого брадобрея, хотя и не высказанное, звучало во время просмотра. На экране, как в калейдоскопе, мелькали события, игра в любовь и ревность, но все это было лишь ширмой, прикрывающей то, что в действительности делалось в мире, мешающей заметить надвигающуюся мировую катастрофу.

Зрители, смотревшие «Правила игры» летом 1939 года, не смогли правильно оценить фильм. Они не сумели найти единственно верный ключ, ибо произведение Ренуара не соответствовало общепринятым критериям и стилистическим нормам. Что это за комедия, в которой действительно гибнет романтический герой? Что это за драма, в которой недоразумения возникают в результате переодевания, типично водевильного приема!

Ренуар сознательно балансирует между реализмом и условностью, сатирой и символом, веселым комизмом и «черным» юмором. Как близок он к тому методу, который с успехом восторжествует в 50—60-е годы. Но идет 1939 год и никто не может сравнить «Правила игры» с «Гражданином Кейном» О. Уэллса, или «До последнего дыхания» Ж. Л. Годара, или с «Восьмью с половиной» Феллини. Публика нервничает. То, что показывает Ренуар, не похоже ни на бульварную комедию Анри Декуэна, ни на подлинного Мариво.

Жан Баронселли, рецензируя после войны «Правила игры», процитировал мнение Эли Фора о живописи Ватто, который в художественном выражении соединяет глубокое отчаяние с величайшей элегантностью духа. Французские зрители не заметили или не пожелали заметить на экране отчаяния, а до элегантности авторских высказываний просто не доросли. Отсюда возмущение, разочарование, обида на известного режиссера, который посмеялся над зрителями.

Ренуар, снимая фильм, мог предвидеть неблагоприятную реакцию публики, ибо «Правила игры» нарушали общеизвестные истины и создавали новый стиль. «Я отказался, — говорил Ренуар в одном интервью, — от любой композиции, которая не принимала во внимание «вечное становление» в жизни. Персонажи выскользнули из моих рук и как бы сами создали фильм. Драматургическое столкновение, искусственно извне введенное и скомпонованное, мои герои заменили подлинными столкновениями, в которых они выражают самостоятельные собственные характеры во всей их сложности». Это построение драмы по ходу действия фильма было новым, можно сказать революционным открытием, представляющим не только персонажам, но и экранной действительности художественную автономию. И быть может, именно эта концепция склонила Ренуара сыграть одну из ролей. Извне, как режиссер, он не мог и не хотел вмешиваться; как равный партнер, стоящий рядом с созданными им, но освободившимися героями, он мог высказываться, непосредственно участвовать в событиях. Ренуар играет роль музыкального критика Октава, который хотел стать виртуозом, но был слишком ленив. В «Правилах игры» Октав всем дает добрые советы, что влечет за собой ужасный беспорядок и неразрешимые сложности. «Правила игры» были по достоинству оценены только после войны, фильм Ренуара стал образцом для молодых режиссеров, в особенности для французской «Новой волны». Ренуар, снимая свой фильм, знал, куда идти. «Я знал зло, которое гнетет моих современников. Это не означало, конечно, что я знал, каким образом дать ясное представление об этом зле в моем фильме. Но мой инстинкт руководил мною. Сознание опасности рождало ситуации и диалоги, а мои коллеги чувствовали то же, что и я. Как велико было наше беспокойство! Мне кажется, что фильм хороший. Но ведь нетрудно хорошо работать, когда компас беспокойства указывает верное направление».

Компас беспокойства — какое знаменательное определение для последних мирных дней Франции! «Правила игры» — это последний аккорд творчества межвоенной эпохи, двадцатилетия, разделяющего две кровавые бойни на мировой арене. Фильм Ренуара — это также последнее слово французской школы 30-х годов и одновременно предвестник, может быть еще преждевременный, новых концепций, подлинно новаторского киноискусства.

Французская школа и ее наиболее серьезные конкуренты, Марсель Паньоль и Саша Гитри, обеспечили французской кинематографии соответствующее место на внутреннем рынке. В сезоне 1937—1938 годов кассовыми боевиками были: «Пепе ле Моко», «Жемчужина в короне», «Великая иллюзия» и «Бальная записная книжка». За границей также очень высоко оценивали французские фильмы. Так, например, в Швеции зрители назвали лучшими картинами 1939 года «Великую иллюзию», «Жемчужину в короне» и «Роман шулера».

Однако наибольшее влияние французская школа оказала на обновление итальянского кино, наступившее сразу после войны. Фильмы из Парижа послужили дрожжами, на которых взорвался неореализм. Когда в 1942 году в Риме впервые показали «Человека-зверя» Ренуара, тогдашний критик, впоследствии ставший режиссером, Джузеппе Де Сантис написал: «Надеемся, что «Человек-зверь» поможет нашим постановщикам не столько открыть что-то в самих себе, сколько откроет им глаза на мир поэзии». В этом бесспорная и непреходящая заслуга французского кино 30-х годов: оно открыло глаза миллионам зрителей и сотням кинематографистов на мир поэзии.

**«ТУЧНЫЕ»
И «ТОЩИЕ» ГОДЫ
АНГЛИЙСКОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ**

ВЕЛИКИЙ БУМ

Периодом «великой конъюнктуры» британские историки кино называют 1933—1936 годы. В Лондоне и в ближайших его окрестностях началось тогда необычайное оживление в кинематографических кругах. Со всего света съехались специалисты, подлинные и мнимые, чтобы превратить британскую кинематографию, бывшую до тех пор довольно провинциальной, в могущественную отрасль индустрии. Словно грибы после дождя возникали бесчисленные новые киностудии, строились великолепные съемочные павильоны и выпускалось все большее количество фильмов.

В 1932 году было поставлено 152 фильма, в 1933—189, в 1934—190, в 1935—198, а в 1936 году — целых 222. Известный лондонский критик К. А. Лежен писала весной 1933 года в «Обсервер», что в соревновании за завоевание мирового рынка английская кинематография конкурирует с американской. Казалось, что туманный Лондон отнимает пальму первенства у Голливуда. Начались «тучные» годы для кинематографистов с берегов Темзы. Каждый, кто имел какое-либо отношение к миру кино, жил тогда в истинно блаженном состоянии. Пресса, как массовая, рассчитанная на широкого читателя, так и серьезная, специальная, культивировала атмосферу эйфории, уверяя, что перед английским кино неограниченные перспективы развития. Даже в ноябре 1936 года, когда на небосклоне уже собирались тучи, лондонская «Таймс» писала: «Есть все основания верить, что британская кинопромышленность приближается к периоду своего величайшего расцвета. Престиж нашей кинематографии за рубежом постоянно растет; завоеваны исходные позиции на иностранных рынках, покупатели с интересом относятся к британским фильмам и даже ждут их появления...» *

Кино пользовалось на Британских островах огромной популярностью. Еженедельно кинотеатры посещало около 20 млн. зрителей, в то время как в тот же самый период (1933—1936) в Германии число посещений кино-

* P a u l T a b o r i, Alexander Korda, London, 1959, p. 176.

театров за неделю не превышало 6 млн. Ежегодные поступления от проката фильмов на отечественном рынке составляли около 40 млн. фунтов. Львиную долю этой суммы забирали американцы, но в период большой конъюнктуры возрастающими кассовыми успехами могли похвастать и фильмы, создаваемые отечественной кинопромышленностью. За три года — с 1934 по 1937 — количество кинотеатров увеличилось на 500 единиц, сделав скачок от 4500 до 5000. Одно место в кинотеатрах приходилось на 10 жителей, в то время как в США (за исключением больших городов) — на 14,4 жителя. В одной массовой анкете, проведенной в 1934 году, приняли участие 125 тыс. зрителей. Оказалось, что большинство из них ходят в кино не один раз, а два раза в неделю. Наибольшим успехом пользовались фильмы приключенческие и музыкальные, а первое место среди популярных режиссеров занял Александр Корда. Любич оказался только на третьем месте, Сесиль Блаунт де Милль — на пятом, а Фрэнк Капра — на восьмом. Правда, кассовый рекорд побил американский фильм (впрочем, отличающийся чрезвычайно британским характером), а именно «Кавалькада» Фрэнка Ллойда, но зато его серьезнейшим конкурентом оказался отечественный боевик «Частная жизнь Генриха VIII» производства «Лондон филмз», поставленный Александром Кордой.

С Александра Корды и с его фильма, героем которого был многократно женатый английский монарх, и начался великий бум британской кинематографии. Вышедший на год раньше «Римский экспресс» режиссера Уолтера Форда был встречен некоторыми критиками как знак наступления новых времен, но лишь после небывалого успеха, которым пользовался за рубежом «Генрих VIII», стали говорить и писать о новой эре.

Впервые в истории английского кино картина, снятая в Лондоне, стала сенсацией дня в Нью-Йорке и Париже. Более того, успех этой картины заставил лондонское Сити изменить свое отношение к кинопромышленности, привел к тому, что в кинопродукцию были вложены сотни тысяч и даже миллионы фунтов. Кинематография, которую привыкли считать «бедной родственницей» в области искусства и ничтожной величиной в национальной промышленности, почти на глазах становилась важной и модной. А все потому, что на горизонте появился новый киногений — еще вчера никому не ведомый, а ныне всеми восхваляемый, тот, которому все слепо повинуются, — Александр Корда.

Создатель «Частной жизни Генриха VIII» к 1933 году уже много лет проработал в кинематографии, за его спиной было немало успехов и неудач. Он сделал первые шаги как режиссер и продюсер в родном Будапеште, а потом исколесил весь мир. Работал в Вене, Берлине, Голливуде и Париже. Нигде не завоевал ни славы, ни даже просто прочного положения. Он был одним из многих режиссеров, не лучшим, но и не худшим, чем сотни других. Широкой публике была более известна его бывшая жена, популярная звезда немого кино Мария Корда, нежели сам Александр Корда.

В Америке ему удалось в 1927 году снять популярную картину по мотивам романа Джона Эрскина «Частная жизнь Елены Троянской». Книжка эта была бестселлером, фильм понравился зрителям и критикам, но не имел большого кассового успеха. Заглавную роль играла, конечно, Мария Корда. После прихода звука Корда сделал два довольно слабых фильма для студии «Фокс филм» и был вежливо, но решительно освобожден от работы на студии. Это было во время кризиса в 1930 году. После ухода Уильяма Фокса его преемники приступили к «генеральной чистке» киностудии, отстранив от работы всех тех, которые в прошлом не пожинали особых лавров. Александр Корда перебрался в Европу и в Париже начал ставить фильмы для французского филиала «Парамаунта». Он сделал три картины, в том числе и «Мариуса», точную, чуть ли не дословную экранизацию пьесы Марселя Паньоля. В ноябре 1931 года Александр Корда прибыл в Лондон, и вскоре вслед за ним в Англию перебрались его братья: Винсент Корда, художник-декоратор, и Золтан Корда, кинорежиссер. В феврале 1932 года возникла студия «Лондон филмз». Это было мелкое предприятие, занятое производством дешевых фильмов; фильмы эти за гроши продавались американским прокатчикам. Семь фильмов, которые Александр Корда выпустил до «Частной жизни Генриха VIII», можно признать типичными ремесленными поделками. В Англии эти фильмы не завоевали популярности, хотя по сравнению с подобного же рода продукцией других студий они отличались большей легкостью и более тщательной отделкой. Дополнительной чертой этой продукции было то, что она служила как бы тренировочной площадкой для всякого рода дебютантов. Корда формировал свою съемочную группу, подбирая актеров, которым предстояло потом блеснуть в его же ставших знаменитыми «больших» фильмах. В «Репетиции свадьбы» в маленькой роли мелькнула Мерл Оберон, в «Завтрашних мужчинах» впервые перед камерой предстал Роберт Донат, в «Мнении советника юстиции» выступила Бинни Барнс.

О постановке «Частной жизни Генриха VIII» имеется несколько более или менее подтвержденных фактов и множество всякого рода легенд и анекдотов. Не столь важно, впрочем, кому первому пришла в голову мысль сделать фильм о Генрихе VIII Тюдоре, чья роль в истории Англии отнюдь не сводится только к тому, что он шесть раз вступал в законный брак. Тут, несомненно, повлияла необходимость найти подходящий сценарий для Чарлза Лоутона, связанного тогда договором с «Лондон филмз».

Актер великолепно подходил для роли короля эпохи Возрождения, а сам Корда имел уже достаточный опыт по части фильмов, посвященных «частной жизни». Елена Троянская была, впрочем, персонажем вымышленным, а Генрих VIII — исторической личностью, но метод остался неизменным. Вместо крупных исторических событий в центре действия оказался альков. На историю смотрели шутливо и сатирично, одевая

героев фильма в плафроки и домашние шлепанцы. Это неуважение, фамильярность, с которой авторы фильма обращались с коронованными особами, создали вокруг фильма атмосферу скандала, что всегда идет на пользу рекламе и содействует широкому прокату и сбыту.

«Частная жизнь Генриха VIII» в истории кино стала явлением бесспорно значительным, но не из ряда вон выходящим. Быть может, лучше всего подойдет здесь такое определение: хорошо сделанная картина, в которой все составные элементы отлично взаимодействуют. Чарлз Лоутон был бесцеремонным, грубовато-веселым и властным; его жены, за исключением Анны, принцессы Клевской, красивы и обаятельны, диалог был остроумным и сознательно модернизированным, а оператор Жорж Периналь безукоризненно передал стиль эпохи. Винсент Корда создал выразительное и не грешащее чрезмерной монументальностью декоративное оформление, а Джордж Армстронг — великолепные костюмы. Все вместе вышло ловко, изящно и удачно; фильм вызывал интерес, и смотреть его было просто приятно; все эти бракоразводные перипетии монарха подавались не всерьез — авторы как бы подмигивали зрителю. Нет, совсем не всерьез, но как нечто забавное, как шутку, быть может слишком дерзкую, но выдержанную все же в границах хорошего вкуса. Миллионы зрителей во всем мире так именно и восприняли намерения авторов «Частной жизни» вопреки мнению некоторых оскорбленных и уязвленных критиков.

Один из этих критиков писал даже, что фильм Корды является «вызовом, брошенным истории, издевательством над периодом расцвета в истории Англии и карикатурой на великого короля». «Этот фильм, — продолжал суровый судья, — предназначен специально для того, чтобы прийти по вкусу тем чуждым элементам, которые не упускают ни малейшей возможности поизмываться над британскими устоями и британскими идеалами»*.

Эти слова, направленные в адрес забавной комедии о давно прошедших временах, звучат, конечно, необычайно сурово. Удивительно, что англичане, отличающиеся чувством юмора, ударили вдруг по таким мрачным струнам!

Фильм «Частная жизнь Генриха VIII» был порожден традицией английского мюзик-холла, который уже многие годы забавлял широкие массы общества — этому жанру свойственны убедительная крепость в выражениях, нередко даже явная вульгарность, — мюзик-холл сатиричен, он без поклонов и реверансов обходится с освященными веками традициями и идеалами.

Генрих VIII, разрывающий жареных цыплят руками, обгладывающий косточки и швыряющий их наземь, был бы, конечно, вполне на месте на сцене провинциального, а пожалуй, даже и лондонского мюзик-хол-

* «Rotha on the Film», London, 1958, p. 123.

ла. Джон Гривсон справедливо подчеркивал, что мюзик-холл в английском фильме является пристанищем и оплотом реалистических устремлений его создателей, — независимо от того, отражает ли фильм современную действительность или же посвящен истории Генриха VIII*.

Пол Рота был совершенно прав, когда утверждал, что в фильме Корды нет, по сути дела, ничего такого, чего нельзя было бы найти в другом произведении, в другой картине, осуществленной умным режиссером. Все дело только в том, что таких вот других произведений, других фильмов попросту не существует, ибо никто не сумел так, как это сделал Корда, собрать вокруг себя талантливых сотрудников: актеров и кинотехников. Пороком английской кинопродукции не является, пишет Пол Рота, отсутствие технической сноровки, отсутствие актерских талантов или нехватка красивых женщин. Не является помехой в производстве фильмов и качество аппаратуры (аппаратура вполне хороша!) или, скажем, пресловутый английский климат. Пороком английской кинематографии является то, что продюсеры абсолютно неспособны открывать актерские таланты и потом находить для них соответствующие роли. Английские продюсеры панически боятся молодости, не хотят снимать молодых, а прибегают к всегда имеющимся в распоряжении испытанным театральным режиссерам или к услугам киноветеранов, помнящих годы зарождения кинематографии. Корда доказал, что можно и нужно делать фильмы, исходя из иных принципов, мобилизуя таланты**.

«Частная жизнь Генриха VIII» импонировала критикам богатством художественных индивидуальностей создателей фильма. Лайоша Биро и Артура Вимпериса хвалили за сценарий, Жорж Периналь, давно известный во Франции как оператор фильмов Рене Клера, завоевал себе в Англии почетное место среди мастеров кинокамеры, а все актеры, о которых прежде никто и не слыхал, в дальнейшем переедут в Голливуд. Публика найдет в галерее королевских жен новую звезду Мерл Оберон (она играла Анну Болейн), а исполнитель роли Томаса Кулпипера (Роберт Донат) станет соперником Роберта Тейлора, Эррола Флинна и Гэри Купера. Это заслуга человека, объединившего в своем лице продюсера и режиссера, — заслуга Александра Корды.

«Частная жизнь Генриха VIII» была фильмом более дорогим, чем прежние фильмы студии «Лондон филмз», но в сравнении с голливудскими супергигантами затраты на него были более чем скромными. Производство фильма обошлось в 48 тыс. фунтов, а доход от него несколько лет спустя превысил полмиллиона фунтов. Суммы, полученные от проката фильма в Америке, в несколько раз перекрыли стоимость производства. Это был

* «Footnotes to the Film», London, 1937, p. 158.

** «Rotha on the Film», op. cit., p. 123—124.

беспрецедентный случай, и он повлек за собой соответствующие серьезные выводы.

Английские продюсеры начали подумывать о завоевании рынка в США, под этим углом зрения они разработали программу производства фильмов и под будущие доходы в долларах стали брать займы. Корда привел в движение всю машину английской кинематографии, а ведь она, как еще недавно казалось, дышала на ладан!

Необыкновенный успех фильма заставил Корду искать более прочные финансовые основы деятельности, чем единовременные займы или краткосрочные авансы.

Александр Корда подписал на необыкновенно выгодных условиях договор о распространении фильма с «Юнайтед артистс», отдавая в эксплуатацию «Генриха VIII» во всех странах мира за 75 % поступлений от кинотеатров. Американцы оставляли за собой право проката четырех следующих фильмов студии Корды, естественно, на таких же финансовых условиях. Четыре новых фильма, которые были бы не хуже, чем «Частная жизнь Генриха VIII», во всяком случае, были бы сделаны по меньшей мере на таком же самом уровне. Чтобы снять эти фильмы, нужно было раздобыть примерно четверть миллиона фунтов! Необходимые капиталы предоставило Корде крупное страховое общество «Пруденшил ашуренс компани», став, таким образом, совладельцем студии «Лондон филмз».

Впервые в истории английской кинематографии финансовые магнаты Сити непосредственно заинтересовались кинопроизводством, беря на себя весь производственный риск.

Александр Корда, конечно, не был лучше остальных режиссеров, но он, несомненно, превосходил всех своих соперников талантом и, более того, — кто знает? — быть может, даже гением кинопродюсера. Его программа была весьма несложной. Корда считал, что фильм — это развлечение, и делом чести для него было дать зрителю настоящее развлечение, отличное развлечение!

Где искать критерии отличного развлечения? Во-первых, в достоинствах самой фабулы, которая должна заинтересовать зрителя, во-вторых, в производственном совершенстве и, наконец, в соответствующем подборе съемочной группы. Каждый из создателей фильма должен иметь гарантированную свободу творчества в той мере, чтобы он мог в наибольшей степени использовать собственное вдохновение. «Когда я выбираю режиссера, — говорит Корда, — я стараюсь найти самого умного, дать ему тему, наиболее соответствующую его вкусам, а потом предоставить ему полную свободу действий в создании такого рода художественного развлечения, которое любит публика»*. В этом заявлении кроется противоречие. Как можно сочетать удовлетворение собственных творческих устремлений

* Paul Tabori, Alexander Korda, op. cit., p. 174—175.

с потаканием вкусам публики? Корда считал, что это выполнимо, если все заинтересованные лица согласятся, что конечной целью является одно — развлечь зрителя. Каждый продюсер должен подвергнуться «испытанию на развлечение», и он либо останется на поле брани, либо вынужден будет выйти из игры*. Создатель «Генриха VIII» производил такие фильмы, которые в самом широком плане могли быть адресованы зрителю в любой части света. И эта установка может показаться на первый взгляд противоречащей его стремлению сохранить национальные черты английской кинопродукции. Но для Корды национальный характер английского кино был в достаточной мере неопределенным понятием. Он, собственно, имел в виду то, что всеми и повсеместно признается британскими национальными чертами, он рекомендовал избегать всяческих местных или областных оттенков. На практике этот рецепт вынуждал авторов фильма возвращаться в заколдованном кругу шаблонов и общих мест, не давая им возможности вступить в более близкий, более тесный и более глубокий контакт с действительностью.

Корда полагал при этом, что иностранец, как человек «со стороны», обладает большими возможностями создать национальный британский фильм, чем коренной англичанин. Ибо иноземец не обременен чрезмерно подробным знанием предмета и связанными с этим бесчисленными ассоциациями.

Во всем этом, быть может, и есть зерно истины, но такого рода утверждения были прежде всего необходимой самозащитой против критики. Многие англичане никак не могли примириться с тем, что экранного Генриха VIII вызвал к жизни венгр Александр Корда.

У Александра Корды есть бесспорные заслуги перед английской кинематографией, ибо он был чрезвычайно инициативным, динамичным и предприимчивым продюсером, который пробудил ее, вывел из состояния, летаргии и рутины. Слова признания, произнесенные после смерти Корды одним из близких его сотрудников, сначала монтажником и сценаристом, а потом самостоятельным режиссером и продюсером Иен Далримплом, являются не только торжественным признанием заслуг и достижений Корды, но и верным отображением всеобщего мнения: «Корда выдумал, создал, произвел, финансировал, поставил как режиссер или каким-либо иным образом содействовал возникновению сотни фильмов: большинство из них отличалось высоким уровнем, некоторые были превосходны, а еще несколько относилось к категории неудачных. Один или два из них были крупными неудачами, однако большинство из выпущенных им картин следует причислить к успешным и по меньшей мере 18 из них побили все кассовые рекорды»**.

* «Footnotes to the Film», London, 1937, p. 164.

** C. A. Oakley, Where We Came In (Seventy Years of the British Film Industry), London, 1964, p. 120.

Необходимыми элементами для успешной работы в кинематографии являются, с одной стороны, хорошо оборудованное производство, с другой — тщательно подобранная съемочная группа. И в том и в другом случаях Корда ставили в вину и магию величия и излишний рекламный размах. Справедливы ли были эти обвинения и упреки? Строительство огромного комплекса киностудии на семь съемочных павильонов в Денхэме близ Лондона, безусловно, не было ошибкой.

Английские студии нуждались в модернизации, и гораздо разумнее было построить киногородок, начав с фундамента, чем переделывать и приспособливать маленькие и тесные помещения. Денхэм, открытый в мае 1936 года, был, по мнению специалистов, киностудией, оборудованной лучше всех прочих в Европе, если не во всем мире.

Корда старался привлечь всякого рода знаменитостей, чтобы увеличить экспортные шансы своих фильмов. Политика эта в принципе была верна, хотя и не всегда отличалась точной оценкой пригласенных для съемок актеров или актрис. Дуглас Фербенкс-старший или Элизабет Бергнер были примерами чрезмерного оптимизма Корды-продюсера.

Приглашение в Англию Рене Клера было удачной мыслью, однако то, что Корда поручил Фейдеру съемки «Рыцаря без оружия», следует признать явной ошибкой в самом замысле.

Слабый сценарий не соответствовал творческому размаху Фейдера-режиссера, а Марлен Дитрих и Роберт Донат не сумели спасти фильм, уже с самого начала обреченный на провал.

У Корды была легкая рука по части распространения и рекламы новых актерских имен, в этом смысле ему везло гораздо больше, чем в инсценировках «возвращений» блиставших некогда звезд. Но не только актеры служили рекламной приманкой его студии. Для «Лондон филмз» работали такие крупные писатели, как Герберт Уэллс, и политики, как ... Уинстон Черчилль. Будущий премьер Великобритании, отстраненный собственной партией в 30-х годах от участия в правительстве в связи с его решительно антигитлеровской позицией, имел достаточно свободного времени и мог брать на себя функции сценариста и рецензента присылаемых ему сценариев. В 1934 году Корда предложил Черчиллю руководить выпуском ежемесячного документального киножурнала, затрагивающего актуальные политические и экономические проблемы, в духе американского киножурнала «Поступь времени», но сопротивление владельцев кинотеатров, отказавшихся демонстрировать такого рода продукцию, привело к ликвидации этого проекта в зародыше. Точно так же остался неосуществленным фильм о двадцатипятилетию царствования короля Георга V — сценарий для этого фильма также писал Уинстон Черчилль.

Соблазненный успехом «Генриха VIII» Александр Корда еще несколько раз повторил рецепты «частной жизни», однако на сей раз ему повезло куда меньше.

«Екатерина Великая» с Элизабет Бергнер, поставленная Паулем Цинером, была слабым фильмом, а постановочная «Частная жизнь Дон Жуана» — картиной абсолютно неудачной. Немногим больше повезло Корде с биографией королевы Елизаветы — она была героиней картины «Пламя над Англией» режиссера Уильяма Хоуарда. Хотя исполнительница главной роли Флора Робсон создала яркий, запоминающийся образ, подвели другие компоненты этого фильма: сценарий, массовые сцены, монтаж. В Париже, где публика и критика хорошо относились к продукции «Лондон филмз», фильм «Пламя над Англией» сошел с экрана кинотеатра, где состоялась его премьера, после первой недели демонстрации, и уже на третий день показа в зале было множество незанятых мест. Впрочем, Корда удались два других исторических фильма. «Алый цветок» с Лесли Хоуардом, поставленный режиссером Гарольдом Янгом по популярному роману, обошелся в 80 тыс. фунтов, а принес студии свыше 400 тысяч.

Корда выступил в этой постановке как художественный руководитель, и благодаря ему наивная и назойливо морализующая повесть из времен Великой французской революции приобрела черты драмы, полной приключений и исполненной драматического напряжения. Лесли Хоуард в роли героического и сметливого англичанина Пимпернеля завоевал сердца миллионов зрителей и сделался звездой первой величины. Другой удавшийся фильм, «Рембрандт», несомненно, является лучшим фильмом, поставленным Кордой-режиссером, и одной из удачнейших кинобиографий, посвященных великим художникам. Роль стареющего и погрязшего в долгах Рембрандта мастерски сыграл Чарлз Лоутон. Сцена чтения Библии «блудным сыном», возвращающимся под отеческий кров, почти не имеет себе равных в истории мирового киноискусства.

Дав место продолжительному монологу, что всегда считалось сугубо противопоказанным кино, постановщик и актер доказали, что слово является мощным выразительным средством отнюдь не только на театральных подмостках. «Рембрандт» был превосходно оформлен изобразительно, что было плодом долгого изучения голландских музеев и длительных розысков в архивах Голландии.

Превознесенный критикой, фильм не нашел признания у публики. Свыше ста тысяч фунтов производственных расходов тяжким бременем легли на счет студии, и Александр Корда на долгое время отошел от режиссуры.

Большие надежды А. Корда возлагал на выпущенный его студией фильм «Облик грядущего», поставленный по сценарию, написанному Гербертом Уэллсом, Уильямом Камероном Мензисом.

Сюжетной рамкой для повествования о грядущих судьбах обитателей земного шара была история одной семьи на протяжении неполного столетия — с 1940 по 2036 год. Камерные сцены переплетались с масштабными эпизодами, демонстрирующими то, что творится на всех континентах. Это

изображение эпохи, которая должна наступить в будущем, было осуществлено с размахом и благодаря умелой работе выдающегося оператора — специалиста по трюковым съемкам Неда Манна сцены эти производили большое впечатление. Однако в семейной истории, к сожалению, не хватало каких-то теплых тонов, подлинных чувств и страстей. Джон Грирсон весьма сурово отозвался об этом отсутствии элементов подлинной человечности. Он писал: «Фильм трактует важные события и идеи, но, увы, если мне будет позволено высказать свои претензии, в нем не больше психологической глубины в трактовке человека, чем в зрелище, поставленном Сесиелем де Миллем»*.

«Облик грядущего» заинтересовал зрителей, но не сумел взволновать их, и весьма сомнительно, удалось ли Уэллсу убедить кого бы то ни было в справедливости своих прогнозов. О войне в те дни много писали и говорили, но средний зритель был не слишком склонен верить в опасность второй мировой войны. Лучше всего об этом свидетельствует тот факт, что во время демонстрации «Облика грядущего» в одном из лондонских кинотеатров кадры приближающейся эскадры бомбардировщиков, которая через мгновение уничтожит город Эвритаун, публика встречала... ироническим смехом. Происходило все это в 1936 году. Пять лет спустя уже никто в столице Британской империи не смеялся, когда над городом появлялись эскадрильи гитлеровских бомбардировщиков...

Фильм не удался, но уже то, что он все-таки был поставлен, было явлением, достойным похвалы. Снова предоставляем слово Джону Грирсону: «Очень важно, что первый из наших больших писателей заинтересовался искусством, обращенным к миллионам, изучил его возможности и обратился к нему, чтобы говорить с людьми. Большой художник слова нашел способ, преодолевая ограничения коммерческого кино, воплотить на экране серьезную социальную проблему»**. «Облик грядущего» — это фильм весомый, представляющий собой нечто большее, чем общедоступное развлечение.

Другой фильм Корды на уэллсовский сюжет — «Человек, который творил чудеса» — был, по словам Грэма Грина, всего лишь «оргией трюковой киносъемки»***.

Наряду с исторической серией большую популярность завоевал цикл колониальных фильмов, которые Корда выпускал с большой охотой. Делал он это отнюдь не только, чтобы понравиться поддерживающим его финансистам, как об этом писал один из левых критиков по случаю выхода фильма «Четыре пера» режиссера Золтана Корды****. Создатель «Генриха VIII» был убежденным англофилом и вполне искренне верил, что импе-

* «Grierson on Documentary», London, 1946, p. 62.

** Ibid., p. 63.

*** С. А. О а к л е у, op. cit., p. 123.

**** P a u l T a b o r i, op. cit., p. 203.

риалистическая политика правительства его королевского величества является единственно верной политикой. Белый колонизатор, по мнению Корды, нес блага культуры и цивилизации цветному населению колоний.

О фильме «Сандерс с реки» режиссера Золтана Корды Пол Рота не без сарказма писал: «Итак, это Африка, леди и джентльмены, дикая, непокоренная Африка — вот она здесь, перед вашими глазами! Африка, в которой белый человек правит посредством умеренности и кротости, а британский флаг — «Юнион Джек» — означает мир»*.

О том, какого рода идеи мира нес фильм, свидетельствует тот факт, что против его демонстрации протестовала негритянская общественность, а исполнитель главной роли Поль Робсон сделал публичное заявление, что легкомысленно согласился сниматься в фильме, не имея представления о его сценарии**. Сходную позицию белого патерналиста по отношению к цветным народам представляли и другие колониальные фильмы студии «Лондон филмз» — «Маленький погонщик слонов» (1937) Флаэрти и Золтана Корды, «Барабан» (1935) режиссера Золтана Корды и уже упомянутые «Четыре пера» (1939).

Действие двух первых фильмов происходило в Индии, третьего — в Судане. «Маленький погонщик слонов» был жалким компромиссом между документальной концепцией Роберта Флаэрти и искусственной манерой, свойственной Золтану Корде, предпочитающему съемки в павильоне.

Программа автора «Нанука» не была воплощена в жизнь. Звездами фильма должны были стать джунгли, слоны и маленький индийский мальчик Сабу, а само действие режиссер стремился отодвинуть в тень, на задний план, выдвигая на первый план документальные элементы. Со стороны коммерческой кинематографии Флаэрти наткнулся на три непреодолимых препятствия: требования, выдвигаемые продюсером, прокатом и владельцами кинотеатров. Он пал, покорился в этой неравной борьбе, и на экране остались только немногочисленные следы его поэтических намерений.

Фильм «Барабан», по мнению критика социалистического еженедельника «Лефт ревью», — это дальнейшее использование внешних данных индийского подростка Сабу, выдвигаемого на роль звезды, и повторение давно отзвучавших мелодий «Великой империи», мелодий «империалистического романтизма».

Что же касается «Четырех перьев», то повествование здесь выдержано в стиле рассказиков о завоевании Судана из шовинистических школьных хрестоматий.

Картина деятельности Корды была бы неполной, если не будет сказа-

* «Rotha on the Film», *op. cit.*, p.139.

** И. И. Трутко, Кино Англии (1929—1939), ВГИК, М., 1962, стр. 14.

но хотя бы несколько слов о фильмах, осуществленных или же начатых, но незаконченных, режиссерами которых были выдающиеся кинематографисты, специально приглашенные в Денхэм. Рене Клер после разочарований, испытанных им в связи с отрицательным приемом «Последнего миллиардера» во Франции, согласился работать в Англии. «Призрак едет на Запад» был весьма благосклонно принят в англосаксонских странах, а в плебисците лондонского еженедельника «Филм уикли» занял даже первое место, оцененный читателями как лучший британский фильм 1936 года. «Призрак едет на Запад» был для автора «Миллиона» серьезным жизненным экзаменом, прошедшим в необычайно трудных условиях. Нужно было поставить фильм, основанный на незнакомом литературном материале, в чужой среде и без знания языка. И однако это блистательно удалось. Все тонкие остроты, основанные на различиях национального характера и на лингвистических различиях между шотландцами, англичанами и американцами, вышли на экране безукоризненно. Возник фильм, исполненный непринужденной галльской прелести.

В 1937 году на студию Александра Корды пришел его самый серьезный конкурент, режиссер и продюсер Виктор Сэвилл, о деятельности которого в «Гомон брители» мы еще скажем ниже. Сэвилл поставил для «Лондон филмз» четыре картины, все на современную тему. Это были по характеру и настроению наиболее британские фильмы из всей кинопродукции Александра Корды — фильмы, обыгрывающие местные акценты. Актерский ансамбль, так же как и литературные источники сценария, был подлинно британским, исконным и коренным. Лучшим из этой серии был фильм «Саут Райдинг» (вымышленное название местности в графстве Йоркшир) по роману Холтби. Ральф Ричардсон играл роль порядочного человека, ведущего нелегкую борьбу с местными политиками. Тщательно был передан характер быта и нравов английской провинции, вполне серьезно и безо всякой идеализации, но в то же время с отличным чувством юмора. В «Разводе леди Икс» режиссера Тима Уилана — цветной комедии из жизни высших сфер лондонского общества, играли молодые и многообещающие Лоренс Оливье и Мерл Оберон.

В течение почти всей своей деятельности на посту главного продюсера и руководителя студии «Лондон филмз» Александр Корда приносил славу британской кинематографии, но не приносил тех доходов, на которые рассчитывало страховое общество «Пруденшл». Производство фильмов поглощало доходы от проката, а другие фильмы, стоившие слишком дорого, не окупались так быстро, как можно было надеяться после рекордов, которые поставила «Частная жизнь Генриха VIII».

Парадоксом всего этого периода великой конъюнктуры, длившегося четыре года, было то, что годы эти прошли в постоянном ожидании того, что повторится необычайный успех «Генриха VIII». А на самом деле успех «Генриха VIII» оставался изолированным случаем.

Когда звезда Александра Корды засияла на британском кинонебосклоне, ведущими в кинематографии были два еще могущественных в ту пору концерна: «Гомон бритиш» и «Ассошиэйтед бритиш пикчер корпорейшн». Первым из них управляло семейство Остреров, вторым — шотландский адвокат Джон Максвелл. В 1934 году, когда великий бум еще только начинался, фирма «Гомон бритиш» объявила программу производства сорока фильмов общей стоимостью 1 млн. 250 тыс. фунтов. В сравнении с 1933 годом бюджет фирмы возрос на 25 %. Главным продюсером кинокомпании был назначен Майкл Бэлкон.

Бэлкон родился в Бирмингеме, там он окончил школу и там же начал работать в кинопроизводстве. Несколько лет спустя он перебрался в Лондон и выпускал фильмы, рассчитанные на английского провинциального зрителя, а не на космополитическую зарубежную аудиторию. Для него, как и для Корды, важнейшим делом было доставить зрителю развлечение, но в отличие от Корды он стремился развлекать не жителей Нью-Йорка, Лондона и Парижа, а зрителей из Бирмингема, Манчестера и Ливерпуля. Майкл Бэлкон был разносторонним продюсером, он руководил съемками как больших костюмных фильмов, так и съемкой комедий, музыкальных и детективных картин.

Наибольших успехов он достиг в сотрудничестве с двумя ведущими в 30-е годы режиссерами фирмы «Гомон бритиш»: с Альфредом Хичкоком и Виктором Сэвиллом.

Период работы в «Гомон бритиш» является для Хичкока поворотным пунктом в его карьере. Именно в эту пору кристаллизуется его стиль, окончательно вырабатывается и совершенствуется творческий метод. Возникшие в эти годы фильмы Альфреда Хичкока свидетельствуют о зрелости и техническом мастерстве постановщика: картин «Человек, который слишком много знал» (1934), «Тридцать девять шагов» (1935), «Тайный агент» (1936) и «Саботаж» (1936).

«Я выбираю детективный жанр, — писал А. Хичкок, — поскольку это единственный вид повествования, который я способен осуществить сам либо помочь другим написать его; единственный вид литературного повествования, который я способен превратить в фильм, пользующийся успехом» *.

Этому кредо Хичкок остался верен до нынешнего дня, выражая тем самым не только свои склонности, но, что гораздо важнее, обозначая пределы своих творческих возможностей. А на это способен решиться не всякий режиссер, ибо большинство из них свято верят в собственное всемогущество.

Хичкок с полной уверенностью предполагал, что работает для широкого круга зрителей. Поэтому он отдавал себе отчет в ограничениях, кото-

* «Footnotes to the Film», op. cit., p. 13.

рые налагают на него условия рынка. Он сокрушался, например, что очень мало и редко видит на экранах Англию и характерные черты английской действительности, нравов и обычаев сегодняшней Англии, но он, пожалуй, вполне справедливо объяснял это тем, что публика жаждет увидеть на экране незнакомое ей, новое и экзотическое.

В его фильмах, поставленных для «Гомон бриташи», мы видим эту специфическую мешанину сугубо английского и сугубо иностранного; например, действие переносится из Швейцарии в Лондон («Человек, который слишком много знал» и «Тайный агент»), а наряду с коренными британцами героями фильмов Хичкока этого периода являются «таинственные» иностранцы.

Хичкок был убежден, что искусство режиссуры состоит в том, чтобы отдавать себе отчет, что режиссер вправе себе позволить, что публика примет, а что отвергнет. «Положение в 1937 году лучше, — писал Хичкок в одной из своих статей, — чем несколько лет назад. Я пользуюсь теперь большей свободой, чем прежде, и надеюсь, что со временем получу еще больше творческой свободы, естественно, если зрители с этим согласятся».

В английских фильмах Хичкока, поставленных для Балкона-продюсера, мы находим почти все элементы его драматургии, почти все — развитые и расширенные в последующие годы — режиссерские приемы. Борьба преступного мира с представителями правосудия изображена не только как борьба черного и белого, но и с намерением заинтересовать зрителя самим ходом развития событий. Ибо в фильмах Хичкока речь идет не о мотивах действий и поступков, а только о перипетиях интриги. Часто разработка сюжета направляет зрителя в заведомо ложном направлении («черным» характером в «Тайном агенте» является чрезвычайно симпатичная особа).

Хичкок успешно пользуется эффектами нарастающего напряжения (взрыв бомбы с часовым механизмом в «Саботаже»), а также контрастом идиллической атмосферы и зловещих убийств.

Успехом своих фильмов Хичкок в немалой степени обязан творческому коллективу, с которым он постоянно работал. Наряду с продюсером Майклом Балконом немалый вклад вносил и Айвор Монтегю, человек большой культуры, обладающий, если можно так выразиться, врожденным чувством кинематографа. Оператором был Бернард Ноулс, сценаристом — Чарлз Беннет, а монтажером — будущий режиссер Чарлз Френд. В разработке рабочего сценария принимала участие Альма Ревилл, жена Хичкока.

Первый из серии фильмов содружества Балкон — Хичкок «Человек, который слишком много знал» был прекрасно принят как зрителями, так и рецензентами. Кинокритик Алистер Кук хвалил режиссера за удавшийся замедленный и зловещий темп некоторых сцен и за головокружительный, захватывающий дух монтаж других эпизодов и в особенности — за умелое обыгрывание психологических деталей.

Фильм по известному роману Джона Бьюкена «Тридцать девять шагов» вызвал большие споры; режиссера, в частности, упрекали в том, что он слишком отошел от литературного первоисточника. Хичкок, который и впрямь произвел многочисленные изменения и даже включил в сценарий отрывки из другого романа того же Бьюкена «Три заложницы», оправдывался тем, что изменения, связанные с экранизацией первоисточника, являются совершенно неизбежными. Французские кинокритики, а впоследствии кинорежиссеры Эрик Ромер и Клод Шаброль назвали этот полный напряжения фильм «полицейской аллегорией», поскольку персонажи фильма представляли собой уже почти отвлеченные понятия Добра и Зла *.

«Тайный агент» — это экранизация отрывка из романа Сомерсета Моэма «Ашенден». В этом фильме, как подчеркивает Эрнест Линдгрэн, особой похвалы заслуживает использование звука для создания соответствующей атмосферы напряжения. Вслед за шумными сценами наступают периоды необычайно красноречивой тишины **.

«Саботаж» поставлен по мотивам одноименного романа Дж. Конрада. Хичкок пригласил на главные роли иностранных актеров: немец Оскар Гомолка воплотил образ преступного диверсанта, скрывающегося под маской управляющего кинотеатром, а его жену играла талантливая американская актриса Сильвия Сидни.

В памяти зрителя остаются кадры из «Саботажа», в которых мы видим маленького мальчика, везущего пакет с бомбой с часовым механизмом и с опозданием приезжающего в назначенное место. Мальчик, естественно, не знает, что находится в пакете, который он должен вручить адресату, и не очень спешит, успев по пути послужить живым экспонатом уличному шарлатану — продавцу зубной пасты. И все это время тикает механизм адской машины, и неотвратно приближается миг катастрофы... «Саботаж» был последним фильмом, над которым работали вместе Хичкок и Балкон. Следующие свои фильмы режиссер поставит в киностудии «Гейнсборо» с продюсером Эдуардом Блейком.

Второй наряду с Хичкоком корифей режиссуры кинокомпании «Гомон бритиш» — это Виктор Сэвилл, ловкий ремесленник, работавший в кинематографии с 1922 года, но признанный истинным мастером своего дела только в 1933 году, когда он поставил фильм по «Добрым друзьям» Дж. Б. Пристли. Продюсером фильма был Майкл Балкон. В своей дальнейшей работе Виктор Сэвилл проявил склонность к эклектике, переходя от серьезного репертуара к легким, чаще всего музыкальным комедиям. Кстати, ему гораздо лучше удавались эти комедии, чем монументальные исторические драмы вроде «Железного герцога» с Джорджем Арлиссом в роли Веллингтона. Наибольшей заслугой Сэвилла (вместе с Балконом) было открытие

* Eric Rohmer et Claude Chabrol, Hitchcock, Paris, 1957, p.48.

** Ernest Lindgren, The Early Feature Film, in 'Twenty Years of British Film 1925—1945', London, 1952.

великолепной звезды — танцовщицы и певицы Джесси Мэтьюз. Сначала она служила хористкой в третьеразрядных театриках в Сохо и после участия в ревью Джорджа Кокрэйна актриса наконец блеснула на экране в таких весьма популярных боевиках, как «Пятница тринадцатого» (1933), «Вечно юная» (1934) или «Сперва — девушка» (1936). В этих легких музыкальных фильмах, насыщенных легко запоминающимися мелодиями, царила Джесси Мэтьюз: красивая, исполненная обаяния и к тому же, что бывает не слишком часто, умеющая играть, танцевать и петь! В 1936 году она была на втором месте среди фаворитов британского кинозрителя.

Майкл Балкон в качестве главного продюсера киностудии имел дело со многими режиссерами и актерами. В легком репертуаре он руководил съемками комической пары: Джек Хэлберт и Сесиль Кортнейдж, а также ввел на экран так называемый «Олдвич Тим» — ансамбль актеров лондонского театра «Олдвич» во главе с Томом Уоллсом и Ральфом Линном. Уоллс был воплощением британского дворянина — спортсмена и бонвивана, ультраконсервативного и самонадеянного зазнайки, а Ральф Линн был его антиподом — беспомощным, аффектированным и безнадежно тупым юношей недотепой из большого города. Наиболее дорогостоящим фильмом, выпущенным киностудией в Шепердс Буш, был «Еврей Зюсс» (по роману Лиона Фейхтвангера) режиссера Лотара Мендеса. В заглавной роли выступил Конрад Вейдт, а наряду с ним такие выдающиеся английские актеры, как Седрик Хардвик и сэр Джеральд дю Морье. На производство этого фильма была отпущена огромная по тем временам (1935) сумма — сто тысяч фунтов*.

«Еврей Зюсс» был задуман как предостережение мировому общественному мнению перед лицом гитлеровского антисемитизма. Представляется скорее сомнительным, удалось ли фильму выполнить эту миссию, ибо авторы его не сумели дать ни социологического, ни психологического анализа событий. Как писал Пол Рота, «фильм этот скользил по поверхности, всего в нем было слишком много, одного только решительно не было — хорошего вкуса»**.

Но хотя Майкл Балкон не может отнести «Еврея Зюсса» к числу своих художественных побед, следует сказать, что среди фильмов, постановками которых он руководил на «Гомон бритиш», было два других бесспорно выдающихся произведения: «Роза Тюдоров» (1936) режиссера Роберта Стивенсона и «Человек из Арана» (1935) Роберта Флаэрти. В обоих случаях продюсер оказался человеком смелым, идущим на риск и не подверженным застарелым конформистским привычкам и навыкам. «Роза Тюдоров» была историческим фильмом камерного, а не пышно постановоч-

* C. A. O a k l e y, *Where We Came In*, London, 1964, p. 119.

** «Rotha on the Film», *op. cit.*, p. 137.

ного характера и, стало быть, чем-то противопоставленной царящей в то время общепринятой моде. Режиссер-дебютант сосредоточил свои усилия на воплощении внутренней драмы шестнадцатилетней леди Джейн Грей, «девятидневной королевы Англии» после смерти Эдуарда VI в 1553 году. Главную роль исполняла молоденькая Нова Пилбим, за два года до этого она еще ребенком играла в фильме Хичкока «Человек, который слишком много знал».

«Человек из Арана» делает честь Бэлкону. Уже тот факт, что продюсер игровых фильмов согласился финансировать, по сути дела, документальное предприятие, достоин похвалы. Однако важнее всего то, что он дал режиссеру полную свободу. Роберт Флаэрти появился на острове Айнишмор в архипелаге Аран у западного побережья Ирландии в 1932 году. Он приехал туда, чтобы снять фильм о жизни людей, ежедневно борющихся с силами природы. У него было даже заготовлено название будущего фильма «Человек против моря». Флаэрти, как известно, не признавал ни сценария, ни заранее разработанной фабулы. Образы его фильмов творила как бы сама действительность, наблюдения над жизнью и природой. Длилось это всегда долго, обычно проходило несколько лет, прежде чем будущий фильм выкристаллизовывался.

На острове Айнишмор ничего не происходило — дни были похожи друг на друга как близнецы, и люди не переживали там никаких необыкновенных драм. В результате оказалось, что выращивание картофеля заслонило задуманную режиссером борьбу человека с морской стихией. Режиссеру пришел на помощь случай. В один прекрасный день он увидел в морских волнах огромную рыбину, похожую на акулу. Это было совершенно безобидное создание, питающееся планктоном. Сто лет назад обитатели архипелага Аран охотились на таких травоядных акул с помощью гарпунов, поскольку жир этой рыбы отлично заменял ламповое масло. Неисправимый романтик и поэт, каким был Флаэрти, решил воскресить прошлое. Он вытащил из чуланов гарпуны, пригласил инструкторов и научил героев своего фильма ловить этих псевдоакул. Таким образом, в «Человеке из Арана» легенда восторжествовала над действительностью. Родилась великолепная кинопоэма о борьбе человека с природой, с морской стихией, поэма, состоящая, по сути дела, из вполне правдивых и точных, вполне подлинных элементов, хотя в сумме и не совпадавшая с фактическим положением дел, далекая от реальных фактов.

Критика единодушно упрекала Флаэрти в том, что он изменил документальному кино, но она не могла не видеть изобразительной красоты этой ленты. Публика приняла повесть о борьбе человека со стихией не только с интересом, но и прямо-таки тепло. В 1934 году «Человек из Арана» получил главный приз на Венецианском фестивале.

Продюсерство Майкла Бэлкона завершилось в конце февраля 1937 года. Братья Острер решили ограничить до минимума собственное кино-

производство, сосредоточившись на кинопрокате. Кинотеатры давали гораздо больший доход, чем производство фильмов. Хотя время от времени какой-нибудь английский фильм проникал на американские экраны, о регулярном экспорте картин в Соединенные Штаты не могло быть и речи. В этих условиях владельцы кинокомпании решили закрыть студию в Шепердс Буш, сохранив лишь меньшую по размерам и более скромную студию в Айлингтоне, принадлежащую дочернему предприятию «Гейнсборо пикчерс». Майкл Балкон, выпустив более сотни фильмов, расстался с «Гомон бритиш», и вместе с его уходом закончился «золотой век» концерна братьев Острер.

Еще раньше, чем «Гомон бритиш», устранился от соперничества в производстве фильмов безраздельный властелин концерна «Ассошиэйтед бритиш пикчер корпорейшн» Джон Максвелл. Фильмы этого концерна производились в двух киностудиях: в Элстри — под маркой «Бритиш интернейшнл пикчерс», и в меньшей студии — «Уэлвин студиос». БИП переживала период наибольшей популярности в начале звуковой эры, когда Максвелл позволял себе роскошь ставить многоязычные престижные фильмы. Еще в 1934 году производственная программа студии предусматривала выпуск от 40 до 50 фильмов, но уже в следующем году количество их значительно сократилось. Лучше окупались вульгарные фарсы — значительно лучше, чем дорогостоящие картины с участием иностранных звезд. Не имели кассового успеха такие музыкальные приманки, как «Когда расцветают цветы» с Рихардом Таубером или «Дюбарри» с Гиттой Альпар. В начале 1936 года Джон Максвелл объявил, что сокращает производство до минимума, но расширяет сеть собственных кинотеатров.

И в самом деле, получалось, что эксплуатация кинотеатров — дело гораздо более доходное, чем неверное плавание в коварных водах кинопроизводства!

Кроме Корды, братьев Острер и Джона Максвелла, 'в годы «расцвета конъюнктуры» действует целый легион продюсеров. Чуть ли не каждый день возникают новые кинокомпании и профессиональная кинопечать обещает, что не за горами выход на экраны новых, более интересных фильмов.

Многие из этих грядущих фильмов так навсегда и остались в области неосуществленных проектов, другие же выходили в свет и приносили разочарование — как финансистам, так и, что гораздо важнее, зрителям. Порой появляются боевики, привлекающие толпы к кассам кинотеатров. Режиссер и продюсер Герберт Уилкоккс снимает фильмы с любимицей английской публики — впрочем, публики скорее провинциальной, чем лондонской, — отличной характерной актрисой Энн Нигл. Ее «Нелл Гвин» (1934) — биографическая картина об актрисе XVIII века — была одним из успехов сезона. Продюсер Макс Шах пытался соперничать с Кордой, выписывая со всего света известных актеров и режиссеров. Выпущенный им фильм

«Абдул Ужасный» (1935) режиссера Карла Грюне с Фрицем Кортнером в главной роли имел успех, но последующие его начинания завершились катастрофой.

Два фильма периода «большой конъюнктуры» отличаются оригинальностью в трактовке темы и в выборе художественной формы. Эмигрант Фридрих Фехер поставил в 1935 году фильм под названием «Воровская симфония» — весьма интересную фантастическую балладу, исходной точкой которой является не изображение, а музыкальная партитура, написанная самим режиссером.

Героем был маленький мальчик, разоблачающий банду преступников. Фехер искусно и ловко сплетает реалистические элементы с элементами гротеска, придавая своему фильму сказочный характер.

Эмиль Вийермоз в парижской «Тан» всячески восхвалял фильм, называя его «фантастическим бурлеском, обладающим чрезвычайно своеобразным стилем и блистательной операторской работой».

Фильм Майкла Пауэлла «На краю света» (1936) по сценарию Джона Л. Болдерстона был чем-то средним между документальным и игровым фильмом. Снятый на острове Фула в архипелаге Шетландских островов, он сочетал драматизм внешнего действия с реалистическим описанием быта бедных рыбаков. Орган кинодокументалистов «Уорлд филм ньюс» похвалил дебют Пауэлла, утверждая, что в этом фильме каждый кадр неразрывно связан с единым целым.

КРАХ КОНЪЮКТУРЫ

Первым признаком того, что кончается подъем кинопромышленности, было банкротство кинокомпании «Твикенхэм студияс» в 1936 году. Одновременно обанкротились две другие мелкие фирмы, а в кинематографической прессе появились сообщения о том, что задолженность «Гомон бри-тиш» банку превысила полмиллиона фунтов.

Сокращение производства в Шепердс Буш и аналогичное решение Максвелла относительно киностудии в Элстри вызвали если не панику, то, во всяком случае, основательную тревогу. Кинематографисты, на протяжении нескольких лет пребывавшие в состоянии восторженного оптимизма, внезапно взглянули правде в глаза, а правда эта была жестокой.

Два вопроса, тесно связанные между собой, были подвергнуты анализу и доведены до общего сведения, а именно проблема взаимоотношений Англии и Америки в области кинематографии и способ финансирования британского кинопроизводства. С каждым годом фильмы обходились все дороже; банковские кредиты росли в астрономических масштабах, а возделенная прибыль от заокеанского проката по-прежнему оставалась в области мечтаний! Американцы получали из Великобритании каждый год прибыль от демонстрации своих фильмов в пяти тысячах британских ки-

нотеатров — от 7 до 10 млн. фунтов, в то время как англичане со всего огромного американского рынка (16 тыс. кинотеатров) в лучшем случае могли получить около 200 тыс. фунтов. Сумма ничтожная, если учесть, что себестоимость каждого экспортного фильма колебалась в пределах от 50 до 80 тыс. фунтов. Никакие пакты о взаимном благоприятствовании, никакие правительственные законы и распоряжения не смогли оградить интересы британских продюсеров. Такова была одна сторона медали. А другая сторона — это система финансирования фильмов, основанная на неограниченном банковском кредите. Производственные фирмы, чей основной капитал порой не превышал и сотни фунтов, брали займы десятки и сотни тысяч фунтов, которые не покрывались доходами от проката. К 1937 году из 640 производственных кинофирм, зарегистрированных между 1925 и 1936 годами, уцелело всего лишь... 20.

Созванная правительством комиссия лорда Мойна, занимающаяся подготовкой нового закона о квоте, также вынуждена была заинтересоваться экономикой кинопроизводства.

Порочной оказалась и ставка на кинозвезд, которую делали английские продюсеры. Редактор голливудского журнала «Моуши пикчер дейли» Морис Канн писал: «За исключением Марлен Дитрих, ни одна выдающаяся актерская индивидуальность не бросила Голливуд ради Лондона, а в Соединенных Штатах множество владельцев кинотеатров не считают фильмы с мисс Дитрих таким уж приобретением в репертуаре своих киносеансов».

Иными словами, на берега Темзы перебирались привлеченные щедрыми гонорами «погасшие звезды» Голливуда, и, наоборот, талантливых актеров переманивали из Англии американские киностудии. Два крупных актера Александра Корды—Лесли Хоуард и Роберт Донат — играли в голливудских боевиках.

Последствия кризиса ярче всего проявились в падении количества производимых фильмов. В 1938 году было выпущено только 116 фильмов по сравнению с 222 в 1936 году. В 1939 году тенденция к спаду кинопроизводства продолжала удерживаться. До начала второй мировой войны (т. е. за соответствующие месяцы 1939 года) появилось на экранах 70 британских картин, то есть одна треть того количества, которое было выпущено в годы «большой конъюнктуры». В начале 1938 года из 74 киноавильонов съемки производились только в восьми. Безработица среди работников кинопроизводства доходила до 50%, а среди технического персонала киностудий — даже до 84%.

Еженедельник «Экономист» утверждал, что киносезон 1937 — 1938 годов был самым худшим за все последнее десятилетие.

После первого акта наступил неотвратимый и неизбежный второй акт. Задолженность Корды страховому обществу «Пруденшл» превысила миллион фунтов. Единственным представляющим какую-то реальную

ценность обеспечением этого долга была киностудия в Денхэме, и страховое общество продало ее новообразованной кинокомпании «Денхэм энд. Пайнвуд студиос лимитед», в которой ведущее положение занимал новый магнат британского кино Джозеф Артур Рэнк.

В феврале 1939 года оживленные некогда павильоны в Денхэме опустели, а создатель «Частной жизни Генриха VIII» перестал быть некоронованным королем английской кинематографии.

В этот период на горизонте появилась новая фигура, стремящаяся занять командное положение в мире английского кино, — Джозеф Артур Рэнк; кинематографией он заинтересовался в начале 30-х годов как деятель методистской церкви. В 1933 году по его инициативе возникает Религиозное кинообщество, задачей которого было производство религиозных короткометражек ради привлечения новой паствы.

В свою пропагандную колесницу он решил запрячь кино, снабдив кинопроекторами все крупные методистские общины на территории Великобритании. Многие верующие старого закала косо глядели на эти новшества, но молодежь охотно принимала их.

Демонстрация фильмов придавала религиозным собраниям нечто актуальное, современное, идущее в ногу с веком, а методистские богослужения стали гораздо более привлекательными.

Первым фильмом Религиозного кинообщества был фильм «Пастырь». В основу его были положены факты миссионерской деятельности У.Х. Лакса, мэра пролетарского предместья Лондона — Поплара. Популярный «Лакс из Поплара» согласился выступить в фильме «Пастырь».

Много лет спустя Рэнк назвал свое киноначинание жалкой халтурой, прибавив, впрочем, что после демонстрации этого фильма в одном из шахтерских местечек Йоркшира обратились к вере девятнадцать шахтеров. Вскоре Артур Рэнк стал совладельцем кинокомпании «Бритиш нейшл филмз».

Первым фильмом, выпущенным новой фирмой, была драма из жизни рыбаков под названием «Перемена судьбы». Постановку этого фильма по мотивам романа Лео Уолмсли «Трое вспльчивых» осуществил Норман Уокер, средней руки режиссер. Фильм был скромный, без особых претензий, но вносил в английское кино новые популистские акценты. Снимали его главным образом на натуре, у залива Робин Гуда, близ местечка Уилби, в графстве Йоркшир. Фильм в реалистической манере показывал жизнь и повседневные заботы обитателей маленького рыбацкого поселка. Пресса отзывалась о нем более чем благосклонно, а награда на фестивале в Венеции была убедительным доказательством того, что этот дебют «Бритиш нейшл филмз» справедливо сочли удачным. Критики хвалили, зрители, которым удалось посмотреть фильм, также одобрили его, однако «Перемена судьбы» пробилась на экраны лишь немногих кинотеатров, так что не были возмещены даже затраты на ее производство. Прокатный неуспех

«Перемены судьбы» заставил Рэнка сделать соответствующие выводы. Он купил первоэкранный кинотеатр в Лондоне «Лестер сквер театр» и несколько других столичных кинотеатров. Кроме того, Артур Рэнк принял деятельное участие в создании нового предприятия «Денхэм энд Пайнвуд студиос лимитед». И когда только что построенная киностудия «Амальгамэйтед студиос» в Элстри еще до ее открытия в январе 1939 года была объявлена к продаже, поскольку у ее владельца не было денег, чтобы расплатиться со строительными фирмами, Рэнк приобрел и эту студию.

Теперь он был совладельцем или единоличным владельцем трех крупнейших комплексов киностудий — в Денхэме, Пайнвуде и в Элстри. В августе 1939 года Артур Рэнк был уже ведущей фигурой в британской кинопромышленности.

В кризисные годы немало говорилось и писалось о роли государства как мецената кинопромышленности. Делалось это не без причины — необходимо было утвердить новое положение о квоте английских фильмов в прокате, ибо срок старого положения истекал в конце 1937 года. Президент Торговой палаты 25 марта 1936 года учредил специальную комиссию под председательством лорда Мойна для внесения предложений в связи с новым положением о квоте. Комиссия опубликовала свой отчет в ноябре 1936 года, и предложения ее вызвали горячую дискуссию. Три отрасли кинематографии — кинопроизводство, прокат и эксплуатация кинотеатров, представленные соответствующими отраслевыми организациями, — протестовали против другого варианта проекта реформ. Откликнулись также как замаскированные, так и выступающие с поднятым забралом приверженцы американских интересов, а следовательно, противники ограничения импорта иностранных, главным образом американских, фильмов, и предписаний, покровительствующих британской кинематографии.

Популярная «Дейли миррор» писала: «Неужели авторы проекта нового закона воображают, будто сумеют убедить публику в том, что американские фильмы не являются самыми лучшими и что английская продукция может с ними сравниться. Это так же безнадежно, как убеждать женщину, что Париж больше не является законодателем мод...» Совершенно иную точку зрения отстаивала в дискуссии «Таймс», утверждая, что английская кинопромышленность есть не что иное, как бедная родственница американской киноиндустрии. И ей, этой бедной родственнице, еще очень далеко до возможности работать, опираясь на собственные средства. В таком случае кинопромышленности и в будущем десятилетии придется пользоваться поддержкой государства. Однако проблему государственной дотации британскому кинопроизводству нельзя рассматривать под тем же углом, как, скажем, дотацию отечественному сахароварению, ибо зарубежный сахар не вызывает существенных изменений в английском желудке, в то время

как иностранные фильмы принадлежат к таким факторам, которые оказывают решительное воздействие на общественное мнение. Итак, хотя государственная дотация на производство фильмов с коммерческой точки зрения не выдерживает никакой критики, с точки зрения культуры она является непреложной необходимостью.

Положение о квоте предполагало не только поддержку, но также и постепенное увеличение обязательного количества британских фильмов, показываемых в кинотеатрах, а также предоставляемых прокатными конторами владельцам кинотеатров. Квота для кинотеатров должна была возрасти с 12,5% в 1938 году до 25% в 1947 году, а для прокатчиков соответственно с 15 до 30%. Новым пунктом в проекте положения было установление особой, более низкой квоты для короткого метража, при этом имелось в виду обеспечение рынка для документальных фильмов. Наиболее спорными, но в конце концов принятыми обеими палатами парламента были пункты положения, вводящие так называемую двойную и тройную квоту. Авторы проекта положения стремились прежде всего к тому, чтобы покончить с установившейся практикой выпуска дешевых и заведомо слабых фильмов, фабрикуемых кое-как, лишь ради выполнения обязательств по части неременной квоты английских фильмов. Поэтому также было предложено установить в качестве обязательного принципа минимум производственных расходов в размере одного фунта на один фут длины кинофильма (7500 фунтов на фильм). Если фильм стоил свыше 22 500 фунтов, но менее чем 35 500, то он засчитывался вдвойне (т. е. за два фильма), а свыше 37 500 фунтов — втройне (за три фильма).

Предписание это касалось квоты для прокатных контор, причем ради привлечения американских прокатчиков вводилась так называемая «кlausула взаимности». За покупку британского фильма для демонстрации за рубежом предоставлялось в зависимости от уплаченной суммы право однократного или двукратного зачисления этого фильма в квоту. В исключительных случаях для узкого круга постоянных покупателей разрешалось ввозить иностранные фильмы без выполнения обязательств по квоте. Тут имелись в виду картины европейского производства, показываемые в нескольких лондонских кинотеатрах. Для соблюдения предписаний нового положения был создан Совет по кино, состоящий из представителей кинопромышленности, киноработников и общественности. Закон о квоте вошел в силу 1 апреля 1939 года.

Кинофильмы кризисных лет во многом утратили былой блеск. Число значительных картин заметно уменьшилось, ибо не было уже больше упований на американский рынок, а некогда щедрые финансисты стали весьма прижимистыми и сдержанными по части кредитов. Исключением из массовой продукции был популярный исторический фильм «Виктория Великая», поставленный в 1937 году режиссером Гербертом Уилкоксом с Энн Нигл в роли английской королевы. Принца-консорта играл австрийский

актер Адольф Вольбрюк, который ради английских зрителей превратился в Энтони Уолбрука.

Альфред Хичкок поставил для «Гейнсборо пикчерс» два фильма: «Юная и невинная» (1937) и «Леди исчезает» (1938).

Первая из этих картин была поставлена по мотивам сенсационного романа Джозефины Тей «Шиллинг за свечи». В производстве этого фильма принимали участие, кроме М. Балкона и А. Монтегю, прежняя съемочная группа времен «Гомон британш»: оператор Бернард Ноулс, сценарист Чарлз Беннет, автор рабочего сценария Альма Ревилл. Это был, по всей вероятности, самый английский по атмосфере из фильмов Хичкока. Действие происходило в провинции, и человеческие типы, а также изображение среды маленького городка были отмечены несомненным реализмом. Сюжет был построен по принципу двойной погони: полиция преследует мнимого убийцу, а мнимый убийца стремится найти человека, который на самом деле совершил преступление. В фильме «Леди исчезает» появились новые члены съемочной группы — Сидни Джиллиат и Фрэнк Лондер, впоследствии, в 40-х годах, ставшие режиссерами. Они создали сценарий на основе романа Этель Лины Уайт «Вьется нить». Оператором был Джек Кокс, который в 1927—1931 годах снимал для Хичкока фильм «Шантаж». Сюжет фильма «Леди исчезает» разыгрывается в поезде, где-то на Балканах, а исчезнувшая старая дама замешана в шпионаже. Фильм этот по стилю напоминает американские картины Хичкока 40-х и 50-х годов.

Последним фильмом ведущего английского режиссера, снятым в Англии перед войной, была «Таверна «Ямайка» по роману Дафны дю Морье. В этом фильме создатель «Тайного агента» и «Тридцати девяти шагов» изменил детективному жанру ради исторического костюмного гиньоля. В одной из главных ролей снимался сам Чарлз Лоутон, но фильм все же оказался неудачным, и его справедливо и резко критиковала английская и американская печать.

Фильмы Хичкока, Уилкокса, Сэвилла — это экзотические цветы на сером, скучном и унылом фоне английского кино предвоенных лет. Кассовые рекорды побивали картины с популярными актерами мюзик-холла, с Грэйс Филдс и Джорджем Формби. И она и он были родом из средней Англии, из промышленного текстильного графства Ланкашир. Грэйс Филдс в 30-е годы, несомненно, была своего рода феноменом. Она дебютировала в 1931 году в фильме «Салли с нашей улицы», снимаясь с большой неохотой, ибо непривычно себя чувствовала в павильоне киностудии. Шла она на это исключительно из финансовых соображений: за съемки хорошо платят, а ей нужны деньги для уплаты подоходного налога. «Каким-то образом, — пишет в своих мемуарах актриса, — мы закончили этот фильм, и, к моему великому изумлению, он оказался боевиком. Я приняла этот факт с весьма двойственным чувством, ибо это означало, что меня вновь захотят пригласить сниматься в другом фильме, а больше всего

на свете я ненавидела съемки в павильоне»*. Опасения Грейс Филдс оправдались. Ей пришлось сниматься в кино, и постепенно она начала привыкать к съемкам и к возрастающим гонорарам. В течение шести лет провинциальная мюзик-холльная актриса стала звездой первой величины на сцене, в кино и на радио. В 1936 году она была уже самой популярной кинозвездой Великобритании, а в международном соперничестве уступала место только Шерли Темпл и танцевальной паре Джинджер Роджерс—Фред Астер. В 1938 году она уступила пальму первенства своему соотечественнику Джорджу Формби, сохраняя почетное второе место. Тайна успеха, которым пользовалась эта не слишком юная (ей было уже за тридцать), некрасивая и несколько неуклюжая актриса, таится в ее личности, в том, что англичане называют «индивидуальностью». Грейс Филдс умела вступить в контакт с публикой, дурачилась, но в меру и была сентиментальной, но тоже в меру. И все, что делала, она делала темпераментно, искренне и от всей души. Она была естественна на сцене и на экране. Эта бывшая работница с ткацкой фабрики не перестала быть пролетаркой, она не изменила ни себе, ни близким ей людям труда. Вот почему зрители, не принадлежащие к привилегированным классам, — рабочие и ремесленники, а также представители небогатой мелкой буржуазии — обожествляли ее. Им доставляла удовольствие возможность восхищаться кем-то, кто был похож на них самих. И им было все равно, хороши или плохи фильмы, в которых играла Грейс Филдс, их занимало только одно — сама актриса, звезда, «наша Грейс».

Джордж Формби, молодой человек, играющий на банджо и говорящий с ланкаширским акцентом, не мог сравниться со своей землячкой ни талантом, ни индивидуальностью. Однако он был необыкновенно обаятелен. Формби дебютировал в 1934 году в фильме «Солдатские ботинки» и до 1939 года снялся в семи фильмах, из которых шесть первых принесли полтора миллиона фунтов прибыли. Фильмы с Формби, как правило, не показывались в первоэкранных кинотеатрах — они шли на вторых и третьих экранах. Поначалу популярный только в Ланкашире, этот обаятельный актер завоевал вскоре юг Англии и Лондон. Он сам писал музыку и тексты исполняемых им песенок.

Фильмы с Грейс Филдс и Джорджем Формби трудно причислить к типичным киноделкам, которые ставились для заполнения квоты. На производство их отпускалось, хотя бы только из-за актерских гонораров, значительно больше, чем на массовую кинопродукцию. Помимо всего прочего, эти картины любила публика, и они широчайшим образом демонстрировались, хотя и без рекламной шумихи и официальных премьер, в Вест-

* Gracie Fields, Sing as We Go, The Autobiography, London, 1960, p. 84.

Энде. Фильмы для заполнения квоты, во всяком случае до вступления в силу нового устава, производились за гроши, кое-как. Их поставляли американским прокатным конторам, а те ради выполнения официальных предписаний отправляли их в кинотеатры вместе с голливудскими боевиками. Американские фильмы с известными кинозвездами демонстрировались по всем правилам искусства, на всех сеансах, а британские, заполняющие установленную квоту, так сказать на живую нитку сметанную продукцию, чаще всего только на утренних сеансах, когда уборщицы приводили в порядок кинозал.

Киноподелки для заполнения квоты — это низины английской кинематографии. И однако, нашлись защитники подобной продукции производства на скорую руку, и они кое в чем были все-таки правы, ибо считали, что это производство фильмов для заполнения квоты служит тренировочной площадкой для режиссеров, технических киноспециалистов и актеров. Все они учились здесь четкой организации съемок, а также ценнейшему качеству — умению держаться в рамках времени и в рамках бюджета, причем никто решительно не запрещал съемочной группе производить любые художественные эксперименты.

Человеком, который реабилитировал массовую продукцию и в дешевых скромных фильмах передал правдивую атмосферу английской повседневности, был Джон Бакстер. В молодости Бакстер работал в провинциальных театрах, чаще всего в качестве ассистента по подбору актеров. Он насмотрелся на жизнь в мелких поселках и провинциальных городишках, накопил немалый опыт встреч с разными человеческими типами, из различных слоев английского общества. Его творческим принципом стало показывать зрителю с помощью кино английский пейзаж, рассказывать о реальных людях, об их печалях и радостях, сентиментально и с юмором.

В фильме «Ночлежка», поставленном всего лишь за четыре тысячи фунтов в одной-единственной декорации, показаны были люди из лондонских низов. Картина была выдержана в полудокументальном стиле. В фильме «Песнь плуга» речь шла о судьбе земледельцев в трудные кризисные годы. В картине были великолепные виды Сассекса, а скотный рынок в Льюисе Бакстер показал с диккенсовской остротой. В фильме «Скажи это цветам!» действие происходило на лондонском цветочном рынке в Ковент-Гардене, а в «Приливе» режиссер сделал героями речников с Темзы.

Скромные фильмы, поставленные за несколько тысяч фунтов в течение трех-четырех недель, были наполнены искренним чувством и национальным, порою слишком крепким и пошловатым юмором. Суровый критик Джон Грирсон видел в творчестве Бакстера один из немногочисленных оазисов реализма на бесплодной почве искусственных условностей. «Они сентиментальны, — писал знаменитый документалист, — излишне

чувствительны, но как-то оно так получается, что говорят они о чувствах подлинных людей»*.

Джон Бакстер был, конечно, в известном смысле исключительным явлением, ибо не все режиссеры, занятые съемкой дешевых фильмов для квоты, имели, подобно ему, ясно начертанную программу действий. Как раз наоборот, большинство режиссеров были ремесленниками, относящимися к своим «творениям» с таким же презрением, как и их покупатели из американских прокатных контор. Но было бы ошибкой считать, что Джон Бакстер — это исключение, единственный порядочный среди своры продажных. На той же киностудии в Шепертоне, в которой работал автор «Ночлежки», делали свои первые шаги Энтони Кимминз и Фрэнк Лондер. Интересные фильмы для квоты выпустил Адриан Брюнель, например фильм «Маленький Наполеон» — фантастический гротеск с Дерик де Марней, и «Побег из тюрьмы» — один из первых фильмов, в которых выступал начинающий Джеймс Мэзон. «Мрачный незнакомец» режиссера Уолтера Форда показывался в качестве второго фильма на киносеансах первоокраанных кинотеатров, а фильм «Нет справедливости» режиссера-дебютанта Пенроза Теннисона стоил значительно меньше 20 тыс. фунтов. Показывая темные стороны профессионального бокса, автор ввел в эту интересную картину совершенно новые акценты, предвещающие реалистические тенденции послевоенной английской кинематографии.

В трудные кризисные годы английское кино закрепилось на оборонительных позициях. Оно перестало угрожать Америке, кичиться тем, что оно является вторым Голливудом на Темзе, и привлекать на киностудии в Денхэме, Пайнвуде и Элстри заокеанских звезд. Все это уже принадлежало прошлому, такому близкому во времени и уже столь далекому. Естественно, кое-где появлялись значительные фильмы, по правде сказать не столь блистательные, как боевики «золотого века» Александра Корды, но в большинстве случаев это были фильмы местного значения и с местными звездами.

Честь кинематографической Англии защищали Грэйс Филдс и Джордж Формби, а не Лесли Хоуард, Чарлз Лоутон и Марлен Дитрих. Если уж решались снимать боевики с кинозвездами, то занимались этим американцы, на американские деньги и в системе американского кинопроката. Разве только что съемки производились на английской почве, на английской натуре и в лондонских киностудиях. Кампания, проведенная под лозунгом завоевания американского прокатного рынка для британской кинопромышленности, закончилась неожиданно. Над Темзой расположились прокатные конторы янки.

* «Footnotes to the Film», op. cit., p. 158.

В результате нового закона о квоте американцы начали производство значительных фильмов. Дело возглавила наиболее динамичная и активная кинофирма «Метро — Голдвин — Майер». Продюсером стал только что уволенный фирмой «Гомон бритиш» Майкл Балкон.

На его плечи лег основной труд по подготовке первого англо-американского фильма «Янки в Оксфорде» режиссера Джека Конуэя. Тема была задумана и актерский ансамбль составлен так, чтобы заинтересовать зрителей, сделать им приятное, а также удовлетворить их национальную гордость в равной мере как в Великобритании, так и в Соединенных Штатах. Янки, приехавшего учиться в Оксфорд, играл популярный тогда актер Роберт Тейлор. Уже одно это обстоятельство могло служить гарантией успеха. Действие фильма было рассчитано на то, чтобы обе группы зрителей вышли из кино довольными. «Какой он храбрый парень, этот американец!» — могли восторгаться одни. «А какие симпатии эти англичане!» — могли утверждать другие.

Грирсон сурово осудил эту первую попытку МГМ, заявив, что фильм вопреки английскому сюжету не имеет корней в английской почве и бессмысленно скрывать эту горькую истину. «Янки в Оксфорде» подобен множеству других фильмов, созданных в США*.

Гораздо более серьезным и на сей раз удавшимся предприятием было второе начинание МГМ на английской почве. Выписанный из Голливуда режиссер Кинг Видор поставил в денхэмской студии «Цитадель» по одноименному роману А. Кронина. Продюсером был тогда уже не Майкл Балкон, который не мог согласиться с американскими методами работы и ушел со своего поста. Его место занял более сговорчивый и покладистый Виктор Сэвилл.

Кинг Видор пользовался помощью отличной и к тому же сугубо британской съемочной группы. Соавтором сценария был Иен Далримпл, а монтажером — Чарлз Френд. Все мужские роли играли англичане и валлийцы, и только героиня — Розалинда Рассел — была импортирована из Голливуда. Героя фильма, доктора Мэнсона, сыграл Роберт Донат.

Основной ведущей идеей «Цитадели» было проведение четкой демаркационной линии между медициной, понятой как призвание, как жизненная миссия, и медициной, являющейся всего лишь вспомогательным орудием в жизненной карьере и завоевании материального процветания. Кинг Видор не побоялся реалистически показать на экране нищету шахтеров Уэльса. Он не побоялся изобразить людей такими, как они есть, — с их мелкими житейскими слабостями, готовностью легко идти на компромиссы. И только потому, что зритель видит героя фильма работающим в реалистически изображенных физических и моральных условиях, не в при-

* «Grierson on Documentary», op. cit., p. 75.

украшенно обрисованной среде, а в правдивой атмосфере подлинной жизни, зритель способен поверить в миссию героя фильма и радоваться его победам.

Третий английский фильм МГМ, «Прощайте, мистер Чипс», вышел на экраны в июне 1939 года. Война помешала кассовому успеху фильма, но на протяжении нескольких месяцев он все же собирал толпы восторженных зрителей. Трогательная сентиментальная повесть об учителе, который всю свою жизнь отдает молодежи, вызвала у зрителя слезы. Роберт Донат был забываемым Чипсом, а его жену играла начинающая свой путь в кино Грир Гарсон.

В основу фильма был положен роман Джеймса Хилтона, а ставил картину Сэм Вуд. Ему великолепно удалось передать атмосферу типичной английской школы.

Деятельность «Метро — Голдвин — Майер» на английской почве следует в целом признать удачной. По правде сказать, лишь «Цитадель» может быть по праву возведена в ранг произведения искусства, но и «Янки в Оксфорде» и в особенности «Прощайте, мистер Чипс» были великолепными развлекательными фильмами, сделанными культурно и без космополитических тенденций. Авторы их старались, хотя и не всегда с успехом и не всегда отличаясь достаточным знакомством с изображаемой жизнью, подчеркнуть британский характер среды и людей, связи со страной, в которой возникли эти картины.

Помимо двух полюсов — скромных ремесленных фильмов и американских боевиков, — из продукции этих «тощих лет» достойны упоминания еще два фильма, ибо каждый из них представляет особую художественную тенденцию.

Один из них — это «Пигмалион» (1938), отличная экранизация знаменитой театральной пьесы. Впервые удалось перенести в кино пьесу Бернарда Шоу, не изменяя ни Шоу, ни фильму. Это было заслугой постановщиков — Энтони Асквита и Лесли Хоуарда, а далее, успехом актерской пары — Лесли Хоуарда в роли профессора Хиггинса и Венди Хиллер в роли Элизы. О фильме с восхищением писал Бэзил Райт в еженедельнике «Спектейтор», восторгаясь высочайшим мастерством режиссера-постановщика (в этом качестве он упоминает только Асквита), которому удалось благодаря необычайной подвижности камеры и монтажу превратить нечто такое, что могло бы стать сфотографированным театром, в произведение остро кинематографическое. Другой критик, Уильям Уайтбэйт, обратил внимание на то, что камера, внешне будто бы беспристрастная, подчеркивает человеческие черты выступающих перед ней персонажей. Быстрота, живость действия, игра зрительного воображения — все это были достоинства кинематографического «Пигмалиона», не только не уступающего многим сценическим постановкам комедии, но и превосходящего их.

Успех рискованного предприятия, каким была экранизация комедии Бернарда Шоу, — это результат усилий еще одного соавтора «Пигмалиона», а именно продюсера Габриэля Паскаля. Это была фигура столь же красочная, как и его земляк Александр Корда. Сорока с лишним лет, бывший гусарский офицер австро-венгерской армии, в прошлом актер венского «Бургтеатра», прозябающий на задворках английской кинематографии, он завоевал сердце великого драматурга.

Уверяют, что он покорила Шоу необычайным искусством рассказывать анекдоты — может быть, что и так, — но, уж безусловно, это произошло благодаря его благоговейному и слепому повиновению всем пожеланиям ирландского мудреца. Уже и до него продюсеры пытались убедить Шоу уступить им право на экранизацию его произведений, они объясняли ему, в чем отличие кино от театра, аргументируя необходимость и неизбежность внесения изменений в оригинал. Иначе поступил Паскаль: он гарантировал, что не станет ни исправлять, ни улучшать текст пьесы. В результате сам Шоу начал дополнять диалоги и дописывать сцены, например весь эпизод бала, являющегося испытанием педагогических методов профессора Хиггинса. Только Лесли Хоуард имел право уже во время съемок дополнять сцены применительно к данному конкретному случаю придуманными им самим комедийными моментами.

«Пигмалион» вышел на экраны в 1938 году, будучи одним из немногочисленных радостных событий в этом довольно-таки мрачном периоде истории британской кинематографии. Фильм этот укрепил режиссерские позиции Асквита и выдвинул звезду первой величины — Лесли Хоуарда.

Финансовые плоды удачной операции пожинал новый человек в британской кинематографии — Артур Ранк. Это он добыл денег Паскалю, распахнув перед ним двери киностудии в Пайнвуде, и передал готовые копии фильма фирме «Дженерал филм дистрибьюторс», которая занялась прокатом фильма в Англии и за ее пределами.

Другой знаменательный для английской кинематографии фильм был куда скромнее и не завоевал признания за рубежом. Его хвалили лондонские критики, и ему аплодировала публика, главным образом та ее часть, которая посещала местные кинотеатры, а не премьеры в Вест-Энде.

«Праздник служащих» (1938) Кэрола Рида был поставлен в Айлингтоне фирмой «Гейнсборо пикчерс». Сценарий, написанный Роднеем Оклендом и Гансом Вильгельмом, постраивал с момента своего создания в 1934 году по письменным столам разных продюсеров. Вначале он возбуждал интерес, но при ближайшем рассмотрении его отвергали. В годы высокой конъюнктуры казалось ненужным ставить фильм об обычных простых людях, едущих в двухдневный отпуск к морю. Если бы это еще была комедия или фарс, можно было бы себе это позволить, но авторы предлагали драму-комедию с почти трагическими акцентами.

Кто-то умирает, кто-то другой находится в больнице; в веселой толпе есть люди одинокие и печальные, и все это в живой атмосфере августовского нерабочего дня, первого понедельника месяца, именуемого в Англии «банковским праздником». Лишь через два года сценарий приобрела фирма «Гейнсборо пикчерс», и постановку фильма поручили Каролу Риду.

Это было первое произведение молодого режиссера, свидетельствующее о его бесспорном таланте. Тут проявился постановщик в его родной стихии — он сумел простым языком рассказать о людях, живущих в реальной действительности, о делах, не вымышленных, а выхваченных из жизненной повседневности.

«Праздник служащих» был в то время редким случаем серьезного подхода к теме, примером заботы о социальной и психологической правде в показе английского трудового люда.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ: НОВЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ

Английский игровой фильм в 30-е годы знал периоды подъема и упадка. Мечты о могуществе сменились горьким разочарованием. Однако судьба английского документального кино сложилась иначе. Тут никто не жил миражами о завоевании американского рынка, и продюсеры и режиссеры не теряли из виду своей главной задачи — информации и расширения умственного кругозора британского общества.

Только в атмосфере, не затронутой коммерческой конкуренцией и заботой о завоевании прокатного преимущества, мог развиваться английский документальный фильм. Он не только не утратил своих художественных позиций, но и укрепил их, расширяя сферу тематического приложения и область интеллектуального воздействия и достигая высшей степени технической точности и совершенства.

В 1934 году был ликвидирован киноотдел Имперского торгового совета и вся группа документалистов во главе с Джоном Грирсоном и Стивеном Таллентсом перешла в Главное почтовое управление. Условия работы значительно улучшились, поскольку была открыта небольшая киностудия со съемочным павильоном, оборудованным аппаратурой для звукозаписи. Студия эта находилась в Блэкхите близ Лондона, и здесь впервые можно было заняться творческими поисками в области использования звука.

До сих пор все фильмы, выпускаемые Имперским торговым советом, снимались немой аппаратурой и затем уже озвучивались. Джон Грирсон пригласил из Франции режиссера Альберто Кавальканти, который должен был обучить своих британских коллег пользоваться звуком.

Программные принципы документалистов не изменились. О них гово-

рил Пол Рота, а сформулировал их вождем и главой школы Джон Грирсон.

По мнению Пола Роты, задача создателей документальных фильмов состоит в том, чтобы приблизить среднего обывателя к миру, который является его собственным миром. Они должны были добиваться этого средствами кино с помощью исторических исследований, выделяя и подчеркивая социальные и экономические условия, в которых существует современное общество. Это можно выразить более сжато и четко в следующих словах: кинодокументалист — это социолог, использующий кино в качестве инструмента исследования и доказательства своих идей*. Джон Грирсон еще настойчивей подчеркивал идеологический смысл творчества, напоминая, что «следует учить людей, чтобы они должным образом оценили и осознали то, что они не разобщены, они разговаривают друг с другом, живут и работают вместе, в братском единении. Мы должны прославлять и поощрять каждую, пусть даже самую малую группу людей, которые ездят вместе на велосипедах в деревню, ходят пешком на экскурсии, встречаются в местном баре, чтобы организовать команду игроков в крикет или попросту осушить кружку пива. Это означает, что мы включаем в сферу нашего внимания всю массу обыкновенных вещей и что главный смысл заключается в их обыкновенности. Отсюда мы неизбежно приходим к важнейшему выводу: если эти простые человеческие элементы должны стать основой общепития, мы должны научиться преобразовывать их в драму и поэзию»**.

Инициатором производства документальных фильмов во времена Имперского торгового совета было государство. Впоследствии эта функция перешла к Главному почтовому управлению, но (как это утверждает не без меланхолии, а может быть, даже и не без горечи Грирсон) многие правительственные ведомства остались глухи к идее демонстрации документальных фильмов с воспитательными целями. Ведомства, руководящие сельским хозяйством, здравоохранением, транспортом и трудом, не используют надлежащим образом тот могучий инструмент, которым они могут обладать. Огонь, зажженный Имперским торговым советом, замирает, и кинодокументалисты ищут меценатов за пределами правительственных департаментов — среди монополий, добывающих и продающих нефть, газ, электричество, сталь и химикаты, а также в учреждениях самоуправления и в общественных организациях.

Такое отсутствие интереса со стороны правительственных органов и учреждений является тревожным симптомом, ибо наилучший климат для художников создают общественные организации, которые не ждут от этого ни малейшей материальной прибыли. Британский документаль-

* «Rotha on the Film», op. cit., p. 209.

** «Grierson on Documentary», op. cit., p. 161.

ный фильм с первых дней своего существования опирался на дотации различных организаций. Планы производства и размеры затрат устанавливались в зависимости от назначения фильма. В принципе демонстрация в коммерческих кинотеатрах была исключением, а правилом следует признать некоммерческий прокат фильмов в разного рода общественных учреждениях, в школах и клубах. Эта система регулировала художественные и материальные интересы создателей фильмов, освобождая их от ведения порой безнадежных сражений с прокатными конторами. К чести меценатов, следует сказать, что они уважали свободу художественного выражения и пропагандистские задачи не отождествляли с рекламой. Кроме Главного почтового управления, наиболее активными организаторами производства документальных фильмов были такие фирмы, как Имперские аэролинии, Восточная пароходная линия, мексиканская «Шелл», Англо-иранская нефтяная компания, Британская коммерческая ассоциация газа, Национальный совет по делам книги.

1934 год в британском документальном кино ознаменовался приходом звука. Естественно, и до этой даты документальные фильмы демонстрировались в озвученном виде, но фонограмма лишь дополняла зрительный ряд. Теперь, с расширением технических возможностей, звук пережил, так сказать, художественную эмансипацию. В некоторых случаях, как, например, в комедии о телефонных неполадках «Петт и Потт» (1935, режиссер Кавальканти), звук сделался даже решающим, ведущим фактором. Сначала записывалась фонограмма, и уже потом под фонограмму осуществлялась съемка. Большую роль играл диалог в фильме «Спасение Билла Блюитта» (1936, режиссеры Кавальканти и Гарри Уотт) — рассказе о жизни маленького рыбацкого поселка в Корнуолле.

Откровением в области использования звука и семимильным шагом вперед в развитии документального кино стали два фильма: «Песнь о Цейлоне» (1935, режиссер Бэзил Райт) и «Ночная почта» (1936, режиссеры Райт и Уотт). «Песнь о Цейлоне» — это поэтический репортаж о жемчужине тогдашней Британской империи. Режиссер разделил свой фильм, подобно музыкальному произведению, на части, посвященные разным темам, выдержанные в различном мелодико-ритмическом ключе. Вначале мы видим древний как мир, извечный образ жизни обитателей Цейлона: в храме на горе звенят колокола, и звон их пробуждает птичку, она вспорхнула и улетела. С птичьего полета мы видим остров, утопающий в зелени лесов. Потом картина внезапно меняется, покой уступает место нервному ритму, шумной работе. В порту Коломбо скрипят лебедки, грузятся товары, переплетаются телефонные разговоры, стучит телеграф. Райт сочетает звуки, сознательно создавая какофонические эффекты. Затем по принципу сцепления зрителя вновь возвращают к архаическим временам. Цейлонский крестьянин приносит в дар к стопам исполинского изваяния Будды горстку риса. Искусный контраст изображения

и звука, часто на основе контрапункта, создает убедительный и в то же время чарующий образ двух форм существования, двух миров современного Цейлона. Нечего и говорить, что симпатии авторов фильма отнюдь не на стороне тех, кто представляет индустриальную и торговую экспансию! Зрителю ясно, что цивилизаторские «благодеяния» колонизаторов губят счастье и покой истинных хозяев этой цветущей страны. Фильм финансировала рекламная организация цейлонских чаевладельцев, охотно согласившаяся с тем, чтобы вместо рекламной ленты о чаеводстве возникла подлинная кинопоэма.

«Ночную почту» создали режиссеры Главного почтового управления Бэзил Райт и Гарри Уотт, под художественным руководством Джона Грирсона. Фильм вышел на экран в марте 1936 года в виде дополнения к комедии Гарольда Ллойда «Млечный Путь». Прокатчики знали, что делают, включая в киносеанс вопреки обычному порядку документальную короткометражку для показа широкой публике.

«Ночная почта» на каждом сеансе вызвала аплодисменты. Фильм режиссеров Райта и Уотта, продюсера Грирсона, композитора Бенджамена Бриттена и поэта Уильяма Х. Одена вызывал неподдельный восторг. Картина являлась поэтическим репортажем о труде британских почтовиков. Вечером с лондонского вокзала Юстон отправляется почтовый экспресс. Он следует через Эдинбург, Глазго и Эбердин. В почтовом вагоне бригада приступает к сортировке корреспонденции. Работа продолжается всю ночь, ибо по пути экспресс забирает все новые порции почтовых отправлений, а какую-то часть сдает на промежуточных станциях.

Ритм фильма, как и ритм работы почтовиков, возникал от движения поезда, грохочущего на стыках рельс, мчащегося сквозь ночь, исторгающего клубы пара. Гудки локомотива, звуки переводимых стрелок, зрелище поднимающихся семафоров, грохот состава на мостах и в туннелях — все это создавало богатый и, естественно, уже по самой природе своей ритмизованный звуковой фон.

Бенджамен Бриттен лишь упорядочивает и приводит в гармонию все эти звуки, ни в чем не нарушая естественного характера звуковой стихии. А когда наступает рассвет, приходит час заслуженного отдыха. С экрана уже не звучат голоса почтовиков, смолкают разговоры, и в фонограмме возникают строки поэмы Уильяма Одена, сопровождающие как некий ритмический аккомпанемент зрительный образ поезда, мчащегося к цели. Авторы «Ночной почты» не только использовали в качестве аккомпанемента поэтическую декламацию, но ввели также короткие диалоги и совершенно отказались от описательного или информационного комментария. Почтовики были представлены в виде конкретных индивидуализированных персонажей, а не так схематично, как гончары или металлурги в «Индустриальной Британии» Р. Флаэрти, которые стали всего

лишь зрительным дополнением к образу цеха. Для британского документального фильма стали характерны более индивидуальный подход к людям и одновременно отход от показа слишком уж однородных человеческих групп.

Дальнейшими шагами на пути индивидуализации были фильмы «Рабочие и труд» (1935, режиссер Артур Элтон) и «Жилищные проблемы» (1935, режиссер Джон Тейлор). Достоинством этих произведений, по мнению Джона Грирсона, было вовлечение документа в самую гущу социальных проблем с тем, чтобы не только продемонстрировать некое «индустриальное зрелище», но прежде всего идти по пути поисков и открытий социальной правды*. Показ работы человека — это уже не романтическое, облагороженное описание его профессионального призвания, но сложная личная проблема его гражданской ответственности. В обоих фильмах применялся метод интервью перед микрофоном и камерой, опередивший на добрые пятнадцать — двадцать лет практику телевидения наших дней.

Тенденция к общественному анализу явлений должна была привести британских документалистов к постановке принципиальных проблем, к раздумьям над вопросом общественного сознания граждан и осмысленности их действий.

В фильме «Доки» (1937) режиссера Пола Роту занимает не столько технологический процесс строительства нового пассажирского судна, сколько то, какое экономическое воздействие оказывает труд в доках на существование жителей местного поселка. В фильме «Дети в школе» (1937, режиссер Базил Райт) резко критикуется близорукая правительственная политика в области народного просвещения.

Для Главного почтового управления (при участии швейцарского правительства) Альберто Кавальканти снял фильм под названием «Мы живем в двух мирах» (1937). Это была киноиллюстрация к публичному выступлению Дж. Б. Пристли, который говорил об одновременном существовании двух миров — одного, разделенного границами и кишящего военными группировками, и другого — мира современных средств сообщения, в котором радио, телефон и почта стремятся соединить истерзанное раздорами человечество.

Чем глубже вторгался документальный фильм в область общественной жизни, тем сильнее возникала потребность показать индивидуальных героев. Легче понять проблемы, тревожащие жителя Британских островов, если рассказать о конкретном человеке. Начинал стираться рубеж, который тщательно проводили Грирсон и другие пионеры документального кино, — граница между документальным и игровым фильмами. В таких фильмах, как «Спасение Билла Блюитта» или «Сегодня мы жи-

* «Grierson on Documentary», *op. cit.*, p. 148—149.

вем», уже появились актеры (конечно, непрофессиональные), и в основу сценария был положен анекдотический сюжет.

Дальнейшим шагом в сторону сюжетности документального кино стал фильм, снятый на средства Главного почтового управления под названием «Северное море» (1938, продюсер Кавальканти, режиссер Гарри Уотт). Это история траулера «Джон Гиллмэн», плывущего вдоль восточного побережья Шотландии. Во время шторма судно поддерживает связь с берегом по радио. Внимание зрителя концентрируется на реакциях разных людей, терпящих бедствие. «Северное море» — это уже драма обычного типа, в которой четко обрисованы действующие лица. Гарри Уотт набрал исполнителей ролей среди местного населения, бывал и на бирже труда, но не всегда поручал им роли, соответствующие их обычным занятиям. Убедительный образ жены капитана создала в фильме жена булочника *. Комментарий был сведен к двум десяткам слов, произносимых в конце картины, в основном же в фильме царил диалог. От фильма Уотта уже не слишком далеко до британской документально-сюжетной школы, которая разовьется в годы второй мировой войны.

В 1936 году произошли дальнейшие изменения во внутренней организации британского документального кино. Джон Грирсон ушел из Главного почтового управления и основал «Филм сентер» именно в качестве информационно-консультативного центра. К этому времени все больше финансистов проявляли готовность вкладывать средства в кинопроизводство, и «Филм сентер» оказывал им консультативную помощь со стороны киноспециалистов по части выбора тематики и в комплектowaniu съемочных групп. Благодаря инициативе Грирсона возникла областная киностудия «Филмс оф скотланд комити», которая выпустила семь фильмов о жизни Шотландии и ее наиболее актуальных проблемах. А этих проблем накопилось немало за годы после первой мировой войны, когда основы промышленности и сельского хозяйства подверглись большим потрясениям.

Бэзил Райт в фильме «Лицо Шотландии» (1938) дал любопытную интерпретацию национального характера, а Дональд Александер в «Богатстве нации» (1938) предлагал новый хозяйственный план для страны.

Шотландские фильмы являли собой пример продуманной и последовательной деятельности кинодокументалистов. Покровительствовала ей государственная организация Шотландский совет развития.

До сентября 1939 года были выпущены уже не десятки, а сотни документальных фильмов, связанных с теорией и практикой школы Джона Грирсона. С течением времени их стиль и характер подверглись дифференциации.

* «Rotha on the Film», op. cit., p. 214.

Наряду с поэтическими фильмами появляются социальные репортажи. В русле одного направления выпускались учебные и просветительные фильмы (и даже научные), а одновременно Главное почтовое управление финансировало авангардистские цветные экспериментальные фильмы художника и кинематографиста Лен Лая, вроде «Тусалавы», «Танцующей радуги», «Индустриального ритма». В короткометражном черно-белом фильме постановщик давал добрые советы о том, как правильно адресовать письмо, рассказывая историю жениха и невесты, чуть было не разлучившихся навеки из-за неверно надписанного адреса. Эта короткометражка, выдержанная в темпе румбы, привлекала головокружительно-танцевальным калейдоскопом картин, образов, изображений.

Положение в британском документальном кино было несравненно благоприятней, чем в игровом, однако и в этой области социальные условия, сложившиеся в Великобритании, оказывали определенное отрицательное воздействие.

Источником художественной слабости и документального и игрового кино был, по-видимому, общий уклад общественной жизни Англии. По мнению Грирсона, отсутствовала связь между старой, прекрасной художественной традицией и трудовыми массами, которые уже властно начинали заявлять о себе. Лейбористское движение, впрочем, совершенно не оправдало возлагавшихся на него надежд и упований*. Оно всецело подчинилось концепциям буржуазных партий. К художникам благосклонно относились только тогда, когда они держались как можно дальше от реальной действительности. Лозунг «Искусство на службе общества» не ах одил благоприятного отклика ни со стороны консерваторов, ни со стороны либералов, ни у сторонников программы лейбористов.

Кинодокументалистам, стремящимся выразить свои взгляды на определенные факторы общественной жизни, ставили препятствия в их начинаниях как официальные представители правящих кругов, так и мнимые союзники кинодокументалистов из среды социалистической оппозиции.

В случае если документальные фильмы прославляли британский образ жизни, производство их не встречало препятствий. Когда же в фильмах проявлялись сатирические и критические акценты, приходилось отстаивать каждый фут киноплёнки. А если на что-либо подобное давал согласие продюсер, то вступала в свои права цензура и задерживала нежелательный фильм. Цензура в Великобритании не исходила из официальных предписаний и не действовала как некий официальный орган, созданный государством.

Британское управление по цензуре было общественной организацией контроля, с существованием которой охотно мирились все отрасли кино-

* «Footnotes to the Film», p. 159.

промышленности. С момента возникновения этой организации, то есть с 1912 года, никто не решался поставить под вопрос сам принцип подобного контроля. Британская цензура в 30-х годах заботилась о том, чтобы общественное спокойствие не было нарушено вынесением на экран каких-либо спорных вопросов. Председатель совета цензоров лорд Тиррел с гордостью заявил в июле 1936 года на съезде Союза владельцев кинотеатров, что «до сих пор в Англии не было фильмов, занимающихся жгучими проблемами политического характера»*. Его высказывание возмутило профессиональную организацию работников кинематографии (Ассоциацию технических специалистов кино), заявивших, что стремление избежать показа на экране каких бы то ни было социальных противоречий «лишает кино возможности играть положительную роль в жизни нации. В результате налицо стремление к тому, чтобы удержать британскую кинематографию на уровне никель-одеонов начала века».

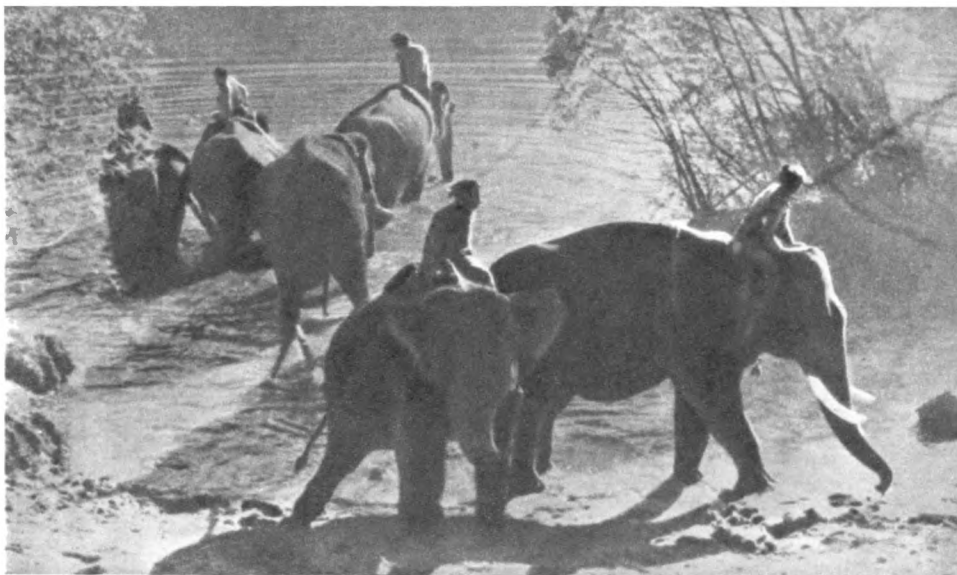
Протесты и тревога из-за создавшегося положения, с одной стороны, и цензурная практика — с другой, шли одновременно и разными путями. Потребовались немалые усилия, чтобы блюстители общественной нравственности дали согласие на демонстрацию широкой публике фильма Роберта Флаэрти «Человек из Арана».

Секретарь управления по цензуре Брук Уилкинсон заявил, что показывать на экране нужду — это значит идти вразрез с цензурной политикой. Кинопродюсеры и режиссеры, во всяком случае в игровых фильмах, создавали и мир, лишенный социальных противоречий. Это была искусственная, весьма далекая от правды картина жизни, но они поступали так под давлением двух основных факторов. С одной стороны, давали о себе знать их собственные сокровенные желания — заработать побольше денег на продаже фильмов — «утешительных грез» для той публики, которая любила именно такого рода фильмы. С другой стороны, сказывались поощрения высокопоставленных лиц, которые считали нужным кормить зрителей исключительно киногорезами подобного рода. Отсюда осторожность, уклончивость и несмелость английских фильмов. Именно в робости, о которой писал в 1936 году на страницах «Уорлд филм ньюс» Дж. Б. Пристли, многие склонны были видеть источник бесчисленных имитаций приторных голливудских штампов**. В документальных фильмах нередко не хватало остроты в показе жизненных фактов, но в принципе то, что смотрел зритель, отражало как в зеркале страну и людей.

Иначе обстояло дело в игровом художественном кино. Тут даже внешнее оформление было разительно фальшивым. Как говорил художник-постановщик Джон Бетджемен, английский пейзаж изображался в согласии с тем, как его представлял себе житель лондонских предместий.

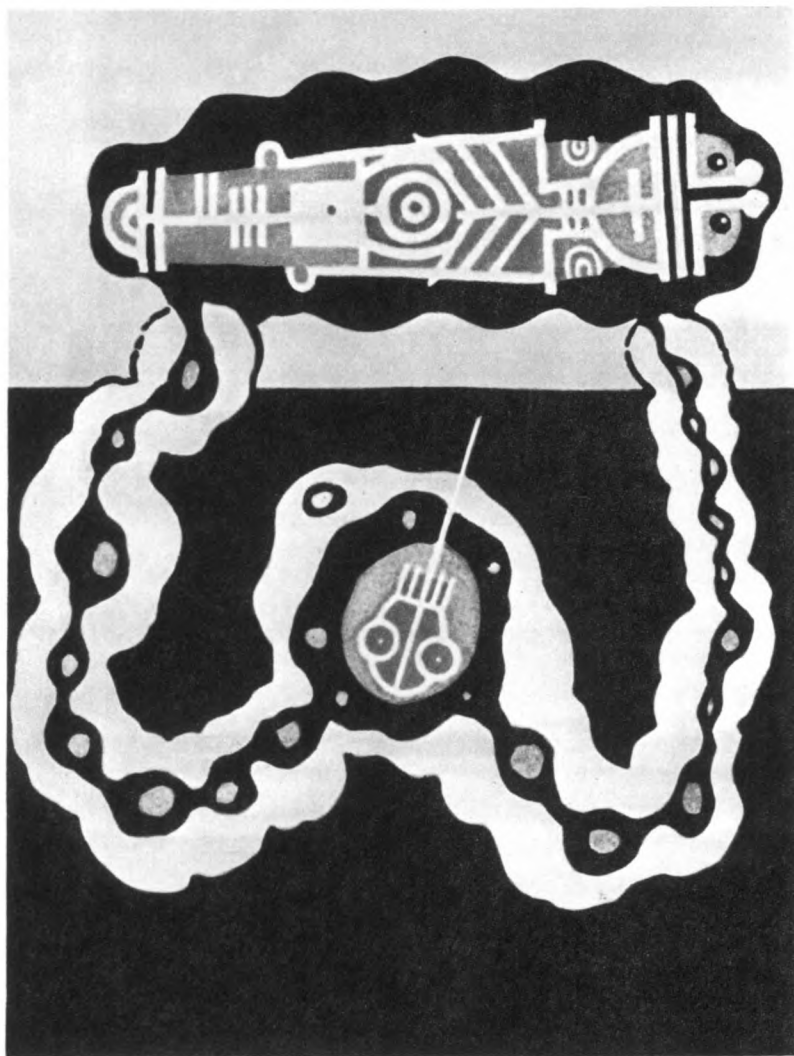
* Ibid., p.246.

** John Montgomery, Comedy Films, London, 1951, p. 216.



55. Из фильма «Маленький погонщик слонов» Р. Фла-
эрти и З. Корды (1937)

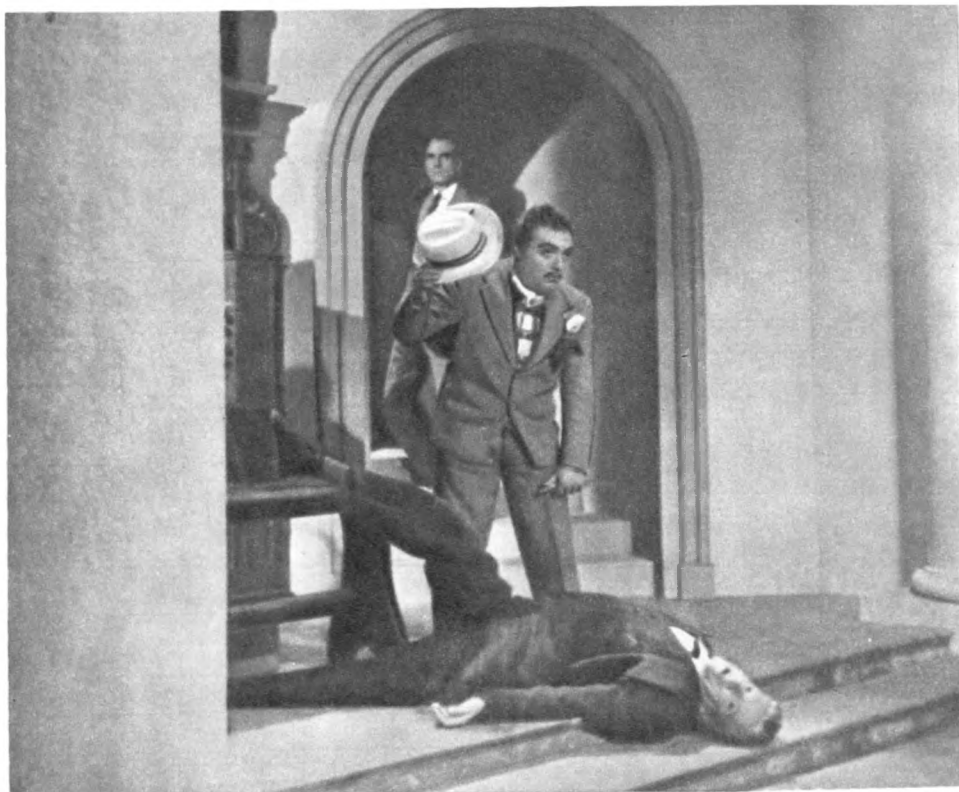
56. Из фильма «Северное море» Г. Уотта (1938)



57. Из фильма «Тусалава» Л. Лая (1939).



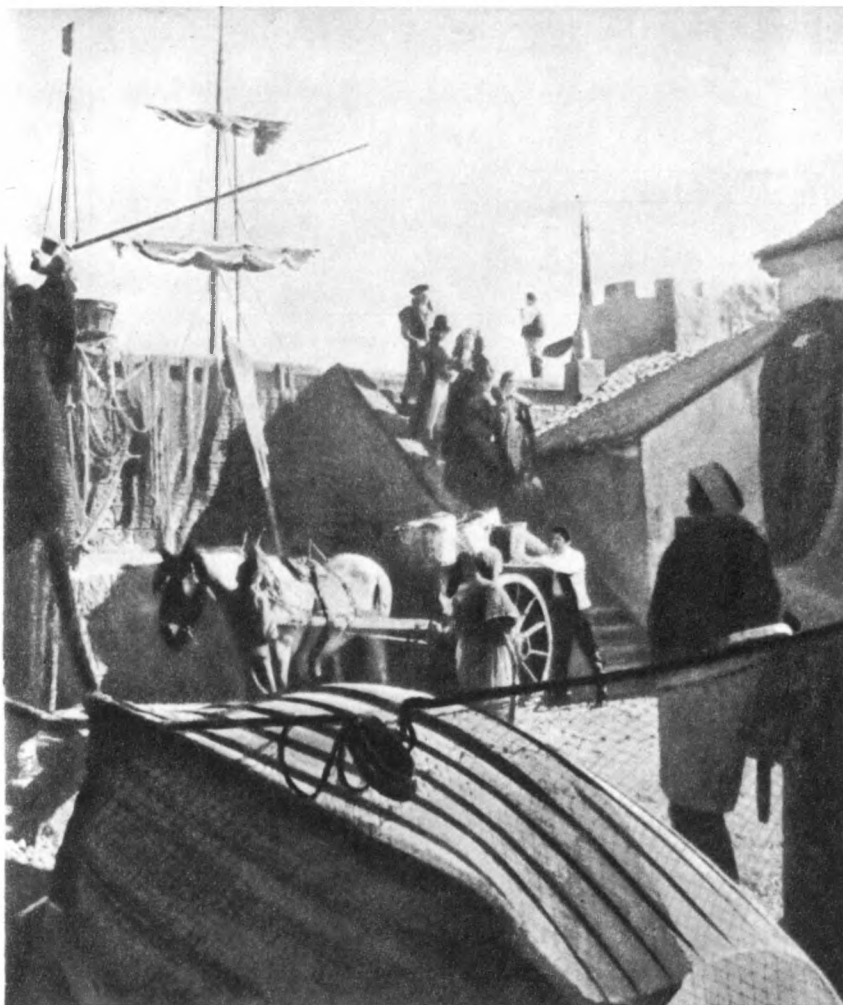
58. Роберт Донат (слева) в фильме «39 шагов» А. Хичкока (1935)



59. Из фильма «Тайный агент» А. Хичкока (1936)

60. Из фильма «Леди исчезает» А. Хичкока (1938)



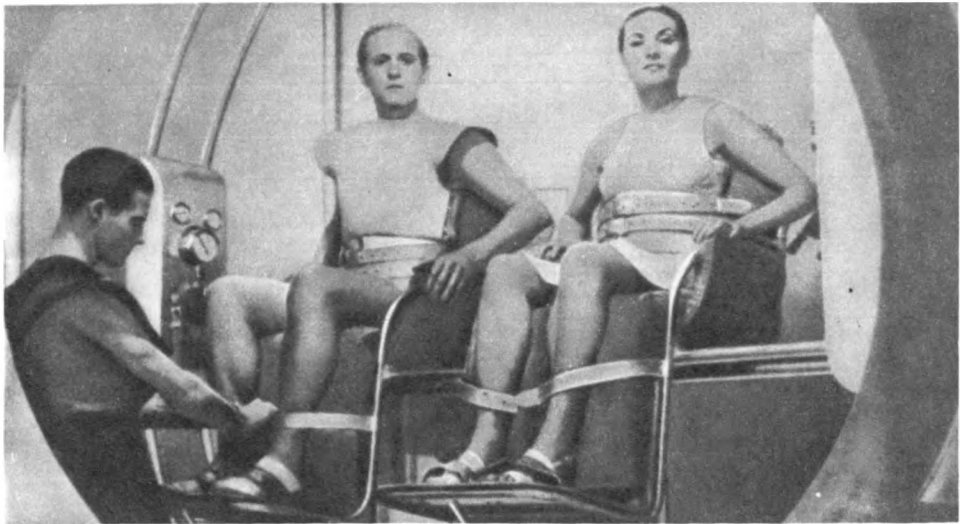


61. Из фильма «Алый цветок» Г. Янга (1935)

62. Роберт Донат в фильме «Призрак едет на Запад»
Р. Клера (1935)

63. Из фильма «Частная жизнь Дон Жуана» А. Корды
(1934)





64. Из фильма «Облик грядущего» У. К. Мензиса (1936)

65. Роберт Донат в фильме «Цитадель» К. Видора (1938)

Деревня была чрезвычайно похожа на садик перед местным баром в лондонском квартале. А если уж на экране появлялись поля и луга, то это были поля и луга, снятые где-нибудь по соседству с киностудией в Денхэме или в Пайнвуде, то есть всегда и только в графстве Мидлсекс*.

Наряду с убожеством изобразительной трактовки отличалось убожеством и изображение нравов. Деятель движения кино клубов Элизабет Боуэн, отдавая, впрочем, должное достижениям Асквита и Хичкока, заявила в статье, написанной в 1937 году, что большинство английских фильмов лишено какого бы то ни было захватывающего содержания. С человеческой точки зрения это мертвые фильмы**.

Картина неутешительная, но в основном правдивая. Конечно, среди 200 или 300 выпускаемых в год художественных фильмов можно было всегда обнаружить приятные исключения. Таких хороших картин набралось десятка полтора, а может быть, даже и несколько десятков за эти «тучные» и «тощие» годы.

В сумме, однако, преобладали фильмы, скованные условностями, конформистские, созданные под давлением четырех факторов: диктатуры продюсера, прокатчика, владельца кинотеатра и цензора. В Англии так и не возникло живительное течение, аналогичное французской школе кинематографистов 30-х годов. Художественные и общественные стремления авторов английских фильмов горели едва тлеющим огоньком.

Финансовые и экспортные затруднения, переживаемые британской кинопромышленностью в конце 30-х годов, не заслоняли еще одной опасности, угрожающей кинематографии. В существовании этой опасности не отдавали себе отчета зрители, но ее осознавали продюсеры и кинопрокатчики. С тревогой смотрели на быстрорастущего и набиравшего силу соперника владельцы кинотеатров. В Англии появилось и почти ежедневно напоминало о себе телевидение.

В начале 1935 года правительственный комитет, созданный для изучения возможности общественного использования телевидения, высказался за введение регулярных передач под контролем государственной радиовещательной корпорации «Бритиш бродкастинг корпорейшн» (Би-Би-Си). Комитет выразил мнение, что любые методы вещания в эфире являются монополией государства.

Иного мнения были братья Острер, которые вот уже несколько лет финансировали экспериментальные телевизионные передачи, проводимые по системе Бэйрда. Выводы комитета, опубликованные в печати, вызвали немалую тревогу у прокатчиков. Они страшились (и вполне обоснованно,

* «Footnotes to the Film», op. cit., p. 95.

** Ibid., p. 217.

хотя и явно преждевременно), что люди станут смотреть дома эти движущиеся картинки и перестанут посещать кинотеатры. Осенью 1936 года Би-Би-Си начала регулярные телепередачи из Александра Пэлэс, то есть из северной части Лондона. Изображение принималось в радиусе 25 миль немногочисленными обладателями телевизоров с маленьким экраном в двенадцать дюймов. Спустя несколько месяцев, в январе 1937 года, в фойе кинотеатра «Доминион» был установлен телевизионный экран размером 6 на 8 футов, на котором показывали изображение, передаваемое из Александра Пэлэс. Однако техническое качество приема явно оставляло желать лучшего, ибо несколько месяцев спустя телеэкран исчез из фойе. Впрочем, вполне возможно, что это произошло под влиянием протестов других владельцев кинотеатров, которые сочли эту установку в фойе проявлением нелояльной конкуренции.

Кинотеатр «Доминион» принадлежал «Гомон британш», обладающей всеми возможностями для использования телевидения, ибо «Гомон британш» была связана с Бэйрдом. Правительственный комитет рекомендовал, чтобы Би-Би-Си использовала для своих передач как патент Бэйрда, так и патент Маркони, однако в феврале 1937 года комитетом была одобрена как бесспорно наилучшая аппаратура ЭМИ («Маркони»); быть может, таким образом комитет старался отмежеваться от косвенных связей с «Гомон британш». В июле 1938 года произошло важное событие в развитии английского телевидения — первая публичная передача «живой жизни» с передающей аппаратуры непосредственно в кинотеатр, в котором был установлен соответствующий экран. Зрители в лондонском кинотеатре «Тэтлер» могли смотреть скачки, проходившие в Элсмере, на расстоянии более двадцати миль от столицы. Передача имела огромный успех, и, хотя время от времени телевизионное изображение заметно искажалось, впечатление, которое зрители вынесли с сеанса, было незабываемым.

Немногим более полугода спустя, 23 февраля 1939 года, передача на телеэкран, установленный в кинотеатре, была повторена, на сей раз по случаю матча на звание чемпиона по боксу в легком весе. В этом матче встретились Эрик Бун и Артур Данахар.

Сидни Халл, организатор этого спортивного зрелища, заключил трехстороннее соглашение с Би-Би-Си и с «Гомон британш» на телевизионную передачу этого матча в два кинотеатра: «Тэтлер» и «Марбл арч павильон». Соглашение это носило характер прецедента, поскольку до тех пор Би-Би-Си отказывалась сотрудничать с кинематографией, желая защитить права, приобретенные обладателями телевизоров, а владельцы телевизоров добивались монополии. Корреспондент американского «Интернейшнл моушн пикчер альманака» Обри Флэнаган назвал эту передачу «поворотным пунктом в истории британской индустрии развлечений». Телевизионный репортаж боксерского матча, как пишет этот журналист, удался великолепно как в техническом отношении, так и с точки

зрения кассового успеха. Этот денежный момент был, по мнению органов печати, сугубо решающим. На горизонте появился и начал приобретать вполне реальные очертания новый могущественный конкурент кинотеатров.

В мае 1939 года телевизионная станция Би-Би-Си в Александра Пэлэс передавала уже ежедневно четырехчасовую программу для 25 тыс. обладателей телевизоров, за которые нужно было платить весьма высокую цену — тридцать фунтов. В телецентре находились две студии, из которых прямой передачей давались интервью, театральные сценки и научные лекции. Непременную часть программы составляла кинохроника. На скачках — дерби, которые происходили 24 мая 1939 года, телевизионная аппаратура была установлена уже не в двух, а в шести кинотеатрах, вмещавших в общей сложности 20 тыс. зрителей. К осени 1939 года уже в ста лондонских кинотеатрах должно было быть установлено оборудование, позволяющее принимать телевизионные передачи...

Сентябрь 1939 года перечеркнул все эти планы. Война задушила в зародыше уже тогда динамически развивавшееся телевидение. Люди проницательные и дальновзоркие отдавали себе отчет в том, что наступление телевидения неизбежно. Кинокритик мисс Лежен, с восхищением писавшая о документальном фильме «Ночная почта» на страницах «Обсервер», видела в короткометражке Б. Райта и Г. Уотта ценную попытку обновления в будущем устаревших форм сюжетного художественного фильма.

Беря пример с метода, примененного в документальных фильмах, выпущенных под эгидой Грирсона-продюсера, следовало бы, по мнению автора рецензии, сочетать верную картину жизни, какую способен дать документальный фильм, с богатством шекспировских и диккенсовских человеческих характеров и конфликтов. Интересно, что, призывая Грирсона и его учеников к созданию именно таких реалистических документально-сюжетных драм, мисс Лежен подчеркивала, что они будут особенно пригодны для... телевидения.

КИНЕМАТОГРАФИЯ ПОД ЗНАКОМ СВАСТИКИ

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Приход Гитлера к власти был с понятной тревогой воспринят деятелями немецкой кинематографии. Впрочем, среди кинематографистов не было недостатка в людях оптимистически настроенных — они уверяли, что решительно ничего не изменится, все, мол, останется по-старому. Очень может быть, что фюрер вообще не удержится на новом посту рейхсканцлера и первую скрипку станут играть представители консервативных правых кругов — Гугенберг и фон Папен. Так неужели же тайный советник доктор Альфред Гугенберг, владелец концерна УФА, даст в обиду немецкую кинематографию? Оптимисты ссылались на интервью, которое Гитлер дал киноактрисе Тони ван Эйк в 1932 году, то есть еще до прихода к власти; в этом интервью глава коричневорубашечников высказался против того, чтобы как-то связывать искусство и политику. «У меня вызывают чувство отвращения попытки контрабандно протащить политику под плащом искусства. Или искусство, или политика».

Пессимисты, а они в конечном счете оказались правы, ссылались на иные, гораздо более весомые цитаты. Они напоминали, что в правительственной декларации новый канцлер заявил, что кино наряду с театром, радио, литературой и прессой «будет служить сохранению вечных ценностей национального немецкого духа». А о каких именно ценностях здесь шла речь, легко было удостовериться, заглянув в библию национал-социализма — «Майн кампф».

13 марта 1933 года было организовано Министерство пропаганды, во главе которого встал Йозеф Геббельс, ярый приверженец и ближайший сотрудник фюрера, уже много лет занимавший пост шефа партийной пропаганды в нацистской партии. Новый министр почти тотчас же после вступления в должность развеял иллюзии неисправимых оптимистов, сделав следующее заявление: «Национальная революция не ограничится только политическими делами, но захватит также экономические проблемы, области культуры, внутренней и иностранной политики, а также и кино». Гитлеровская пресса тогда начала писать о «маленьком докторе» как о защитнике, опекуне и покровителе немецкой кинематографии.

Теперь уже было ясно, что не Гугенберг, но Геббельс будет решать, каким станет будущее немецкой кинематографии и каким должен быть ее настоящий день.

Программа Геббельса в первый момент после прихода к власти не была еще вполне разработана. Был определен лишь основной принцип — контроль государственной власти, но направления этого вмешательства не были ясно очерчены. Геббельс не желал взрывать мосты, соединяющие с прошлым. Он пытался даже создать нечто вроде преемственности в смысле связи прошлого с некоторыми проявлениями нового искусства. Доверенное лицо Геббельса, Фриц Хипплер, руководитель окружного управления национал-социалистской немецкой молодежи в Берлине, в июле 1933 года на собрании в университете заявил о признании заслуг перед немецкой «новой культурой» таких живописцев-экспрессионистов, как Шмидт-Роттлуф или Нольде. Увязать новое гитлеровское кино с эпохой экспрессионистских достижений — это было бы, несомненно, ловким тактическим ходом, в особенности в расчете на зарубежных наблюдателей. Другим таким тактическим ходом, свидетельствующим о заигрывании с художниками авангардистского толка, были хвалебные отзывы рейхсминистра Геббельса о выставке итальянских художников-футуристов, открытой в столице Третьей империи в конце марта 1933 года. Эти контакты с деятелями модернистского искусства были рассчитаны на то, чтобы создать благоприятную атмосферу для начинаний нового режима. «Не так страшен черт, как его малюют», — давал понять Геббельс. Подобную тактику он применил и во время первой своей официальной встречи с деятелями кино. Встреча эта имела место в банкетном зале отеля «Кайзерхоф» 28 марта 1933 года. По приглашению министра пропаганды явились решительно все: продюсеры и владельцы кинопрокатных контор, режиссеры и актеры. Министр говорил о задачах правительства в области кино, ловко чередуя обещания и угрозы, в одно и то же время подчеркивая свободу искусства и не забывая о его служебной роли. «Искусство свободно, но это не означает абсолютной анархии. Искусство, — продолжал Геббельс, — должно ощущать свою связь с жизненными традициями своей нации». И наконец, точка над «i»: «Кино является наиболее современным и действенным средством влияния на массы, вот почему правительство не может предоставить кинематографию самой себе».

Причины геббельсовского «либерализма» в эти первые, «медовые месяцы» нового режима носили сугубо личный характер. За кулисами шла борьба за власть вообще и за власть над душами, и нужно было искать союзников в общественном мнении. Противником Геббельса был теоретик, «философ» нацистской доктрины Альфред Розенберг. В начале января Гитлер сделал его особоуполномоченным по контролю над духовным воспитанием членов нацистской партии. Розенбергу же был подведомст-

вен Союз борьбы за немецкую культуру, существовавший с 1929 года, а с приходом к власти ему был подчинен и Союз работников немецкой сцены. Таким образом, Розенберг находился вне контроля Министерства пропаганды, которое, согласно своему статусу, должно было «проводить духовную мобилизацию», осуществляя те же функции, какие в области вооружения возлагались на военное министерство.

Розенберг и его сторонники провозглашали лозунги возвращения к старым, германским «народным» традициям. Все имевшее что-нибудь общее с интеллектом или современной цивилизацией подвергалось анафеме. В журнале «Дойче культурвахт», находившемся в кругу влияния розенберговских идей, Рейнгольд Конрад Мушлер, писатель и критик, заявлял: «мы хотим слушать ритм души, а не размеренный маршеобразный такт интернационалистских интеллигентов». Даже в киноискусстве появлялись (хотя, впрочем, и весьма редко) фильмы, отражавшие постулаты розенберговского мистицизма, как, например, «Потерянная долина» режиссера Эдмунда Хойбергера, где ради сохранения ничем не нарушаемой лесной тишины изгоняется группа инженеров и техников, намеревающихся разрабатывать богатства недр.

Геббельс отдавал себе отчет, что на старогерманском коне далеко не ускачешь и что куда реальнее иной путь — добиваться своего, опираясь на старые, действовавшие и в годы Веймарской республики общехудожественные и специфически кинематографические традиции. Вот в чем причина того, что Геббельс пытался удержать в Третьей империи Фрица Ланга и даже сделать его уполномоченным по делам кино; вот почему поначалу на экранах часто показывались развлекательные боевики, поставленные еще до прихода гитлеровцев к власти.

Спор между Геббельсом и Розенбергом разрешил Гитлер, он отверг как всяческие попытки реабилитации «гнилого», «либерально-марксистского» искусства, так и мечтания о прагерманской идиллии. Это произошло на VI съезде нацистской партии в Нюрнберге в сентябре 1934 года. Тогда же фюрер бросил лозунг духовной общности искусства и нации.

Что же означали эти лозунги? Не что иное, как признание идеалом академического, натуралистического на свой лад искусства XIX века — доимпрессионистской эпохи, а также мелкобуржуазного натуралистического театра. То, на чем Гитлер был воспитан в юности, то, что было в его среде в дни его юности суррогатом художественных переживаний, то было теперь возведено в ранг большого искусства. Ни в изобразительном искусстве, ни на сцене, ни в литературе, ни, наконец, на киноэкране не могло появиться ничего, что было бы хоть в некоторой степени условно, что пользовалось бы новой техникой или новыми средствами выражения, все должно было быть недвусмысленным и однозначным, без малейшей двойственности. Геббельс был слишком ловким игроком, чтобы продолжать борьбу, заведомо обреченную на провал.

Он забыл о заигрывании с упадочным, декадентским искусством и о своих «либеральных» заявлениях. Геббельс без остатка подчинился программе фюрера в области искусства, ибо он знал, что это единственный способ избавиться от соперничества Розенберга. В течение последующих лет Розенберг перестал быть грозным соперником, в особенности с тех пор, как в 1936 году его Союз борьбы за германскую культуру был слит с геббельсовским Имперским ведомством по культуре. Год 1933 и первое полугодие 1934 года следует считать переходным периодом в немецкой кинематографии. Функционировал еще прежний механизм времен Веймарской республики, но передачи и шестерни действовали уже скверно, вечно что-то портилось, а новые господа готовились принять наследство и ввести новые порядки.

Многие творческие работники и работники кинопромышленности не мирились с существующим положением. Они не хотели покорно дожидаться, пока их лишат возможности работать. Покинул Германию вопреки всяческим соблазнам и официальным предложениям Фриц Ланг. 1 апреля 1933 года ушел с поста руководителя производства УФА Эрих Поммер. Эмигрировали Г. В. Пабст, Пауль Циннер, Рихард Освальд и Златан Дудов. Выхала плеяда замечательных актеров, таких, как Элизабет Бергнер, Конрад Вейдт, Люси Маннгейм, Макс Ханзен, Отто Вальбург и десятки других. Перебрался в Париж Сеймур Небенцаль со студии «Нерофильм».

А те, что остались, пытались переждать, фабрикуя невинные аполитичные комедийки и мелодрамы. Таких фильмов делалось много — и все они были пустячные, невыразительные и сугубо непритязательные в художественном смысле. Это были типичные продукты «переходного периода», когда нелегко решиться выбрать направление и разумнее всего топтаться на месте. Вот названия фильмов, премьеры которых состоялись в декабре 1933 года, в лучшем месяце киносезона: «Песня о счастье», «Трактир «Верная любовь — веселая троица», «Большая любовь юного Дессау», «Есть лишь моя любовь», «Большое счастье Гретель», «Не бойся любви», «Мой любимый — охотник», «Виктор и Виктория». Все как в доброе старое время, как будто еще и не звучали громогласные возгласы апостолов «национальной революции». Нашлись, однако, и такие, которые решили во что бы то ни стало завоевать признательность и похвалы со стороны новых хозяев. Они принялись фабриковать не комедии и не кинооперетты, а боевые фильмы нацистского характера. Таких фильмов было немного — всего лишь три, но все они были сделаны согласно одной и той же формуле: это были памятники неизвестному штурмовику.

На студии «Бавария-фильм» решительно ничем не примечательный режиссер Франц Зейтц поставил фильм под названием «Штурмовик Бранд». Специально созданная киностудия «Фольксдойчер фильм» принялась за постановку фильма о жизни и смерти гитлеровского героя Хорста

Весселя. Эта картина, поставленная режиссером Францем Венцлером по сценарию Ганса Гейнца Эверса, оказалась настолько неудачной, что Геббельс согласился на демонстрацию ее лишь под измененным названием «Ганс Вестмар — один из многих».

Наконец, на УФА режиссер Ганс Штейнгоф снял фильм о подростке из гитлеровской молодежной организации под названием «Юный гитлеровец Квекс». Два первых из вышеназванных фильмов были явно неудавшимися. Геббельс раскритиковал обе картины, упрекая их авторов в отсутствии внутреннего контакта с «духом времени» и в совершенно механическом восприятии символов и значков на мундирах. Правда, «Берлинер локальанцайгер» похвалил «Ганса Вестмара», усмотрев в нем верное изображение борьбы за «новую Германию», но одобрение со стороны верноподданной критики не смогло продлить срок демонстрации этого фильма в первоэкранный кинотеатр «Капитоль».

Официальный критик гитлеровского кино Оскар Кальбус, видя недостатки режиссуры Венцлера, нашел, однако, для них оправдание, и к тому же единственное в своем роде. Вот оно: «Леонардо да Винчи написал Христа спустя 1500 лет со дня смерти Спасителя... Кто знает, сколько пройдет и сколько должно пройти времени, прежде чем исполинская битва за судьбы Германии найдет отображение в искусстве». Как «Штурмовик Бранд», так и «Ганс Вестмар» были типичными примерами конъюнктурной халтуры — антихудожественной попыткой воспользоваться актуальной политической ситуацией.

Иначе обстояло дело с картиной «Юный гитлеровец Квекс». Фильм этот поставила солидная немецкая студия УФА, которая не могла позволить себе выпустить какую-то жалкую халтуру. Режиссура была доверена Гансу Штейнгофу, который, как внезапно обнаружилось, оказался членом нацистской партии и, что гораздо важнее, был искусным ремесленником и обладал достаточно широким жанровым диапазоном.

Продюсером был Карл Риттер — доверенное лицо как студии, так и фашистского режима; сценарий по повести К. А. Шенцингера разработал опытный специалист Б. Э. Лютге. Позаботились о том, чтобы подобрать высококвалифицированных актеров, например Генриха Георге, который сыграл отца Квекса, и Клауса Клаузена (он играл главаря молодежной организации). И наконец, подросток, игравший заглавную роль (фамилия его на афише не была указана), был весьма даровитым актером.

«Юный гитлеровец Квекс» был фильмом решительно тенденциозным, все персонажи делились в нем на «черных» и «белых», без полутонов; авторы фильма безо всяких колебаний выставили коммунистическую молодежь в самом худшем свете, особенно по сравнению с противопоставленной ей дисциплинированной, опрятной и вообще «героической» молодежь из гитлерюгенд. Но в профессиональном плане фильм был сделан чрезвычайно ловко, умело были обыграны всякого рода драматиче-

ские эффекты, в особенности в финальном эпизоде, когда героя убивают.

В павильонных сценах, разыгрывающихся в пролетарской среде, заметно влияние популярной серии «Цилле-фильм»*. Генрих Георг и Берта Дреус создали правдоподобные образы родителей маленького Хейни. Геббельс положительно оценил эмоциональный заряд фильма, утверждая в письме к дирекции УФА, что, посмотрев «Юного гитлеровца Квекса», многие из тех, которых нельзя было ничему научить, найдут наконец истинный путь. Действительно ли фильм Штейнгофа сыграл такую роль по отношению к старшему поколению — в этом можно сомневаться, однако нет сомнения в том, что до конца существования Третьей империи он неизменно пользовался популярностью у молодежи. Воспитанная в нацистском духе молодежь видела в фильме «Юный гитлеровец Квекс» замечательное «героическое переживание».

Деятельность студии УФА, которая старалась попасть в тон и приспособиться к новой ситуации, не ограничилась фильмом о «жертве красного террора». Показательным образцом ее деятельности, фильмом, поставленным уже в новом духе, были «Беглецы» режиссера Густава Уцицки.

Это была повесть о группе немцев, которые в 1928 году из далекого Харбина, сквозь огонь борьбы и революционных потрясений упорно стремятся в далекую отчизну — Германию. Железной рукой ведет их бывший офицер-фронтвик кайзеровской армии, который после поражения Германии поступил на службу в гоминдановскую китайскую армию, а теперь, видя соотечественников в беде, терзаемый сомнениями и раздорами, решил их возглавить. Этот герой майор Арнет (Ганс Альберс) — прирожденный вожак: мудрый, но твердый, беспощадно выступающий против анархии и слабости. Без малейших колебаний он убивает немца, который воспротивился его приказам. «Далека дорога до отчизны. Далека, далека, далека... Но отыскал ее немецкий солдат».

Этими словами завершалось изложение содержания фильма в иллюстрированной кинопрограмме.

1 мая 1934 года фильм «Беглецы» первым получил официальную государственную награду.

ОРГАНИЗАЦИЯ ГИТЛЕРОВСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

После «однопартийных» выборов в декабре 1933 года и после издания целой серии исключительных законов гитлеровцы ощутили себя хозяевами Германии. Сопротивление политических противников было сломлено,

* По имени художника Генриха Цилле (1858—1929), изображавшего быт берлинской бедноты.— *Прим. перев.*

теперь начиналась работа по укреплению и упрочению власти. Наступило также время реорганизации немецкой кинематографии. Переходный период подходил к концу, и слова Геббельса о необходимости государственного вмешательства в дела кинематографии приобрели новый смысл. 16 февраля 1934 года было опубликовано новое Положение о кинематографии, заменившее прежнее, изданное сразу же после мировой войны, в 1920 году.

Новое положение вводило, как можно было предполагать, усиление киноцензуры. Теперь ей подлежали все фильмы не только на широкой, но и на узкой пленке, демонстрируемые в кинотеатрах или вне кинотеатров — в помещениях клубов или обществ. Цензура осуществлялась единолично чиновником Министерства пропаганды. Четыре человека, которые вместе с ним присутствовали на просмотрах фильмов, были всего лишь неофициальными советниками, и голоса их не имели влияния на решения, принятые самим официальным цензором. Но и этот цензор не произносил последнего слова, поскольку министр пропаганды имел право — до официальной цензуры или после официальной цензуры — снять с экрана или же выпустить на экран любой фильм по своему усмотрению.

Независимо от цензуры репрессивного характера Положение о кинематографии вводило предварительную цензуру, учредив должность Имперского главного редактора.

В июле 1933 года была учреждена временная Кинопалата, объединившая всех творческих, административных и технических работников кинематографии. В сентябре того же года Кинопалата стала членом включающей в себя все виды искусства Палаты культуры. Учреждение Кинопалаты было, по сути дела, введением официальной регистрации и регламентации активно работающих кинематографистов. Еще до создания Кинопалаты, 28 июня 1933 года, появилось распоряжение, уточняющее, что в области кинематографии могут работать только германские граждане немецкого происхождения. Вне Кинопалаты, то есть лишенными возможности найти работу, оказались от 3000 до 3500 человек.

Положение о кинематографии регулировало вопросы кинопроизводства, вернее, решало, какие именно фильмы окажутся на экранах. Распоряжение, учредившее Кинопалату (временную, а потом постоянную), определяло, кто эти фильмы будет создавать и под чьим надзором. Оставалось еще уточнить третий фактор кинематографической жизни — фактор немалой важности, а именно вопросы кинокритики. Следовало официально регулировать — кто вправе, а кто не вправе писать о фильмах, находящихся в прокате. Мера эта проводилась в два этапа. Во-первых, в сентябре и в октябре 1933 года журналисты и публицисты были подчинены контролю Министерства пропаганды, а находящихся в штате работников печати уравнили в правах с государственными служащими. С этого мгновения критик перестал быть частным лицом и начал выпол-

нять задания, доверенные ему государством, подчиняясь приказам министра. Однако в кинокритике и в театральной критике существовала еще «излишняя свобода» критических суждений, и посему в ноябре 1936 года Геббельс попросту запретил заниматься критикой произведений искусства. В национал-социалистском государстве только представители правительства могут определять ценность произведения искусства. Это был уже акт окончательной расправы, на прессу одевался намордник, заранее обрекались на неуспех любые попытки полемизировать с творчеством лиц, которым покровительствовал режим. Но поскольку журналистам все-таки невозможно доверять до конца, Министерство пропаганды при появлении каждого более или менее значительного фильма рассылало по редакциям инструкцию, о чем можно, а о чем нельзя, о чем не следует писать.

Геббельс подчинил всю немецкую кинематографию новой руководящей группе, состоящей из испытанных деятелей гитлеровской партии, не связанных, однако, в своей предшествующей деятельности с проблемами кино. Ключевой пост Имперского главного редактора занял Вилли Краузе, один из редакторов берлинского партийного органа «Дер ангриф». В 1936 году его сменил Ганс Юрген Нирентц, также бывший сотрудник «Ангрифа». Первым председателем Кинопалаты стал Освальд Лейних, преподаватель экономики в Тюбингенском университете, один из первых членов нацистской партии среди профессуры, эсэсовец в ранге штандартенфюрера. Вышеупомянутый Ганс Вейдеман, получивший партийный билет нацистской партии в 1928 году, был в 1932—1933 годах гаулейтером в Эссене и имел звание штурмфюрера штурмовых отрядов. Все эти деятели составляли верную геббельсовскую гвардию, были своего рода преторианцами, которым имперский министр доверял соответствующие посты на краткий или более длительный период времени. Они находились в непрерывном движении, переходя из министерства в кинопромышленность, а затем вновь возвращаясь в партийный аппарат. Научились ли они кинематографическим премудростям за время тех сложных танцевальных па, того контрданса, который они описывали и совершали? История киноискусства уже ответила на этот вопрос, ответила недвусмысленно и отрицательно.

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ

Кино — это не только мощное средство распространения пропаганды, но также и промышленность. Чтобы осуществлять пропаганду средствами кино, требуется экономическая и техническая база, позволяющая производить, распространять и демонстрировать фильмы. Такой надежно функционировавший механизм существовал еще до того, как Гитлер сделался рейхсканцлером. Спустя несколько месяцев после прихода Гитлера к вла-

сти немецкая кинопромышленность стояла уже не перед лицом кризиса, но попросту банкротства. Машина немецкой кинематографии двигалась на замедленных оборотах и ежеминутно готова была совершенно застопориться. В январе 1933 года, то есть еще в дни Веймарской республики, из 29 кинопавильонов действовало 28. В апреле того же года только в 11 павильонах шла съемка, 18 — пустовало.

Доходы наиболее крупной кинофирмы УФА в 1932 году составляли 10 млн. марок, а в 1933 году равнялись лишь 80 тысячам. Было множество предпосылок и симптомов, предвещавших постепенную и неотвратимую ликвидацию немецкой кинопромышленности в Третьей империи. Подобный исход означал и ликвидацию программы «национальной революции» во владениях десятой музы. Первым безотлагательным шагом для преодоления угрожающего положения было создание в июне 1933 года Банка кинематографии, который должен был финансировать постановки кинофильмов в размерах до 70% производственной сметы. Во главе наблюдательного совета этого банка стал в официальном порядке министр пропаганды, который следил за тем, чтобы деньги не попадали в руки безответственных лиц.

Но и «руки компетентных лиц» не гарантировали еще финансового успеха предприятия. Учреждение Банка кинематографии лишь замедлило неотвратимый процесс банкротства мелких и нескольких более крупных фирм, занимающихся производством фильмов. Не трудно было подсчитать, что при почти полном прекращении экспорта за границу все киностудии — одни раньше, другие позже — непременно обанкротятся. Внутренний рынок не обеспечивал возмещения производственных расходов. Избежать катастрофы можно было без лишнего шума, переведя весь объем кинопроизводства в руки государства. Покрытие дефицита казной никем не могло быть проконтролировано, и дотации из общественных фондов так и остались невыявленными.

Итак, с внешней стороны все обстояло самым наилучшим образом — киностудии могли работать на полную мощность, фильмы демонстрировались в кинотеатрах, и ни один продюсер не сокрушался, что теряет деньги. Осуществление плана выкупа акций кинопредприятий было поручено мелкой частной посреднической фирме «Кауцио тройханд», существующей с 1929 года и принадлежащей некоему Макс Винклеру.

Этот самый Винклер, любезно именуемый «господин бургомистр», ибо он был в 1918 году председателем городского управления маленького городка, играл важную роль в финансовых операциях Веймарской республики. Он был финансовым советником Штреземана и Брюнинга, организовал избирательную кампанию Гинденбурга на президентских выборах, а после прихода Гитлера к власти стал верой и правдой служить Геббельсу. По поручению Геббельса он осуществил переход примерно 2000 журналов и газет и ряда издательств под эгиду Третьей империи. Те-

перь Макс Вилклеру было поручено без шума выкупить акции крупнейших кинофирм. В 1937 году процесс перехода частных кинопредприятий в руки государства был в основном завершен. 1 июля 1937 года возникла новая фирма — «Терра фильмкунст» с основным капиталом 5 млн. марок. Половина акций принадлежала «Кауцио тройханд», то есть казне, а другая половина — УФА.

В феврале 1938 года на ее месте возник новый концерн, «Бавария-фильм», хозяином которого была все та же мелкая посредническая фирма «Кауцио тройханд».

Длительной и сложной была операция по выкупу акций группы «Тобис», частичными владельцами которой были голландские капиталисты. В 1935 году все тот же Макс Вилклер стал обладателем контрольного пакета акций «Тобис». В 1937 году наступил второй акт сделки: была ликвидирована кинофирма «Тобис АГ», а вместо нее создана новая организация — «Тобис фильмкунст», единоличным владельцем которой была фирма «Кауцио тройханд», и никто более.

На поле сражения осталась только УФА, 72,5% акций которой принадлежали издательской фирме «Шерль», иными словами — Гугенбергу.

Никто не знает, какие аргументы употребил и чем именно угрожал Геббельс, чтобы заставить Гугенберга уступить свой киноконцерн государству. Быть может, Гугенберг, имея представление о военных планах Гитлера, решил, что обладание железом и сталью является более надежным залогом возможных крупных прибылей, чем ненадежная целлулоидная кинолента.

В начале 1938 года частная кинопромышленность в Германии перестала существовать. Крупные кинопрокатные конторы, связанные с концернами УФА, «Бавария», «Терра» или «Тобис», также перешли к государству. Киносеть еще продолжала оставаться областью частной инициативы, хотя и в этот период крупнейшие и лучшие кинотеатры уже принадлежали государству.

Президент Кинопалаты Лейних в марте 1938 года с гордостью заявил, что система либеральной экономики в немецком кино ушла в безвозвратное прошлое.

НАЦИСТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

На VI партийном съезде в Нюрнберге в сентябре 1934 года прозвучали громкие слова Гитлера о тысячелетней Третьей империи.

Разгром оппозиции и ликвидация политических партий, кровавая расправа с Ремом, как опасным конкурентом, и, наконец, смерть Гинденбурга — все это были только ступени к упрочению власти Гитлера.

Среди кинематографистов никто уже не верил, что наступит возвращение к положению, существовавшему до 1933 года. И теперь Геббельс начал

говорить другим языком: «Национал-социалистское мировоззрение должно проявляться во всех областях жизни».

Нашлись режиссеры, которые хотели быть активными выразителями гитлеровской идеологии в области кино.

К группе этих ревностных кинопропагандистов нацизма в немецком игровом кино 30-х годов принадлежат прежде всего три режиссера: Ганс Штейнгоф, Карл Риттер и Фейт Харлан.

Штейнгоф начал свою идеологическую карьеру фильмом «Юный гитлеровец Квекс», о котором шла речь выше. Он был уже немолод, когда ему впервые удалось выбиться из посредственности шаблонных комедий и оперетт, мастером которых он считался. В долголетней кинематографической и театральной практике Штейнгоф приобрел режиссерский опыт. Его фильмы отличались ремесленным, профессиональным лоском. В его картинах все было на должном уровне: актерская игра, искусство оператора, звуковая сторона, монтаж. Повествование велось гладко, зрителю некогда было стучать. Но не было у зрителя и возможности волноваться и переживать. «Юный гитлеровец Квекс» существенно повлиял на судьбу Штейнгофа. Теперь ему поручали важные темы. В 1935 году вышла на экран историческая драма Штейнгофа «Старый король и молодой король» по сценарию Теа фон Гарбоу. Героями фильма были король-солдат Фридрих-Вильгельм I и его сын — кронпринц Фридрих, впоследствии Фридрих II, именуемый Фридрихом Великим.

Роль отца играл Эмиль Яннингс, сына — Вернер Хинц. В этом киноромане из прусской истории XVIII века обнаружились все акценты гитлеровской пропаганды. Когда Фридрих-Вильгельм обрекает на смерть друга своего сына, лейтенанта Катте, чтобы спасти сына от дурного влияния, король делает это в сознании важности государственных интересов, пред коими должны отступить на второй план все соображения частного характера. В словах, звучащих с экрана: «Пусть лучше погибнет лейтенант Катте, но зато не погибнет закон», можно услышать оправдание убийства Рема и его приверженцев.

На каждом шагу подчеркивалась справедливость принципа фюрера в образе старого короля. О нем в фильме говорят: «Его воля — закон, а то, что не склонится перед ним, должно быть уничтожено». И еще одно утверждение, характерное для гитлеровского образа мышления, для веры в главарей Третьей империи, в их историческую миссию: «Деяния эти (которые мы видели на экране. — *Е. Т.*) слишком велики, чтобы малые умы смогли понять их».

После нескольких менее значительных фильмов Ганс Штейнгоф поставил в 1939 году картину о великом немецком враче под названием «Роберт Кох — победитель смерти». В заглавной роли вновь выступил Эмиль Яннингс. Кох, как его понимают сценарист Вассерман и режиссер Штейнгоф, — это прежде всего немецкий ученый, работающий во славу

своей нации. Научная дискуссия между Вирховом и Кохом в фильме оказалась окрашенной в политические тона. Вирхов, радикал и демократ, антагонист Бисмарка, вынужден склониться перед Кохом, и к тому же в присутствии кайзера. Роберт Кох становится образцом примерного ученого, который живет, работает и мыслит в духе национал-социалистских лозунгов. И этот фильм, подобно фильму «Старый король и молодой король», был сделан на удовлетворительном профессиональном уровне, но грешил театральностью — патетическими и неизменно длинными диалогами.

Именно таким и был Штейнгоф — старательный ремесленник, тщательно подбирающий актеров и съемочную группу, заботящийся о четкости и ясности повествования, но нигде даже и не пытающийся высказать что-либо от себя наперекор рутине. Этот постановщик никогда не мог перейти грань, которая отделяет ремесло от искусства.

Карл Риттер пришел в кино из области изобразительного искусства. В 1919—1925 годах, по возвращении с войны, в которой он участвовал как кадровый офицер, Риттер занялся живописью и графикой. В 1925 году он начал работать в кино, вначале как декоратор, а потом как руководитель производства. Он был продюсером фильма «Юный гитлеровец Квекс», поставленного Штейнгофом на студии УФА в 1933 году. Режиссерским дебютом Риттера (1936) была баварская народная комедия «Бабий полк». Его первым заметным фильмом с явной национал-социалистской тенденцией была картина «Предатели» (1936).

Для Риттера творческая работа в кино была в полном смысле слова продолжением военной службы, прерванной в 1919 году, после военного поражения Германии. Он поставил перед собой точно очерченную задачу: показать на экране мужество солдат-фронтовиков во время первой мировой войны и доказать зрителям, что именно они и являются творцами национального возрождения. Культ фюрера, вождя тут последовательно увязывался с идеей главенства немецкой расы и с принципом единства немецкой нации. Офицер, подтянутый и дисциплинированный, является организатором и руководителем группы людей, состоящих из разнородных индивидуальностей. Однако они объединяются перед лицом опасности в сомкнутую, расово сплоченную немецкую единицу, безразлично, происходит ли это на фронте, как в «Боевой операции „Михаэль“», или в тылу, как в фильме «Отпуск под честное слово».

Изображение в фильмах военных противников — англичан и французов — характеризовалось в 30-е годы тем уважением, которое испытывают к своим коллегам, к людям той же профессии, хотя бы они и были антагонистами. Однако позднее, в годы второй мировой войны, эти сентиментальные пережитки уже исчезли из поля зрения.

В фильмах Риттера нет связанного повествования, главного сюжетного узла, нет героев на первом плане, а есть слабо сцепленные друг с другом

фрагменты жизни разных социальных слоев и человеческих личностей. Режиссер старается мыслить в категориях движущихся картин. Тут сказывается его прошлое живописца и графика, в особенности в фильме «Отпуск под честное слово» и «Медаль за заслуги» (1938), фильме, состоящем примерно из сорока эпизодов. Актеры здесь подобраны на основе совпадения внешности исполнителя с характером изображаемой личности.

Третий из режиссеров — адептов нацистского режима — Фейт Харлан был наиболее способным и квалифицированным из них. В двадцатилетнем возрасте он стал театральным актером. В кино он дебютировал также как актер еще во времена немого фильма. В звуковую эпоху он работал в качестве ассистента режиссера и автора рабочих сценариев. Первый свой фильм, «Скандал во флигеле», он поставил уже после прихода Гитлера к власти, в 1935 году. Это была народная комедия из жизни берлинского мещанства. Счастье улыбнулось Харлану только годом позже, когда ему предложили снять на студии «Тобис» фильм «Властелин».

В основу картины была положена драма Герхарта Гауптмана «Перед заходом солнца». Сценарий экранизации написала вместе с Куртом Й. Брауном Теа фон Гарбоу, перенеся действие в наши дни и изменив социальную позицию главного героя. У Гауптмана Клаузен был владельцем издательства, в фильме он стал индустриальным магнатом — Крупном, Тиссеном или Стиннесом. В результате семейный конфликт перерос на экране в социальную драму. Появилась новая идея: служение нации.

Заглавную роль «Властелина» играл Эмиль Яннингс. Образ тайного советника Клаузена он уже дважды воплотил на сцене, и это был ценный опыт и для актера и для режиссера-постановщика. Секретаршу, а впоследствии подругу жизни героя играла Марианна Хоппе. В меньших, второстепенных ролях выступали такие известные характерные актеры, как Гаральд Паульсен и Пауль Вагнер. Фейт Харлан, который сам много лет был актером, умел извлечь из своих коллег максимум их творческих возможностей.

Фильм «Властелин» имел явную политическую окраску, будучи одой в честь культа фюрера. Без штандартов со свастиками, без вскидывания рук в фашистском приветствии и без портретов фюрера это был типичный национал-социалистский фильм. Однако после официального успеха «Властелина» Фейт Харлан предпочел перейти в область развлекательной кинематографии. Его другой фильм — рассказ о случае чумы на Парижской выставке в 1867 году. Фильм этот выделялся хорошо переданной, в известном смысле мопассановской атмосферой, тщательным изображением характеров и общества. Сценарий фильма был сделан по мотивам радиопостановки, в создании сценария принимала участие Теа фон Гарбоу. О своем существовании Фейт Харлан напомним лишь в годы войны, поставив печально известного «Еврея Зюсса».

Штейнгоф, Риттер и Харлан — это наиболее видные кинорежиссеры Третьей империи. Наряду с ними работали облеченные доверием режима Юрген фон Альтен — постановщик «Тоггера» (фильм о прессе времен Веймарской республики), ветеран Карл Фрелих — автор экранизаций театральных пьес — «Траумулюс» и «Родина», Герберт Майш, Луис Тренкер, специалист по фильмам из жизни горцев, и Густав Уцицки, автор «Беглецов» и фильма о Жанне д'Арк «Девушка Иоанна» с театральной актрисой Анджелой Заллокер.

Довольно многочисленная группа фильмов прославляла идею германского национального единства. Были это чаще всего картины, рассказывающие «об узах крови» и «родимой земле», о природной связи, объединяющей этнические группы, живущие за рубежами Германии. Массовое бегство из Германии людей, несогласных с гитлеровским режимом, вызвало необходимость развивать в искусстве и в печати тему возвращения на родину немцев, живших за пределами Германии.

Расистские теории вплоть до начала второй мировой войны провозглашались во многих фильмах. Превозносилась немецкая раса, демонстрировалось превосходство германской нации над всеми прочими, однако авторы этих картин воздерживались от лобовых атак, обращенных против других национальных или расовых групп.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

Документальное кино в Германии еще со времен немого кинематографа занимало положенное ему место и имело свои традиции. Поэтому нет ничего удивительного в том, что новый режим проявил интерес к этому жанру киноискусства, видя в документалистике мощное пропагандистское оружие. Первым нацистским фильмом, который вышел на экраны после 30 января 1933 года, еще до «Штурмовика Бранда», была монтажная картина «Германия, истекающая кровью» Иоганнеса Хойслера. Полнометражный историко-документальный фильм, посвященный истории Германии — от создания Второй империи в 1871 году и до назначения Гитлера на пост рейхсканцлера в 1933 году, — был создан спустя два месяца после прихода Гитлера к власти.

«Германия, истекающая кровью» не имела успеха, ибо фильм этот не отличался какими-либо художественными достоинствами. Это была высокопарно-напыщенная подборка кадров, сделанная по принципу «кое-как, лишь бы побыстрее». Немецкий документальный фильм в Третьей империи, обладающий хотя бы относительным мастерством, появился лишь в конце года, когда Лени Рифеншталь сделала свою первую ленту о фашистском съезде в Нюрнберге.

Лени Рифеншталь была фигурой, уже известной в немецком кино как танцовщица, актриса немых фильмов и позднее — кинорежиссер. Нет сом-

нения, что Лени Рифеншталь еще до января 1933 года познакомилась с Гитлером и завоевала его доверие. Иначе трудно было бы представить, что именно ей — особе, не имеющей ничего общего с документальным кино, — руководство нацистской пропаганды поручило постановку фильма о нюрнбергском съезде. Произошло это, как сообщалось в официальном коммюнике, по особому желанию фюрера.

Это был первый шаг на пути к официальной карьере, к завоеванию места на гитлеровском киноолимпе. В 1934 году в Нюрнберге состоялся VI съезд нацистской партии, который должен был стать гигантской демонстрацией национал-социалистского движения и единства Германии. Лени Рифеншталь было поручено сделать кинематографический отчет об этом событии, предоставив ей неограниченные технические возможности, чтобы она могла создать произведение «столь же грандиозное, как и самый съезд». Такова была предыстория полнометражного документального фильма «Триумф воли», который вышел на экраны в 1935 году.

«Триумф воли» — это произведение, единственное в своем роде. Два часа двадцать минут коллективной истерии: массы, мобилизованные под флагом самой реакционной, самой отвратительной идеологии, какую только можно себе вообразить, рычащий и захлебывающийся фюрер в центре фильма — вот что показывает Лени Рифеншталь. Показывает с преклонением, любовью и такой же точно верой, какая воодушевляет марширующие, механически воздевающие в приветствии руки толпы. То, что для нас было уже тогда, так же как и сегодня, апокалиптическим зрелищем надвигающегося всеобщего истребления, предзнаменованием коричневого варварства, эпохи печей, в которых сжигали людей, эпохи презрения к человеку, для Лени Рифеншталь было зарей новой, счастливой эры Третьей империи, которая должна была просуществовать тысячу лет. Не следует забывать о тенденциозном политическом содержании «Триумфа воли», о цели, ради которой был поставлен этот гимн в честь фюрера и гитлеровской Германии.

Лени Рифеншталь принимала деятельное участие в подготовке съезда, ставила отдельные фрагменты манифестации с таким расчетом, чтобы они как можно лучше получились на экране. В «Триумфе воли» уже начиная с первого эпизода, в котором с птичьего полета показываются острые крыши старинного Нюрнберга, напоминающие горные вершины, архитектура и человеческие массы показаны в геометрических фигурах маршей и дефилирующих масс с постоянными, повторяющимися как бы в виде рефрена драматургическими акцентами.

Следующим заданием, выполнение которого было поручено Лени Рифеншталь, был фильм о берлинской всемирной олимпиаде «Олимпия», состоявшейся летом 1936 года. Лени Рифеншталь задумала не только осуществить подробный репортаж о соревнованиях, но также и создать поэму в честь красоты спорта, назвав свой фильм «вневременным документом

великой идеи, гимном, славящим красоту и борьбу». Внешне «Олимпия» была одушевлена духом мирного соревнования на спортивной арене, но в действительности в фильме вполне явственно наличествовали акценты нацистской пропаганды — для внутреннего и внешнего употребления. Лени Рифеншталь чуть ли не в каждом метре пленки напоминала о популярном фашистском лозунге «Сила через радость», давая понять, что физическая закалка необходима молодому поколению, которому предстоит выполнить великие задачи. При всяком удобном случае Лени Рифеншталь показывала «красивую, мирную, почти идиллическую — новую, возрожденную Германию». Вот, как бы говорила она, вот как выглядит наше отечество, управляемое фюрером, вот до чего непохоже оно на нищую, униженную, истерзанную раздорами Германию времен Веймарской буржуазной республики! И наконец, фюрер, все вновь и вновь появляющийся на экране: Гитлер смотрит на спортивные соревнования, венчает лаврами победителей, улыбается и как бы превращает все действия фильма в некую торжественную литургию.

«Олимпия» Лени Рифеншталь страдала гиперболизмом, чрезмерной зрелищной болтливостью и злоупотреблением греко-римской символикой.

Лени Рифеншталь руководила многочисленной группой сотрудников, помощников и ассистентов. Одним из ее ассистентов на съемках олимпийского фильма был знаменитый в годы немого кино режиссер-документалист Вальтер Рутман. Здесь, по всей вероятности, и берет начало широко распространенная легенда, что он, собственно, и был подлинным автором произведений, на которых стояло имя Лени Рифеншталь. Это далеко от истины, потому что автор фильма «Берлин — симфония большого города» вообще не принимал участия в постановке «Триумфа воли». Как всякий режиссер и продюсер фильма, документального в особенности, Лени Рифеншталь использовала и организовывала труд своих помощников, но фильмы, которые демонстрировались под ее именем, были всецело ее фильмами.

В гитлеровском документальном кино, кроме Рифеншталь, не появилось больше каких-либо интересных режиссеров, вносящих нечто новое. Вальтер Рутман снял в 1937 году полудокументальный, полурекламный фильм о крупных металлургических заводах в Рейнской области под названием «Маннесман». Первая часть длинного, длящегося 42 минуты репортажа обладала поэтическими качествами. Критик итальянского киножурнала «Бьянко э nero» писал о лирике машин и об отдельных эпизодах полуабстракционистского характера. Во второй части лирика исчезла, уступая место изображению различных способов использования стали.

Большую роль в сравнении с документальными фильмами играла кинохроника. Киностудия УФА выпускала независимо от киножурналов новостей также ежемесячный «Узкоплечный киножурнал». На шестнадцатимиллиметровой пленке перепечатывались из кинохроники кадры

важнейших политических событий для специальных показов на партийных собраниях, в армии или в Службе труда. Некоммерческий рынок обладал немалым значением для политической пропаганды. Оберфюрер штурмовиков Фишер хвастался в марте 1939 года, что звуковые киноустановки гитлеровской партии, смонтированные на автобусном шасси, проникают в самые отдаленные местности и территории, чтобы принести «радостную весть» о приходе Австрии и Судетской области в «материнские объятия германской родины».

ПОД ЗНАКОМ НЕЙТРАЛИТЕТА

Была ли возможна оппозиция в фашистском государстве, подчинившем кинематографию своему контролю? Мог ли решиться кто-нибудь ставить антигитлеровские фильмы и, если бы подобные фильмы возникли, мог ли бы кто-нибудь увидеть их на экране? На этот вопрос следует ответить решительно и категорично: нет. За семь лет гитлеровского правления не появилось ни одного фильма, отмеченного духом протеста. Не появилось, ибо не могло появиться. Не было силы, которая провела бы через лабиринт цензурных утверждений и согласований такое оппозиционное произведение. Оставался лишь единственный путь, который могли бы избрать те, кто не мог примириться с гитлеровским режимом, но желал продолжать работать в кинопроизводстве, — это путь нейтралитета. Скажем более точно — нейтралитета особого характера. Даже в области развлекательного кино нельзя было вполне оторваться от приказов и рекомендаций властей, но все же в какой-то степени дозировать и тонировать кинозрелище. Создавать иллюзию, что экранная действительность рождается в других пространственно-временных измерениях, где-то вне радиуса действия Третьей империи. В годы 1933—1939 в немецких киностудиях работала достаточно многочисленная группа «нейтралистов». Об их позиции и политике писал уже после войны один из членов группы — режиссер Артур Мария Рабенальт.

По словам Рабенальта, к категории стоящих вне гитлеровской идеологии принадлежали четыре вида фильмов: фильмы из жизни артистов (цирк, театр, варьете), музыкальные фильмы, фильмы из так называемой светской жизни, а также фильмы, в которых много внимания уделялось красоте сельских пейзажей. По-видимому, именно в такого рода фильмах было легче всего избежать идеологического давления, хотя сельская тематика давала множество поводов для провозглашения лозунга «крови и почвы». Рабенальт в своей практической деятельности ставил фильмы из жизни актеров и любовные истории из жизни помещиков. Только один раз он сделал крен в область детектива: поставил фильм о шпионаже после первой мировой войны. Все, что он сделал, было по теме и материалу на обочинах актуальной проблематики и не представляло никакой

художественной ценности. Можно было бы иронически сказать, что самым большим достижением Рабенальта в области киноискусства была режиссура немецкого дубляжа диалогов картины Фейдера «Героическая кермесса». К числу «нейтралистов» можно причислить и Эриха Энгеля, который в своих фильмах блуждал где-то на периферии жизни современной Германии, нередко обращаясь к доброму старому времени, то есть ко времени до 1914 года. Его сатира на кайзеровских чиновников и провинциальные порядки в фильме «Намордник» напоминала, хотя и без обществственной остроты, «Капитана из Кёпеника» Цукмайера. Другие фильмы Энгеля относились к числу аккуратно сделанных в ремесленном смысле произведений коммерческой кинематографии.

Два наиболее одаренных в художественном отношении «нейтралиста» — это Герберт Зельпин и Франк Визбар. Зельпин до своего режиссерского дебюта в 1931 году (фильм «Шофер Антуанетта») имел уже довольно продолжительный и интересный опыт работы в кино. Он был ассистентом Фридриха Мурнау по фильму «Последний человек», работал в Англии с Александром Кордой, четыре года провел за монтажным столом в берлинском филиале американской кинокомпании «Фокс», а прежде работал с Рутманом на съемках фильма «Берлин — симфония большого города». Зельпин старался в каждом фильме тщательно разрабатывать детали, заботился о ритме, актерском составе и изобразительной композиции. Он был эклектиком, пробовал свои силы в различных жанрах. В «Идеальном муже» экранизировал пьесу Оскара Уайльда, в «Брачном аферисте» изобразил среду провинциальной железнодорожной станции, а в комедии «Я люблю тебя» часть действия дал в манере старого, немого кино. Действие фильма «Тревога в Пекине» разыгрывалось во время боксерского восстания, а «Вода для Канитоги» — на американском Диком Западе. В политически нейтральной режиссерской деятельности Зельпина единственным диссонансом был фильм о «подвигах» немецких колонизаторов под названием «Всадники из немецкой Восточной Африки». Не случайно гитлеровская цензура запретила демонстрацию этого фильма сразу же после начала второй мировой войны, поскольку сочла его проанглийским. Зельпин провел много лет в Лондоне и был убежденным англофилом. Это отразилось в его фильме, в котором англичане-враги времен первой мировой войны не возбуждали стихийного отвращения в сердцах немецких кинозрителей.

Франк Визбар был режиссером психологического склада и в своей режиссерской манере воспроизводил атмосферу и ритм баллады. Он сознательно придавал повествованиям, которые он выбирал, колорит легенды, мечты, поэтического вымысла. Его фильм «Анна и Елизавета», который вышел на экраны уже в годы гитлеризма, резко осуждал Оскар Кальбус. Этот критик и историк кино, в те годы сугубый приверженец гитлеровского режима, упрекал Визбара в том, что в его фильме еще слишком много «либерализма и упадочности». Кальбус также советовал

режиссеру, чтобы в будущем он освободил экранные персонажи от «телесного и духовного декаданса».

В 1936 году вышел на экраны наиболее зрелый в художественном отношении фильм Визбара «Паромщик Мария» — легенда о любви, которая сильнее смерти. Почти как вызов прозвучало, что героиня этой легенды — женщина ниоткуда, преследуемая и ищущая убежища в краю лесов и болот. Играла ее талантливая актриса своеобразной внешности — Сибилла Шмиц. Даже удивительно, что фильм, в котором воедино слились реальность и мечта, в котором показывались неведомые преследователи, появляющиеся ночью в черных мундирах, избежал вмешательства цензуры и не вызвал громов и молний гитлеровской печати. Быть может, щитом для этой картины послужило то, что соавтором сценария был Ганс Юрген Ниренц, имперский главный редактор, видная фигура в гитлеровской партии. И однако... цензорские ножницы все же залязгали. Некий доктор Лемме в журнале с недвусмысленным названием «Народ и раса» нападал на Визбара, упрекая его в том, что его фильм не соблюдает расово-гигиенических рекомендаций. Героиня фильма Мария приходит в деревню в лохмотьях. К тому же у нее темные волосы, а ее красота принадлежит к расово чуждому типу (такова уж красота Сибиллы Шмиц). Партнер ее, впрочем, в расовом смысле безупречен. Критик Лемме высказывал свои претензии в том плане, что этот германский любовник подвластен чарам расово чуждой девушки. Франк Визбар за год до войны эмигрировал из Германии в Соединенные Штаты.

И последний из «нейтралистов» — человек, режиссерский дебют которого состоялся за неделю до начала второй мировой войны — 25 августа 1939 года. Это был Гельмут Койтнер, сценарист и автор текстов для кабаре, которому удалось наконец получить постановку фильма. Он выбрал себе в качестве темы пьесу Стефана Доната «Маленькая Китти и большая политика» — сатирическую комедию о закулисной стороне большой политики. На одном из швейцарских курортов дипломатическую игру ведут не руководители делегаций, но портье отеля и маникюрша Китти. Картина называлась «Китти и всемирная конференция». Спустя несколько дней после начала второй мировой войны эта картина была снята с экрана. Нацистская критика осудила фильм, поскольку «образы участников конференции совершенно не соответствуют действительности. Главная роль в сюжете фильма отводится английскому министру, представленному в чрезвычайно симпатичном виде...»

Занимать «нейтральную позицию» было нелегко, не отказавшись предварительно от каких бы то ни было претензий на художественность. Еще труднее было сохранить нейтральное или независимое положение в кинокритике. Геббельс нервничал из-за того, что ему никак не удавалось окончательно унифицировать печать. Это и было причиной знаменитого, уже упомянутого выше распоряжения о запрещении заниматься критикой неподхо-

дящим людям. Этому распоряжению предшествовало то обстоятельство, что четыре печатных органа вызывали раздражение Геббельса своими статьями, посвященными театру и кино. Это были три буржуазные ежедневные газеты, существовавшие с давних времен, с многолетними традициями: «Франкфуртер цайтунг», «Дойче альгемайне цайтунг» и «Кёльнише цайтунг», а также еженедельник «Дойче цукунфт». В 1934 году кинокритик «Дойче альгемайне цайтунг» Георг Ферстер восхвалял уход от действительности, порицал жестокость и натурализм и утверждал право художника на пессимизм. Происходило это в мае 1934 года, то есть более чем год спустя после прихода Гитлера к власти. В первый и последний раз прозвучал тогда в немецкой печати голос протеста, быть может не вполне продуманного и последовательного, но выражающего самостоятельные взгляды. Нетрудно было предвидеть результат: распоряжением министра Ферстеру было запрещено выступать «в области кинематографической политики».

Ну, а частные кинотеатры? Быть может, благодаря соответствующему подбору программ киносеансов они могли проводить собственную, нейтральную политику? Нет, это было совершенно нереально. Кино находилось под постоянным наблюдением гитлеровских властей. Фильмы с ненадлежащим политическим звучанием сразу же обратили бы внимание этих инстанций и повлекли бы за собой репрессивные меры. Последним из могикан самостоятельности был берлинский кинотеатр «Камера», демонстрирующий старые, главным образом немые фильмы, обладавшие художественной ценностью. В апреле 1934 года этот кинотеатр был закрыт, ибо вопреки предостережениям в нем демонстрировались фильмы, не отвечающие духу времени.

ИТОГ СЕМИЛЕТИЯ

В августе 1939 года завершался седьмой год существования Третьей империи. Семь лет в истории киноискусства — это период достаточно длительный, дающий полное основание подсчитать актив и пассив. Каков же был баланс гитлеровского кино после семи лет сражений за нацистское искусство? Что на эту тему говорили наиболее заинтересованные кормчие государственного корабля во главе с рейхсминистром Геббельсом?

На протяжении семи лет министр пропаганды произнес бесчисленное множество речей, многократно формулировал художественную программу немецкой кинематографии, анализируя сложные проблемы эстетического, хозяйственного и технического порядка. Речи, интервью и статьи были собраны в солидный том. В них упорно повторяется одна и та же мелодия: почти в каждом высказывании министр объясняет, почему до настоящего момента так и не удалось создать могучего и великолепного немецкого фильма.

В 1935 году Геббельс утверждал, что следует выпускать главным образом такие фильмы, как «Это случилось однажды ночью» Фрэнка Капры.

В 1936 году министр говорит о том, что нелегко делать фильмы о настоящем дне, поскольку у их создателей отсутствует необходимая дистанция. Он поощрял этих режиссеров заниматься исторической тематикой: пусть в национальной истории они ищут ключ к современности. В 1938 году установки Геббельса звучат несколько иначе: нам не удалось создать выдающихся фильмов, ибо мы были заняты организационными делами и сложные проблемы искусства ускользали из-под нашего контроля.

Наконец, в марте 1939 года Геббельс откровенно признается в полном провале: стать хозяевами положения в кинематографии было куда сложнее, чем в театре, на радио или в печати. Нужно было пойти наперекор укorenившимся традициям коммерческого расчета. На киностудиях были созданы советы, которые призваны стать руководителями производства, и они самолично будут принимать решения о том, какой быть немецкой кинематографии.

В этом высказывании Геббельса бросается в глаза то, что отодвигается момент начала развития нового, отвечающего духу времени немецкого киноискусства.

Казалось, 1937 год станет в этом смысле переломным; в 1937 году был практически осуществлен контроль гитлеровских властей над кинематографией.

Ни с деятелями искусства, с которыми Геббельс намеревался установить контакт, ни с людьми в коричневых рубашках, как с послушными исполнителями приказов, рейхсминистру так и не удалось за эти семь лет создать значительные немецкие фильмы.

Официальная партийная печать неоднократно писала, что имеются поводы для беспокойства. В «Национал-социалистиче монатсхефте» можно было прочесть следующие заявления (в двух последовательных номерах, январском и февральском 1936 года): «В настоящий момент интеллектуальный уровень немецкого кино не соответствует гигантским усилиям, вложенным в то, чтобы создать для него новый фундамент», а также: «Немецкое кино, несмотря на ценность некоторых отдельных фильмов, еще не родилось».

Отсутствие выдающихся с гитлеровской точки зрения фильмов становилось особенно заметным на фоне возрастающего количества второсортных развлекательных лент, пользующихся большой популярностью и вызывающих в среде самих кинематографистов более чем снисходительное отношение. Впрочем, печать, освещавшая проблемы кино, постепенно начала выходить из равновесия и называть вещи своими именами, поскольку даже уровень развлекательных фильмов понизился до предела. Развлекательные фильмы нужны — этого никто не оспаривает, но разве они имеют исключительное право представлять немецкую кинематографию? Разве импортированные звезды вроде Зары Леандер из Швеции, Марики Рокк из Венгрии и Лиды Бааровой из Чехословакии были наилучшими пред-

ставительницами нацистской идеологии в Германии и за ее пределами?

Публикуемые в печати статистические данные о кассовом успехе боевиков с участием иностранных кинозвезд являются неопровержимым доказательством того, что немецкая публика выбирала фильмы для просмотра, отнюдь не руководствуясь оценками официальной критики.

В сезоне 1935—1936 годов первые три места заняли соответственно «Черные розы» режиссера Пауля Мартина — авантюрно-любовная драма из царских времен, «Аллотрия» — кинооперетта Вилли Форста и «Скандал во флигеле» — бытовая комедия Харлана. В сезоне 1936—1937 годов первое место заняли, правда, «Предатели» Карла Риттера, но второе — постановочный, халтурный фильм «Индийская гробница» режиссера Рихарда Эйхберга. В сезоне 1937—1938 годов на первом месте вовсе не «Олимпия» Лени Рифеншталь, а «Идеальный муж» Либенайнера. И наконец, в последнем предвоенном сезоне 1938—1939 годов первенство завоевала экранизация драмы Зудермана «Родина» режиссера Карла Фрелиха с Зарой Леандер. Следующее место занял биографический фильм о Чайковском «Средь шумного бала», в котором наряду с Гансом Штюве танцевали и пели Зара Леандер и Марика Рокк. Об успехах кинематографии свидетельствует не количество, а качество. Быть может, немногие фильмы, обладавшие подлинной художественной ценностью, перевешивали массу развлекательных картин? Отвлекаясь от политической оценки, можно сказать — единственной художественной ценностью, которую породила Третья империя в это семилетие, были документальные фильмы Лени Рифеншталь. Из произведений нацистского содержания на профессиональном уровне был поставлен «Властелин» Фейта Харлана. О фильмах Штейнгофа, Риттера, Уцицки, Фрелиха и других режиссеров гитлеровского кино можно говорить только с большими оговорками. Ни один из них не может считаться произведением, обладающим подлинной художественностью. В то время как в других центрах кинопроизводства, в Америке, во Франции, в Советском Союзе, развитие киноискусства шло в направлении повествования, переданного выразительными средствами кино, в Германии образцом была театральная сцена, а правилом — экранизация театральных пьес.

Этот ложный путь был избран еще и потому, что театр с длинными диалогами был удобной формой для выражения нацистских идей. И потому также, что сценическая драма была эстетическим идеалом фюрера. И наконец, оттого, что выдающиеся актеры — опора немецкого кино — с давних пор были слугами не десятой музыки, а Мельпомены, музы сценического искусства, и связывали свое художественное развитие со сценой, с театральными подмостками.

Все наиболее выдающиеся фильмы, которые получили высшую оценку и государственные награды, были экранизацией театральных пьес.

«Граумулюс» (премия 1936 г.) Карла Фрелиха — это переделка драмы Арно Гольца и Оскара Ершке (рубеж XIX—XX веков). «Родина» (премия 1939 г.) в режиссуре того же Фрелиха переносит на экран драму Зудермана. В основу «Властелина» Фейта Харлана положена пьеса Герхарта Гауптмана, а одним из крупных успехов немецкого кино был «Разбитый кувшин» Уцицки — буквальное перенесение на экран спектакля по пьесе Генриха фон Клейста.

Художественный итог семилетия гитлеровского кино даже сами его творцы и руководители едва ли могли бы признать положительным. Но не лучшим был и экономический итог. Правда, кампания по выкупу частных кинопредприятий и «тихой» национализации кинопромышленности прошла благодаря талантам Макса Винклера весьма успешно, но не могла повлиять на улучшение экономической ситуации. Дефицит оставался дефицитом, вся разница была лишь в том, что после 1937 года он начал покрываться непосредственно из государственного бюджета. Стоимость производства немецких фильмов составляла в 1937 году около 60 млн. марок, а кассовые поступления с немецкого кинорынка не превышали 45 млн. Если даже предположить, что зарубежный рынок принесет еще 5 млн., то для покрытия дефицита не хватало 10 млн.

Единственным способом раздобыть эту сумму было увеличение числа зрителей, и намного — на целую треть. В сезоне 1936—1937 годов число зрителей в Германии было 360 млн. в год. Необходимы были 120 млн. новых зрителей, чтобы кассовых поступлений от кинотеатров хватило на постановку 100—120 фильмов.

Киносезон 1939—1940 годов начинался в атмосфере, далекой от торжества. Итог семилетия никого не мог наполнить надеждой и верой в будущее. Впрочем, куда более серьезные дела вытеснили на задний план повседневные заботы о процветании немецкого кино. Рейхсминистр Геббельс и его сотрудники перешли к выполнению других, более ответственных задач. 10 августа 1939 года власти отдали распоряжение, чтобы во всех кинотеатрах вместо еженедельной хроники новостей показывали среднетражный документальный фильм «Западный вал» режиссера Ф. Хипплера. Зрители могли воочию убедиться, как полумиллионная армия строителей возводит по приказу фюрера систему укреплений на границе с Францией и Бельгией.

Обычно новый очередной выпуск еженедельной кинохроники новостей выходил на экраны по четвергам. Последний четверг в августе 1939 года приходился на 30-е число. Неожиданно все кинотеатры получили официальное уведомление, что в виде исключения новый номер хроники будет доставлен только 3 сентября.

Имперский министр Геббельс был отлично информирован в эти дни о том, какие тучи собираются на горизонте, и готовил нацистскую кинематографию к выполнению новых исторических задач.

ВО СЛАВУ ИТАЛЬЯНСКОЙ ИМПЕРИИ

ГОСУДАРСТВО УСТАНАВЛИВАЕТ КОНТРОЛЬ НАД КИНЕМАТОГРАФИЕЙ

21 сентября 1934 года произошло важное событие в жизни итальянской кинематографии. Фашистское государство, до тех пор не проявлявшее особого интереса к делам кино, решило активно заняться десятой музой. Была учреждена Генеральная дирекция кинематографии в рамках Управления по делам печати и пропаганды. В июне 1935 года это управление было преобразовано в министерство, а в дальнейшем название министерства было изменено по гитлеровскому образцу. Оно стало называться министерством народной культуры, чему соответствует итальянское сокращение «минкультпоп». Так и называли в обиходной речи учреждение, занимавшееся идеологической обработкой масс. Руководителями его были сначала Галеаццо Чиано, затем Дино Альфьери, которого в свою очередь сменил Коррадо Паволини. Генеральным директором кинематографии на протяжении первых шести лет существования этой организации, с 1934 по 1939 год, был Луиджи Фредди, по чьей инициативе, собственно, и осуществлялось вовлечение итальянского кино в орбиту интересов фашистского режима.

Луиджи Фредди долгие годы занимался журналистской деятельностью, он был специальным корреспондентом газеты «Пополо д'Италия», редактируемой братом дуче — Арнальдо Муссолини. Во время своих далеких странствий журналист Луиджи Фредди попал как-то и в Голливуд, где провел больше полугода. Он проявлял живой интерес к американской кинематографии, а также к советскому и немецкому кино. Плодом изучения этих кинематографий была докладная записка о необходимости коренной реорганизации итальянского кино, переданная им Муссолини. Фредди обращался к патриотическим чувствам Муссолини, откровенно высказывая в этом документе свои соображения о постоянном кризисе итальянского кино, живописуя радужные перспективы его возрождения. Итальянский диктатор принял предложенную в докладной записке программу улучшений и тут же призвал Фредди на пост Генерального директора кинематографии, поручив ему практическое воплощение заложенных в ней идей и предложений. В общих чертах эту программу представил

в мае 1936 года в сенате министр Чиано, сказав, что государство берет на себя в области кино функции контроля и творческой инициативы *.

В более детализированном виде план Фредди предполагал предоставление итальянской кинематографии, а в частности кинопроизводству, соответствующей финансовой помощи; использование всех возможностей, какие могут дать государственные предприятия; создание системы, которая бы обеспечила контроль над идейной стороной кинематографического творчества и помогала бы в пропаганде фашистских лозунгов. План был хорошо продуман, а его осуществление проводилось постепенно и последовательно. Когда Фредди вследствие трений, которые возникли в отношениях между ним и новым министром, Альфьери, оставил в 1939 году свой пост, он мог с удовлетворением взирать на то, чего он добился. Система фашистской кинематографии была создана, и функционировала она в общем и целом вполне исправно и четко.

В области финансовой помощи Фредди обеспечил продюсерам получение авансов на постановку фильмов в размере до 30 % сметы. Независимо от этого продюсеры имели право продавать иностранным импортерам так называемые дуближные бонны, то есть право реализации итальянской версии иноязычного фильма. Начальная стоимость одной такой бонны достигала 50, а потом 75 тыс. лир, причем каждый продюсер располагал двумя боннами, обеспечивая себе дотацию в размере 150 тыс. лир. Финансовая поддержка итальянскому кинопроизводству с помощью дуближных бонн равнялась в 1934 году 2850 тыс. лир, а в 1938 году достигла 10 млн. лир. В 1935 году в Государственном банке труда была создана секция кредитования кинопроизводства. Предприятие, намеревающееся поставить фильм, могло пользоваться различными формами государственной помощи, обеспечивая себе покрытие до 70 % расходов. В 1938 году система авансов на производство была заменена участием в прибыли от проката фильмов.

Экономическая помощь не ограничивалась только авансами, кредитами и премиями. Важным ее элементом было создание для итальянских фильмов соответственного привилегированного положения в кинопрокатной сети. Обязательная квота была установлена вначале в размере 30 %, а затем дошла до 50 % фильмов, произведенных в Италии. Иными словами, каждый третий, а потом каждый второй фильм, демонстрируемый в кинотеатрах Италии, непременно должен был быть фильмом отечественного, то есть итальянского, производства. Расчеты производились не по годам, а ежеквартально. В контрактах, заключенных владельцами кинотеатров с прокатными конторами, не разрешалось устанавливать для иностранных фильмов более выгодных условий эксплуатации, чем для отечественной

* Дж у з е п п е Ф е р р а р а, Новое итальянское кино, ИЛ, М., 1959, стр. 18—22.

продукции. Наконец, в сентябре 1938 года была введена государственная монополия на импорт иностранных фильмов. Частные прокатные конторы могли приобретать такие фильмы лишь в специально созданном для этой цели государственном агентстве. Этот радикальный шаг был предпринят из-за валютных затруднений, испытываемых фашистской Италией: ежегодно американцы вывозили из Италии в клиринге около 20 млн. лир, а замороженные суммы, которые им причитались, в три раза превышали эту сумму. Это создавало благоприятную конъюнктуру для отечественной продукции. Количество итальянских фильмов поднялось с 35 в 1937 году до 77 в 1939, а в 1940 году — до 86 фильмов.

Все эти законодательные, организационные и финансовые мероприятия имели целью оживить итальянскую кинематографию, дать ей возможность сравниться с иностранными, в особенности с европейскими, конкурентами. Но для фашистских правительств было весьма важно не только количество произведенных фильмов, но также (а быть может, и в первую очередь) кто какие фильмы производит. Старейшим из государственных кинопредприятий был так называемый Институт Люче, существующий с 1926 года и занимающийся производством просветительных, школьных и документальных фильмов. Значение Люче для государства было немалым хотя бы потому, что он выпускал еженедельную кинохронику. Еще более важными с точки зрения государственного контроля были кинокомпания «Чинес», которая в 1935 году перешла в собственность государства, и основанная в апреле 1937 года современная киностудия «Чинечитта». Государственным бюро кинопроката было ЭНИЧ («Энте национале индустрије чинематографике»), которое возникло в 1935 году после перехода в ведение государства прокатной сети фирмы «Питталуга».

С марта 1939 года, помимо одобрения сценария министерством, нужно было еще получать одобрение фашистской корпорации зрелищной индустрии. Генеральная дирекция кинематографии располагала весьма действенным инструментом, позволяющим ей вести эластичную политику и отбирать наиболее желательные фильмы. Орудием такой политики были ежегодно присуждаемые премии. Как правило, они присуждались только за фильмы, сочтенные полезными в политическом смысле. Так, например, в 1936 году высшая награда в размере 300 тыс. лир была присуждена за фильм «Ботинки на солнце» (режиссер Марко Эльтер), изображающий героизм альпийских стрелков в годы первой мировой войны. Высокую оценку (награда в размере 180 тыс. лир) получил и весьма слабый фильм Блазетти «Альдебаран», поставленный во славу военно-морского флота.

С 1932 года стали проводиться международные кинофестивали в Венеции. Сначала — раз в два года, а с 1934 года — ежегодно. Это позволяло превозносить, насколько возможно, итальянские фильмы, несущие определенные идеологические функции. Так, в 1936 году высшую награду — кубок Муссолини — получил фильм «Белый эскадрон» режиссера Дженины —

гимн в честь итальянских колонизаторов в Африке. В 1937 году такие же лавры увенчали чело Кармине Галлоне, режиссера, поставившего фильм «Сципион Африканский», окрашенный имперской гигантоманией. В 1938 году жюри фестиваля присудило главный приз фильму «Пилот Лучано Серра», который был поставлен режиссером Гоффредо Алессандрини под художественным руководством сына дуче — Витторио Муссолини. Наконец, на последнем предвоенном фестивале в 1939 году победителем снова оказался Алессандрини, постановщик фильма «Абуна Мессия», показывающего «благотетельное влияние» католических миссионеров в Абиссинии.

Витторио Муссолини — продюсер, сценарист и кинопублицист, главный редактор еженедельника «Чинема», считал себя в силу своих родственных связей официальным покровителем итальянской кинематографии. Время от времени на страницах своего журнала он ронял «золотые мысли», которые являются сегодня, спустя тридцать лет, превосходной иллюстрацией фашистского контроля над киноискусством. В декабре 1938 года появились «Десять заповедей» Витторио Муссолини — десять принципов развития национальной кинематографии. Вот третья заповедь: зрители не имеют права уходить из кинотеатров во время демонстрации итальянского фильма, все равно — нравится он им или нет. В другой статье отпрыск итальянского диктатора внушал, что хождение в кино на итальянские фильмы безотносительно к их художественной ценности является патриотическим долгом каждого итальянца.

ТРУДНЫЕ РОДЫ ФАШИСТСКОГО КИНО

Пропагандные фильмы, насыщенные политическими лозунгами, были глубоко чужды традициям итальянского кино. С незапамятных времен итальянские фильмы были рассчитаны на то, чтобы развлекать зрителя. В рамках этой задачи они были разнообразны по форме, начиная с масштабных исторических драм и кончая комедиями «белых телефонов», как иронически окрестили кинокритики жанр бездумных космополитических кинокомедий из жизни богатых бездельников и их подруг. Обязательной деталью обстановки этих фильмов был телефонный аппарат белого цвета, считавшийся в те годы синонимом роскоши и богатства. Заставить какого-либо режиссера заинтересоваться актуальной проблематикой, заставить его сказать что-либо о фашистском переустройстве Италии было весьма нелегко. Еще до учреждения Генеральной дирекции драматург Джоакино Форцано поставил фильм «Черная рубашка». В докладной записке, представленной министру, Фредди охарактеризовал этот фильм как весьма сомнительное художественное достижение и несомненный кассовый провал.

Затем попытал счастья Алессандро Блазетти в «Старой гвардии» — фильме о фашистских боевых отрядах, действовавших во Флоренции в на-

чале 20-х годов. Это, безусловно, был фильм куда более удачный, чем «Черная рубашка», однако он был перенасыщен риторикой. Заключительным эпизодом этого фильма, посвященного истории фашистского движения, был «динамичный» поход на Рим.

Фредди отдавал себе отчет в том, что навязывать постановку фильмов, непосредственно затрагивающих историю фашистского движения, было бы нецелесообразным. Кроме Блазетти, не было никого, кто хотел бы и мог выполнять такого рода заказы. Куда легче было перенести все действие в Африку. Возникла надобность в пропагандистской кампании, доказывающей, что война в Абиссинии является исторической необходимостью. Итальянцам внушали, что они являются наследниками Древнего Рима, его великой империи. Африканская кампания продолжалась недолго. Она началась 2 ноября 1935 года, а 9 мая 1936 года король Италии стал императором Абиссинии. Теперь нужно было подчеркнуть с экрана значение этой победы и вдохновить людей для труда в значительно расширившейся колониальной империи. А заодно и обосновать, почему общество должно было нести и продолжает нести финансовое бремя всего этого предприятия.

Коррадо д'Эррико поставил длинный документальный фильм о военной кампании под названием «Дорога героев» производства государственного Института Люче. Этот скучнейший и утомительнейший отчет о событиях был показан без особого успеха на Венецианском фестивале 1936 года. На том же фестивале испытал часы триумфа Аугусто Дженина, автор «Белого эскадрона». Местом действия фильма была другая тогдашняя итальянская колония в Африке — Ливия. На экране скакали отважные кавалеристы, они сражались с взбунтовавшимися арабами и трудились к вящей славе Италии.

Дженина, специализировавшийся до сих пор в жанре легкой комедии, не считая давно уже забытой картины «Приз за красоту» (1930), на сей раз пробовал свои силы в другом, тоже развлекательном жанре, давно и прочно ставшем популярным во всем мире: на героической драме из жизни Иностранного легиона. Публике нравились фильмы Фейдера и Штернберга о легионерах, так почему бы ей не пришлось по вкусу картинки Ливии, сфабрикованные Джениной? То, что в итальянских колониях не было иностранных наемников, — это мелочь, ибо в картине повторялись все привычные черты колониально-марокканского реквизита, да и самая фабула была заимствована из французского романа Жозефа Пейре. На примере его «Белого эскадрона» можно было прийти к заключению, что лучшая пропаганда отнюдь не провозглашает трескучих лозунгов, а создает соответствующую героико-романтическую атмосферу. Зрителей волновала и трогала картина гибели немолодого офицера в осажденном форте, и они гордились поступком его младшего товарища, который отказывался вернуться домой — в Италию — к возлюбленной, а оставался в Африке на боевом посту.

В натуральных съемках Дженина извлек множество динамических эффектов: погони, кавалерийские атаки и вообще бои и схватки. Франческо Пазинетти, обычно весьма критически настроенный, назвал «Белый эскадрон» «плодом хорошей и осмысленной организации богатого изобразительного материала». Постановщик космополитических комедий с каждым днем становился все более заметным певцом фашистского режима.

Любимцем правительства был молодой режиссер Гоффридо Алессандрини. В 1934 году он дебютировал как режиссер в фильме из школьной жизни перед первой мировой войной. Картина «Второй класс „Б“» встретила благоприятный прием у критики и обеспечила ему постановку следующего фильма, «Кавалерия» (1936). Это была романтическая, ловко скроенная картина во славу кавалерийских традиций. Действие фильма происходило в туринской офицерской школе. Режиссер проявил бесспорный талант в передаче человеческих настроений, он сумел весьма удачно использовать пейзаж и уверенно работал с актерами. На первый взгляд это был традиционный любовный фильм из жизни высших сфер прежних времен, в действительности же в картине кое-где уже звучали акценты, свойственные фашистскому кодексу воинских добродетелей. В финале герой оставляет кавалерию и переходит в авиацию. Во время первой мировой войны, после многих успешных боевых вылетов, его сбивают, он падает и гибнет. Его останки эскортирует группа товарищей-кавалеристов. Итак, это гимн в честь нового оружия, оружия будущего, которым так гордился фашистский министр авиации, маршал Итало Бальбо. Давая оценку политической направленности, немецкие критики подчеркивали, что «Кавалерия» служит военной пропаганде и любви к отечеству. Следующий фильм Алессандрини имел уже вполне недвусмысленную окраску. «Пилот Лучано Серра» (1937) был поставлен под художественным руководством Витторио Муссолини, что дало повод придворной фашистской прессе публиковать длинные хвалебные статьи о заслугах сына дуче. Так, Марио Громо писал в «Ла stampa», что Муссолини был вдохновителем фильма, контролировал и координировал всю работу над картиной, начиная с первых набросков сценария и кончая монтажом. Адольфо Франци в «Иллюстрационе итальяно» заявил, что вот-де наконец появился фильм, достойный новой, пламенной Италии!

«Пилот Лучано Серра» был иллюстрацией к словам Витторио Муссолини из его автобиографической книжки «Полеты над Африкой»: «Войну я рекомендую каждому... Война была для нас спортом, куда прекраснее всех прочих видов спорта». В спортивном духе изображались итальянские налеты на абиссинские селения и кадры обороны поезда, везущего белых, от атаки абиссинских патриотов. Режиссер и сценарист пользовались любым случаем, чтобы подчеркнуть, что итальянские войска, напавшие на Абиссинию, защищают любого европейца безотносительно к его национальной принадлежности. Алессандрини проявил профессиональное уме-



66. Чарлз Лоутон (в центре) в фильме «Рембрандт»
А. Корды (1936)

67. Из фильма «Праздник служащих» К. Рида (1937)



68. Лесли Хоуард и Венди Хиллер в фильме «Пигмалион» А. Асквита (1938)



69. Из фильма «Любовные игры» М. Офюльса (1933)

70. Из фильма «Юный гитлеровец Квекс» Г. Штейнгофа (1933)

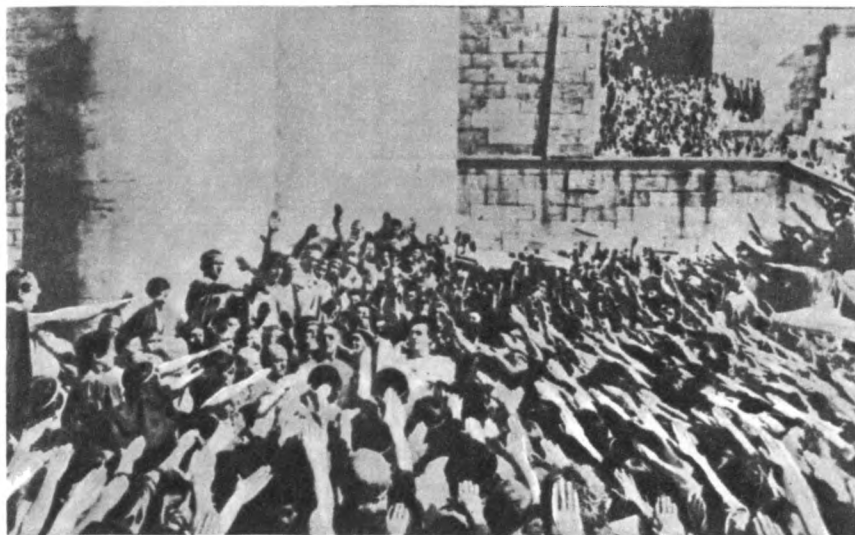


71. Из фильма «Олимпия» Л. Рифеншталь (1936)

72. Эмиль Янингс и Марианна Хоппе в фильме «Властелин» Ф. Харлана (1937)



73. Эмиль Яннингс (справа) в фильме «Роберт Кох — победитель смерти» Г. Штейнгофа (1939)



74. Из фильма «Пилот Лучано Серра» Г.Алессандрини (1938)

75. Из фильма «Сципион Африканский» К. Галлоне (1937)



76. Из фильма «Белый эскадрон» А. Дженны (1936)



**77. Паула Вессели в фильме
«Маскарад» В. Форста
(1934)**

**78. Из фильма «Гей, руп!»
М. Фрича (1934)**

**79. Злата Хайдукова и Пальо
Биелик в фильме «Яношик»
М. Фрича (1935)**

ние в батальных сценах, а исполнитель заглавной роли Амадео Надзари после постановки этого фильма стал популярнейшим итальянским киноактером.

Режиссер Марио Камерини, о котором еще пойдет речь ниже, не принадлежал к режиссерам, вовлеченным в политическое кино. Пропаганде колониальных войн фашистской Италии он предпочитал создание комедий из жизни итальянской мелкой буржуазии. Однако и он не смог отказаться от того, чтобы отдать дань деяниям фашистского режима. По сценарию писателя и кинематографиста Марио Солдати он поставил фильм «Великий призыв».

Это была семейная драма, изображающая обращение к фашизму некоего отца, равнодушного к делам Италии, под благотворным влиянием сына-патриота. Все, что в этом фильме касалось личных взаимоотношений, было сделано хорошо и вызывало интерес, во всяком случае за эти сцены режиссеру не приходилось краснеть, но все, что выходило за рамки психологии героев и должно было создать картину военных событий, поражало разительной упрощенностью. Вся африканская война выглядела несерьезно: с одной стороны, превосходно вооруженная армия, а с другой — кучка оборванцев, вооруженных луками и копьями. Стоило ли гордиться победой над подобным противником... «Великий призыв» был фильмом, которому Фредди придавал большое значение, видя в нем, так сказать, эксперимент в плане пропагандистской кампании. Сценарий был утвержден самим дуче, а консультантами были высшие чиновники военного министерства и министерства колоний. В этих условиях явилось неожиданностью, что на благожелательно встреченный зрителями фильм обрушилась римская фашистская газета «Иль тевере», связанная с наиболее экстремистским крылом фашистской партии. Анонимному автору претила самая идея обращения отщепенца в патристическую веру. Любовь к отечеству является чем-то высшим, нежели отеческая любовь, которая у Камерини и была фактором, вызывающим благодетельную метаморфозу. «Иль тевере» задавала риторический вопрос: «Неужели же итальянцев кто-то непременно должен стукнуть по темени, чтобы сделать их льва-ми?» — и делала вывод: «Великий призыв» является проявлением капореттизма*. Фредди защищался от нападков, указывая, что наилучшим методом пропаганды является контраст между добром и злом. Нельзя агитировать зрителя, опираясь лишь на трескучую риторику, создавая нечто вроде жития святых, — это не даст необходимых результатов. Однако такие справедливые соображения не были приняты во внимание, когда началось производство двух киногогигантов: «Сципиона Африканского» режиссера Кармине Галлоне и «Кондотьеров» Луиса Тренкера. Со времен немых колоссов 20-х годов — «Камо грядеши?» и «Последних

* От Капоретто, места поражения итальянцев во время первой мировой войны. — *Прим. автора.*

дней Помпеи» — это были первые попытки возвращения к традициям итальянского исторического фильма. Пресса была полна сообщений о ходе съемок — 200 съемочных дней «Кондотьеров» и 223 дня съемок «Сципиона Африканского». На первый фильм было изведено 168 тыс. метров негативной пленки, на второй — 224 тыс. Для битвы под Замой было мобилизовано 10 тыс. статистов, 2 тыс. всадников и 30 слонов. Дуче, присутствовавший на съемках, заявил: «Сципион будет прекрасен». В августе 1937 года он посмотрел уже готовый фильм и выразил благодарность постановщикам. Гигантский фильм обошелся в 10 млн. лир. Во столько же обошлись и «Кондотьеры». Идея, скрывающаяся за контурами обоих гигантов, была ясна и прозрачна для всех — речь шла об обращении к прошлому, — требовалось доказать, что то, что делается теперь в Италии, является непосредственным продолжением императорского Рима и национальных битв эпохи Возрождения.

«Сципион Африканский» был тяжеловесной и прескучной картиной с Аннибале Нинки в главной роли, весьма провинциально кривляющимся великим полководцем. Продюсеры хотели пригласить на эту роль квалифицированного иностранного актера — Фредерика Марча или Пьера Бланшара, но убоились голоса общественного мнения. Неужели чужеземец посмеет выступить в роли древнеримского героя?

В массовых сценах Кармине Галлоне, специалист по музыкальным фильмам, не сумел выдержать ритм и сохранить драматическую напряженность действия.

Зритель выходил из кино не столько в восторженном состоянии, сколько ошеломленный и оглушенный. «Сципион Африканский» был образцом колониальной риторики, рассчитанной на простаков.

«Кондотьеры» — фильм совместного германо-итальянского производства, отличался значительно большими достоинствами, в особенности изобразительными. Воспроизведение на экране эпохи Возрождения получилось интересным, а батальные сцены были не столь скучны, как в «Сципионе». Но итальянцы выражали вполне обоснованные претензии на то, что Луис Тренкер чрезмерно вольно обращается с историей их отечества. На самом деле Джованни Медичи вовсе не сражался за единство Италии, а был — так же, как множество ему подобных, — кондотьером-разбойником. То, что именно он был избран героем фильма, было следствием актуальных ассоциаций: тогда, в XVI веке, — черные знамена, а теперь — черные рубашки. Во Флоренции, хранящей традиции Медичи, «Кондотьеры» с треском провалились.

Увенчалась ли успехом «операция-гигант»? Фредди считает, что, безусловно, удалась. Она доказала, что Италия способна производить грандиозные фильмы как технически, так и организационно. понесенные затраты окупались в прокате в Италии и за ее пределами. Возрос международный престиж итальянского кино, а идеи итальянской колониальной

империи проникли в сознание общества. И еще в одном аспекте производство этих гигантов было оправданным. Аспект этот, подробно обсуждаемый Фредди, как это ни парадоксально, вскрывает отнюдь не международную экспансию фашистской Италии, а прозаичную и повседневную действительность страны.

Вот что пишет Фредди: «Съемки „Сципиона Африканского“ разрешили проблему общественной помощи целым кварталам Рима, Ливорно и многих селений в Савойе. Фильм этот принес миллионы буханок хлеба бесчисленным семьям».

Стало быть, древнеримский вождь отличился в борьбе с безработицей и нищетой трудовых масс времен фашистского дуче!

Пропагандистский баланс фашистского кино в художественном смысле был ничтожен. Не появилось ни одного шедевра, ни одного художественно значительного фильма. Быть может, сравнительно лучшими были избегающий непосредственной пропаганды «Великий призыв» Камерини и развлекательный, но культурно сделанный «Белый эскадрон» Дженины.

Перед самой войной Дженина поставил «Осаду Алькасара» — картину о гражданской войне в Испании. Фредди делал все, чтобы фильм этот не вышел на экраны, ибо опасался неблагоприятной реакции итальянской публики. Слишком много еще было у итальянцев горьких воспоминаний об участии Италии на стороне Франко в гражданской войне в Испании, чтобы напоминать об этом на экране.

Дженина, однако, настоял на своем и при поддержке генерала Франко выпустил фильм. Это была мелодрама, втиснутая в рамки исторического события. Критики — верные фашистскому режиму — не жалели похвал, уверяя, что это эпический фильм, основанный на трех священных идеалах: бога, отчизны и семьи. На деле, однако, чрезмерно патетическая игра актеров и риторические диалоги превратили фильм в нечто стоящее ниже всякой критики.

ЦЕНТРЫ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Итальянская кинодействительность на исходе 30-х годов имела два облика. Одно — официальное, фашистское, представленное Генеральной дирекцией, министерством народной культуры, официальной прессой и фильмами пропагандного характера. Другое лицо — интеллектуальное, фрондирующее. Кинематографисты ищут выход из душной атмосферы фашистской кинематографии в теоретических исследованиях, в серьезной кинопублицистике и время от времени — в попытках собственного кинематографического творчества. Было бы, однако, ошибкой видеть в этих двух обликах некие замкнутые, четко разграниченные области. Интеллектуалы не всегда находились в оппозиции к фашистскому режиму, а режим

не всегда предавал анафеме высказывания инакомыслящих. Нередко одни и те же люди вели двойную жизнь, как, например, Луиджи Кьярини, автор ряда сочувственных по отношению к фашистскому киноискусству статей и в то же время организатор и руководитель прогрессивного в своей деятельности киноучебного заведения — Экспериментального центра.

Витторио Муссолини, главный редактор еженедельника «Чинема», сам высказывался в архифашистском духе, ибо как же могло быть иначе. Но ближайшие сотрудники Витторио Муссолини использовали его собственный журнал как трибуну для резких критических выступлений против фашистской кинематографии. Важнее всего было то, что возникали, развивались и кристаллизовались центры кинематографической культуры. Кино было втянуто в орбиту умственного и художественного движения, сделалось его полноправным участником. Появились художественные журналы, уделяющие на своих страницах место проблемам кино и в то же время перебрасывающие мосты между становящейся все более провинциальной Италией и зарубежными странами. Возникает сначала слабое, а потом все усиливающееся оппозиционное движение художественной интеллигенции. Оно захватило и среду кинематографистов. В ноябре 1935 года в Риме был открыт учебный кинематографический институт. Уже само название этого учреждения — Экспериментальный центр — свидетельствовало о его программе. В январе 1940 года этот центр, задачей которого было формирование творческих кадров итальянского кино, получил новое прекрасное здание напротив киностудии «Чинечитта».

Кино стало мощным идеологическим оружием — это было отлично известно преподавателям и студентам школы. Но в чьих интересах должно было действовать это оружие? Умберто Барбаро, который с 1936 года преподавал в Экспериментальном центре, считал своими учителями великих советских режиссеров 20-х годов — С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. В 1932 и 1935 годах он перевел на итальянский язык сборник статей Пудовкина, а в кинозале, иллюстрируя свои лекции, демонстрировал ленты классиков советского кино. Его студентами в те годы были будущие неореалисты во главе с Джузеппе Де Сантисом. Учебной работой режиссерского отделения стал поставленный студентами в 1937 году поэтический короткометражный фильм под названием «Семя». В первой части, которая называлась «Земля», был показан труд на полях, во второй — «Город» — строительство новых кварталов и фабрика, в третьей части — «Люди» — занятия молодежи спортом и военной подготовкой. Из этого тройного семени якобы и рождается империя!

Луиджи Кьярини, директор центра, опубликовал в 1935 году теоретическое исследование под названием «Кинематограф», а в 1937 году вышел в свет первый номер редактируемого им теоретического ежемесячника «Бьянко э nero» («Белое и черное»), который стал настоящей кузницей передовой кинематографической мысли. В нем сотрудничали Анджело Пьет-

ранджели, Глауко Виацци, Уго Казираги и, конечно, Умберто Барбаро. В марте 1938 года Барбаро и Кьярини выпустили специальный двойной номер «Бьянко э nero» — антологию высказываний о работе актера. Эта антология сохранила свое значение до наших дней как одна из наиболее полных работ, способная служить источником в этой области. Среди авторов работ, опубликованных в сборнике, были Бела Балаш и Всеволод Пудовкин.

Еженедельник «Чинема» был основан директором Института Люче Лучано Де Фео в 1935 году. Номинальным главным редактором числился Витторио Муссолини, а его заместителем и фактическим редактором журнала был Джанни Пуччини. «Чинема» не был органом интеллектуальной оппозиции и до 1937 года держался официального курса, поскольку сын дуче не позволял себе выпадов по адресу Луиджи Фредди и Генеральной дирекции. Первым признаком мятежа была статья Паоло Монелли в феврале 1937 года, весьма критически оценивавшая итальянскую кинопродукцию. Автор утверждал, что слишком мало сделано до настоящего момента, чтобы выйти из тупика и порвать с посредственностью и стершимися от долгого употребления идеологическими штампами. Оба эти журнала — «Бьянко э nero» и «Чинема» — вели постоянную и последовательную работу по повышению кинематографической культуры в стране. Помогали им в этом критики из крупных провинциальных городов. Самым выдающимся из них был молодой венецианец Франческо Пазинетти. В 1938 году вышла из печати его «История кино», одна из первых серьезных работ в мировой кинокритике. Многие кинокритики, в особенности из младшего поколения, были связаны со студенческими организациями. Эти университетские группы уделяли в своей деятельности немало места киноискусству, в особенности любительскому. В этой области делал свои первые шаги Роберто Росселини, поставив серию документальных фильмов, посвященных морской тематике, в том числе «Подводную фантазию» (1936), «Прелюдию к послеполуденному отдыху фавна» (1937) и др. Таким образом, была создана сеть местных очагов кинокультуры на всей территории Апеннинского полуострова. Действовало около ста университетских групп, занимающихся кинематографией. Они организовывали киноутренники (часто демонстрировали не имеющиеся в прокате советские фильмы), конкурсы и публичные дискуссии.

Итак, мы видим, что культурное движение в области кино в конце 30-х годов подготовляло почву для будущего послевоенного расцвета итальянского киноискусства.

ПОДЛИННОЕ КИНОИСКУССТВО НА ЗАДВОРКАХ

Между фашистской кинематографией и фильмами, в которых отражалось стремление создать подлинное реалистическое киноискусство, простиралась полоса, на которой господствовали мелкие предприниматели

и предприниматели покрупнее, столь же не склонные к политике, как и чуждые изысканно честолюбивым порывам кинодеятелей артистического склада.

Для продюсера, владельца прокатной конторы или арендатора кинотеатра единственно важным элементом, единственным фактором, идущим в счет, была касса. А кассу нетрудно наполнить, когда на экране царит примитивный фарс, сентиментальная мелодрама или сказочка о давних временах.

Ежемесячник «Бьянко э nero» писал в начале 1938 года: «Среди 82 фильмов, выпущенных итальянскими студиями за последние три года, 52 картины следует причислить к разряду плоских комедий и пустопорожних фарсов, которые как с точки зрения содержания, так и с точки зрения формы не заслуживают того, чтобы их ставить в Италию».

Не Дженина и Галлоне, как того хотелось Луиджи Фредди, представляли итальянскую кинематографию, режиссируя большую часть реакционных политических фильмов, а ловкие и не слишком ловкие ремесленники, которые избегали зыбкой почвы официальных требований и как огня боялись экспериментов.

Гласом вопиющего в пустыне оставались рекомендации министра Дино Альфьери писателям и кинематографистам. Он призывал отказаться от культивирования фальшивой экзотики и обратиться к изображению (разумеется, с фашистских позиций) итальянской действительности. Далеким от каких бы то ни было шансов на осуществление был символ веры Блазетти, стремившегося превратить развлекательные фильмы в произведения, наполненные политическим содержанием. Однако слова и дела нередко принадлежат к разным областям и не согласуются друг с другом. Разве его «Приключение Сальватора Розы» обладало хоть какой бы то ни было политической окраской? Где-то на рубеже коммерческого и художественного кино вот уже ряд лет лавировал Марио Камерини. В популярном фильме «Что за подлецы эти мужчины!» он повторял давние рецепты мелкобуржуазной комедии, созданные в начале 30-х годов. Публике нравились сентиментальные историйки из жизни обыкновенных людей, в особенности нравилось то, что режиссер всегда был на стороне бедняков, высмеивая снобизм и эгоизм богатей.

Импонировать трудящимся массам и высмеять так называемое «высшее общество» — из этих позиций исходили авторы фильма «Синьор Макс», в котором заглавную роль играл Витторио Де Сика.

Подобные идеи проявлялись и в «Больших магазинах», и в выдержанной в несколько ином стиле, более фантастичной по характеру картине «Дам миллион», которая в 1935 году была премирована на Венецианском фестивале как лучший итальянский комедийный фильм.

Фильмы Камерини были отлично сделаны в техническом отношении, каждое его произведение было тщательно отшлифовано, но он давно уже

топтался на месте и не развивал свой талант. Фашистские власти даже начали проявлять легкое нетерпение в связи с тем, что этот режиссер так настойчиво придерживался мелкобуржуазной тематики.

Фредди и его сотрудники не были против насмешек по адресу аристократии и богачей, лишь бы только выпады эти не были слишком уж резки, но, с другой стороны, хотели видеть в фильмах больше мужественности, более суровый стиль и образ жизни, именно таким, по их мнению, должен был выглядеть новый, и м е р с к и й этап развития фашистского общества. Алессандро Блазетти после непродолжительного обращения к области политики в фильме «Старая гвардия» занялся постановкой развлекательных фильмов в традиционном стиле «плаща и шпаги». В ярких, полных динамики и прелести приключениях, в бегстве от действительности режиссер воплощал, по мнению итальянского киноведа Карло Лидзани, стремления и мечты среднего мещанина, который творит мифы, чтобы забыть о серости своего обыденного существования*.

В «Этторе Фьерамоска» Блазетти воскрешал мир, запечатленный на фресках пятнадцатого столетия, а в «Приключениях Сальватора Розы» — восемнадцатый век. Блазетти работал весьма умело, и его искусная работа вызвала всеобщее признание. Изобразительная сторона его картин свидетельствовала о том, что режиссер прекрасно использует образцы живописи минувших веков. Постановщик, умело пользуясь звуком, чаще всего как фоном, расширяющим пространство экрана, и монтажом, как бы оживлял живописные полотна. На его привязанность к приключенческой тематике в стиле Дюма-отца, несомненно, оказали влияние и американские фильмы, тот успех, которым пользовались в 30-е годы такие картины, как «Капитан Блад» с Эрролом Флинном или «Энтони Адверз» с Фредериком Марчем.

Блазетти и Камерини были в числе немногих молодых режиссеров, стремившихся к художественному совершенству фильма. Итальянское кино в конце 30-х годов было еще только в периоде созревания. Первые признаки новых веяний появятся лишь в годы войны, а расцвет наступит только после освобождения из тисков фашизма. А пока в итальянском кино царили пустота и затишье.

В рамках областного кинопроизводства в 30-е годы дебютируют выдающиеся неаполитанские актеры — братья Эдуардо и Пеппино Де Филиппо (в фильме «Треугольная шляпа» Камерини), Рафаэле Вивiani (снимался у режиссера Блазетти) и Тото («Руки по швам» режиссера Дзамбуто Джеро, 1937).

Областью, в которой можно было заметить, хотя и не слишком часто, проявление художественного творчества, было документальное кино.

* К а р л о Л и д з а н и, Итальянское кино, изд-во «Искусство», М., 1956, стр. 92—93.

Эмилио Чекки в период своего директорства в студии «Чинес» организовал производство интересных документальных фильмов, привлекая к сотрудничеству режиссеров игровых картин и деятелей других видов искусства. После его ухода вся эта деятельность замерла, а Институт Люче не продолжил дальнейшей художественной инициативы в этой области, ибо был скорее заинтересован в фашистской пропаганде, чем в искусстве. Достоинство и честь итальянской кинематографии защищали «независимые» продюсеры, финансируя в меру своих скромных средств короткометражки молодых кинематографистов.

Джакомо Поцци Беллини поставил для католической фирмы «Люмен веритас» сенсационный репортаж о религиозном паломничестве на Монте-Анторе в Абрुццах под названием «Плач монахинь». Эта короткометражка, показанная в 1939 году в Венеции, поразила зрителей и критику остротой видения, отсутствием какой бы то ни было идеализации и великолепно схваченной атмосферой полумистического экстаза, который охватывает участников процессии.

«Плач монахинь» не только предвещал неореалистическое течение в кинематографии, но был одной из первых и удачных попыток создания этнографического исследования на экране. Это был фильм-предтеча, который и теперь обладает научной и художественной ценностью. К сожалению, Поцци Беллини остался автором лишь одного значительного произведения.

Луиджи Фредди имел основание быть довольным собой, ибо он создал экономические и организационные устои итальянской кинематографии. Фашистские правители хвалили его за «Сципиона Африканского» и «Пилота Лучано Серра». Но одного — и к тому же самого важного дела — так и не удалось совершить энергичному генеральному директору. Ни с помощью официальных декретов, ни посредством неофициальных уговоров он так и не смог вызвать к жизни фашистское киноискусство. А его антипод — прогрессивное реалистическое киноискусство прозябало где-то на задворках, в стороне от помпезных правительственных начинаний.

В НЕРАВНОЙ БОРЬБЕ

Приход Гитлера к власти не прошел бесследно для кинематографий многих стран, которые в прошлом поддерживали живой контакт с немецкой кинематографией. Создалась совершенно новая ситуация, в которой следовало по возможности быстро определить свое отношение: сотрудничать или не сотрудничать с Третьей империей? В особо трудном положении оказались те государства, где имелось немецкое нацменьшинство, приученное смотреть картины берлинского или мюнхенского производства. Положение оказалось сложным, ибо в каждом оттенке новой ситуации, внешне даже простом, содержались политические, экономические и культурные элементы. Нужно было считаться с нуждами рынка, учитывать традицию проката немецких фильмов и существующие юридические и экономические связи и в то же время не закрывать глаза на явно захватнические цели национал-социализма, на лозунги, провозглашавшие необходимость территориальной экспансии и священной миссии объединения всех немцев в едином могучем государстве. Непосредственная угроза нависла над Австрией, слабой и зависимой от Германии. Под действием идей гитлеровской Третьей империи оказались Чехословакия и Польша. То, что произошло в Берлине, не могло не оказать влияния также и на Будапешт. Годы, предшествовавшие возникновению второй мировой войны, — это период борьбы за сохранение национальных кинематографий Австрии и Чехословакии. Обе страны потерпят поражение в неравном бою еще прежде, чем прозвучат первые выстрелы на польско-немецкой границе. Венгрия вследствие внутренней ситуации — странная монархия без короля и без моря, но управляемая адмиралом Хорти, внешне одержит победу, но в действительности капитулирует, не оказав никакого сопротивления.

Истории польского кино будет посвящена следующая глава.

* * *

Австрийская кинопромышленность долго готовилась к переходу к звуковому кино. Переоборудование павильонов для звуковых съемок тормозилось экономическими трудностями. Процесс этот завершился к концу 1933 года. Венская студия «Саша-фильм» была переоборудована в новую

студию, «Тобис-Саша-фильм», в которой большинство акций принадлежало немецкому акционерному обществу «Тобис». Первым звуковым фильмом, снятым на новой студии, была музыкальная комедия «Чиби — задорная девчонка» режиссера Макса Нейфельда с участием популярной Франчески Гааль в главной роли. В феврале 1933 года в Вене появился известный актер, который уже издавна играл в немецких и австрийских фильмах, — Вилли Форст. Здесь он выступил в качестве режиссера. Исполнитель ролей героев-любовников, вдобавок нередко носивших военные мундиры, он давно мечтал о режиссуре. Вилли Форст хотел создать нечто более значительное, чем выступать в «коммерческих» фильмах, слабых в художественном отношении, но зато приносящих большие кассовые доходы. Берлинские продюсеры высмеивали режиссерские притязания Вилли Форста.

То, что не удавалось Вилли Форсту в Берлине, удалось в Вене. Здесь в изгнании находились также сценарист Вальтер Райш и бывший продюсер УФА Грегор Рабинович, которых рейхсминистр Геббельс объявил нежелательными фигурами в немецкой кинематографии. Вилли Форст предложил им поставить фильм о Шуберте, а скорее, об одном из эпизодов его жизни, связанном с работой над «Неоконченной симфонией». Идея создания фильма венским режиссером о венском композиторе показалась Рабиновичу соблазнительной, и, взвесив все «за» и «против», он согласился. Таким образом, был создан фильм «Медленно плывут мои песни», премьера которого состоялась в Вене в конце октября 1933 года. Успех был огромным не только в стране, но и за границей. В Париже, Риме, Лондоне начали говорить об австрийском кино как о новом явлении в мировой кинематографии. Успех был заслуженным, хотя восторги были несколько преувеличены. Банальный сюжет о любви «скромного музыканта» к гордой графине Эстергази был разработан легко и изящно, но без особой заботы о психологической правде создаваемых образов. Зато «Медленно плывут мои песни» отличались музыкальной культурой благодаря участию в фильме Венской филармонии, знаменитого хора мальчиков и молодой певицы Марты Эггерт. Вилли Форст был доволен своим дебютом: он работал среди друзей, чьи художественные взгляды совпадали с его собственными. «Медленно плывут мои песни» — это первый звуковой фильм, прославивший австрийскую кинематографию. Но Вилли Форст не стал режиссером, положившим начало моде на австрийское кино. Эта честь выпала на долю не венца, а уроженца Саарского бассейна Макса Офюльса, экранизировавшего в Берлине на рубеже 1932—1933 годов известную пьесу Артура Шницлера «Любовные игры». Сотрудничество Офюльса с австрийским кино было недолгим. В 1926 году он, 24-летний режиссер, был принят в штат прославленного венского «Бургтеатра». Это было событием незаурядным: такое консервативное учреждение, как «Бургтеатр», редко принимало на постоянную работу столь молодых людей. Макс Офюльс чувствовал себя польщенным, но улыбка судьбы не принесла ему счастья.

Традиционная театральная рутина не соответствовала темпераменту режиссера. Спустя 10 месяцев он оставил Вену, отправившись в путешествие по Европе. Однако в памяти его сохранилась атмосфера прежней столицы Габсбургов. Здесь он почувствовал и полностью оценил писателя, который всегда был ему близок, — Артура Шницлера, певца рождения и смерти Австро-Венгерской монархии.

Литературные критики упоминают произведения Шницлера среди мелкобуржуазных драм, которые были созданы в XIX веке. На премьере «Любовных игр», состоявшейся в «Бургтеатре» 5 октября 1895 года, аристократы и придворные громко выражали недовольство пьесой. Позиция автора, борющегося с традицией поединков и кодекса чести, не могла нравиться тогдашней публике. Макс Офюльс подчеркнул и обыграл в своем фильме социальные контрасты, содержащиеся в литературном тексте. В чарующей Вене конца прошлого века, где звучат вальсы Штрауса, где блистают мундиры, где жизнь течет беззаботно и весело, разыгрывается трагедия, не соответствующая этому фону. «Романтичность, горечь, слабости. Конец господствующего класса на закате империи, уносящего с собой все обаяние уже обреченной среды», — такими словами определил свой фильм режиссер.

Премьера «Любовных игр» состоялась в Лейпциге 3 марта 1933 года — спустя пять недель после фашистского переворота. А через три недели фильм появился на экране берлинского кинотеатра «Атриум». Макс Офюльс не присутствовал на премьере, ибо он вместе с семьей уже был в поезде, увозившем его на долгие годы скитаний за границу. Вслед за ним отправилось и его произведение, завоеывая в Париже и Лондоне лавры критики и встречая горячий прием у публики. В фильме «Любовные игры» не было сцен, где Вена выглядела бы подлинной, как у Вилли Форста, она скорее представляла собой условно поэтическое декоративное обрамление действия, но атмосфера в фильме Офюльса была бесспорно австрийской. В создании подлинной атмосферы эпохи Офюльсу помогли его венские сотрудники, писатель Феликс Зальтен, друг Шницлера и консультант сценария, композитор Тео Макебен, актеры Луиза Ульрих (Мицци), Пауль Хёрбигер и Вилли Айхбергер.

«Медленно плывут мои песни» и «Любовные игры» появились на иностранных экранах почти в одно и то же время, вызвав волну интереса к австрийской тематике и к австрийскому кинопроизводству. Решительную победу новой «школе» принес очередной фильм Вилли Форста «Маскарад». Оригинальный сценарий фильма написал Вальтер Райш, на главные роли были приглашены великолепные актеры: Адольф Вольбрюк (в роли героя карнавального приключения, соблазнителя и дамского угодника Хайденека). Его партнершей в скромной роли компаньонки в доме аристократки мадам Леонтины Дур была Паула Вессели, дебютировавшая в кино после многочисленных успехов в театре. Кроме того, в этом фильме снялись:

Виктор Янсен, Петер Петерсен, Ольга Чехова, Гильда фон Штольд, а также известный комик Ганс Мозер. Действие фильма происходит в давние времена Австро-Венгерской монархии, в 1905 году, а местом действия были аристократические и буржуазные салоны Вены.

Авторское содружество сценариста Вальтера Райша и режиссера фильма Вилли Форста оказалось и на этот раз успешным. В наши дни фильм смотрится с тем же удовольствием и интересом, что и в день премьеры. Фильм «Маскарад» отличается прекрасным повествовательным ритмом, хорошим темпом каждой сцены, каждой реплики, диалога и каждого музыкального фрагмента. Интрига ведется с традиционной венской легкостью, а лирические, трагические и комические акценты нигде не звучат слишком громко, будучи отмеренными предельно точно.

Весь фильм озаряет непосредственный, полный жизненной правды актерский талант Паулы Вессели. В этой актрисе не было ничего от кукольной красоты популярных кинозвезд. Успехом она обязана не своей внешности, но владению тайнами актерской игры, внутренней интеллектуальной силой.

Вилли Форст, деливший свое время между Веной и Берлином, поставил в 1938 году в своем родном городе еще один австрийский фильм, «Бургтеатр» — своего рода гимн в честь великой сцены, давшей так много австрийской кинематографии. Действие картины разыгрывалось в 1897 году, а в сюжет были вплетены большие фрагменты ставившихся в те времена пьес. Вернер Краусс играл стареющего актера Миттерера, знаменитыми ролями которого были Фауст и король Филипп из «Дон Карлоса».

«Бургтеатр» не считался большим достижением австрийского киноискусства, но в тех частях фильма, где показывался театр, он великолепно передавал торжественную атмосферу представлений в венской святыне Мельпомены в конце прошлого столетия.

Число австрийских фильмов возрастало из года в год, главным образом благодаря успеху картин «Медленно плывут мои песни» и «Маскарад». В 1935 году их было выпущено уже 23. Вальтер Райш попробовал свои силы в качестве режиссера и поставил удачный фильм с Паулой Вессели «Эпизод» (1935) — рассказ о годах инфляции. Превосходный, подлинно кинематографичный диалог, не заглушавший, но усиливавший изобразительное повествование, был главным художественным достоинством этого фильма. Зато не удалось Райшу «Силуэты» (1936). Зрители и критика приняли этот фильм весьма критически, и постановщик поехал искать счастья у Александра Корды в Лондоне. Типично венским фильмом был «Ротмистр фон Верфен» (1934) режиссера Эриха Энгеля, в котором Рудольф Форстер играл бывшего офицера императорской кавалерии, а ныне — инструктора знаменитой Академии верховой езды. Вопросы офицерской чести составляли основу драмы. В фильме «Варьете из пригорода» (1935) рассказывалось о мещанской семье, которая не давала согласия на женитьбу одного из ее членов на певице из кабаре. Фильм

был поставлен молодым режиссером Вернером Хохбаумом, который экранизировал пьесу Феликса Зальтена. В главной женской роли выступила венская актриса Луиза Ульрих, уже известная по фильмам «Любовные игры» и «Медленно плывут мои песни». По требованию владельцев кинотеатров в фильме были сделаны два финала — несчастливый (героиня кончает жизнь самоубийством) и счастливый (в последние минуты ее спасает возлюбленный). Вернер Хохбаум был также автором поставленного в Австрии по заказу швейцарской фирмы фильма с авангардистскими тенденциями — «Вечная маска». Значительную часть этого фильма автор посвятил изображению мира глазами душевно неуравновешенного героя. В работе режиссера можно было усмотреть отголоски экспрессионистских и сюрреалистских экспериментов.

Наряду с серьезными фильмами в австрийском кино появлялись и картины явно развлекательного характера. В фильме «В блеске солнца» (1936, итальянский режиссер Кармине Галлоне) певец Ян Кепура играл поющего шофера такси, влюбленного в уличную продавщицу цветов (Фридль Чепя). Одним из последних фильмов, которые появились в еще не захваченной гитлеровцами Австрии, была народно-музыкальная комедия «Трое бродяг» (1937) режиссера Гезы Больвари с участием Пауля Хёрбигера и Хайнца Рюмана. Полные очарования мелодии и великолепная актерская труппа активно способствовали успеху фильма.

Положение австрийской кинематографии внешне казалось столь же идиллическим и беззаботным, как песенки, распевавшиеся в венском Пратере, или вальсы, доносившиеся из маленьких ресторанчиков на Гринцинге. В действительности в австрийском кино можно было найти больше тени, нежели света. Австрийский рынок был так мал (около 700 звуковых кинотеатров), что он был не в состоянии покрыть расходы по производству более значительных фильмов. Если продюсер хотел создать картину на приличном техническом уровне, да еще с участием известных актеров и квалифицированной съемочной группы, он должен был позаботиться о рынках сбыта за границей. Прокат в Австрии мог покрыть не более 10—15% расходов — в исключительных случаях до 25%. Сбыт фильмов за границу практически означал германский прокатный рынок, обладавший несколькими тысячами кинотеатров, где зрители смотрели фильмы на том же языке. Путь к мировой славе вел из Вены в Берлин, ибо там решались возможности проката и устанавливалось, в какой степени студия получит денежные гарантии. Контракты на прокат подписывались в Германии только в том случае, если австрийская сторона соглашалась на заранее поставленные условия. Нельзя было привлекать к постановке фильма лиц, которые из расовых или политических соображений не подходили Третьей империи.

Если же какая-нибудь из австрийских студий позволяла себе подобную вольность, она не только утрачивала право демонстрировать такой

«нечистый фильм» на немецких экранах, но также лишалась права проката всех прежних и последующих созданных ею картин. Дополнительная трудность заключалась еще и в том, что доходы от проката австрийских фильмов замораживались в Германии на банковских счетах и выплачивались впоследствии путем клиринга за прокат немецких картин в Австрии.

В годы 1934—1935, до того как был установлен политический и экономический контроль Третьей империи над «независимой Австрией», в Вене можно было снимать фильмы с участием политических эмигрантов. Вальтер Райш работал как сценарист и режиссер, главные роли исполнялись Альбертом Бассерманом, Франческой Гааль и Гансом Яраем. В 1935 году было поставлено восемь таких «эмигрантских» фильмов. В 1937 году был поставлен уже только один фильм — «Фрейлен Лили» с Франческой Гааль, который оказался для студии финансовой катастрофой. Точно такая же судьба ожидала более ранний, также «запрещенный» фильм — «Дневник любимой» режиссера Германа Костерлица (с Лили Дарваш в главной роли). Критика очень высоко оценила режиссерскую работу и игру актрисы, но это не помогло возместить расходы на производство. Без немецкого рынка австрийское кино практически не могло существовать.

Таким образом, австрийское кино начало угасать еще до 12 марта 1938 года, когда немецкие танки появились на улицах Вены. Приход гитлеровской армии в придунайскую столицу был только формальным закреплением того, что происходило уже ранее. Присоединение к Германии, однако, означало нечто большее, чем организационное и экономическое подчинение немецким киновластям. Аншлюс был концом определенной эпохи, он на долгие годы свел на нет художественные позиции австрийского кино. Присоединение Австрии к Третьей империи сделало дальнейшее существование австрийской школы кино невозможным. Национал-социалистская философия не могла мириться с теми чертами, которыми отличались картины австрийского производства. Что же составляло их национальную особенность? Процитируем венского историка кино Людвиг Гезека: «Традиция кино в Австрии обладала разными источниками. Она исходила из австрийской театральной культуры, которая была характерной для нашего народа и содержится в крови каждого человека. Затем мы находим в ней следы венской оперетты периода ее расцвета, наследие многонациональной страны, которое сохранилось в песнях, полных радости жизни. В этой традиции есть художественная чуткость, умение наслаждаться красотой картины, а это — наследие эпохи барокко, и оно является характерной чертой австрийцев, обладающих чувством ритма в картинах, жесте и слове. И наконец, она содержится в отзывчивости наших земляков, которые умеют усваивать все чужое и занять по отношению к чужому позицию понимания и сочувствия».



Середина 30-х годов была благоприятным периодом для развития чехословацкой кинематографии. Если бы не темные тучи, собравшиеся на политическом горизонте, и не возрастающая со дня на день опасность войны, можно было бы говорить о почти идеальных условиях, какие капиталистическое государство создало для кинотворчества. Система прокатных квот, являвшаяся защитой для отечественного кинопроизводства, была к концу 1934 года заменена более эластичной и выгодной для продюсеров системой обложения. За каждый ввезенный в Чехословакию иностранный фильм импортер платил налог в сумме 20 тыс. крон. Из этих оплат создали фонд дотации для отечественного производства. Каждый продюсер после представления сценария мог хлопотать о безвозвратной ссуде в сумме 70 тыс. крон, а затем после окончания постановки, если фильм был в художественном отношении ценным, он мог получить еще дополнительную дотацию, доходившую до 210 тыс. крон. В исключительных случаях помощь государственной казны достигала 50% сметы.

В январе 1937 года эти правила подверглись некоторому изменению, целью которого была не только защита отечественной продукции, но также и гарантия соответствующего художественного уровня этой продукции. Прежде всего было установлено, что дотацией могут пользоваться только чехословацкие фильмы, то есть такие фильмы, где основными авторами (режиссер, продюсер, сценарист, композитор и т. д.) были граждане Чехословацкой республики, и фильмы, которые были поставлены на территории Чехословакии. Речь шла об исключении производства, носившего международный характер, организованного иностранными капиталистами. В свою очередь отказались также от принципа автоматизма в предоставлении дотаций. Ими не могли пользоваться фильмы, сценарии которых вызывали сомнение. В этих случаях решение откладывалось до момента окончания фильма, и в дотации отказывали, если законченная картина не обладала соответствующим художественным уровнем и не выполняла никакой культурной миссии в обществе. Так, например, в 1937 году ни единой кроны не получили три фильма в постановке Владимира Славинского: две псевдонародные комедии («Девушка из деревни» и «Вдовушка свалилась с неба»), а также слезливая мелодрама «Женщина под крестом», экранизация романа Марины Радомерской, напечатанного в одном из популярных женских еженедельников. Пражский журнал «Право лиду» считал, что власти и так поступали слишком мягко и что по крайней мере десять других фильмов могли бы также обойтись без государственной дотации.

Все вопросы, связанные с оказанием финансовой помощи продюсерам, решал Консультативный совет кинематографии, в который входили представители заинтересованных министерств, а именно: министерства торговли,

министерства иностранных дел, Министерства внутренних дел и просвещения, а с 1937 года — также министерство национальной обороны. С 1937 года в Совет вошли также делегаты профессиональных кинематографических организаций, в том числе делегаты Чехословацкого общества кинематографии, объединявшего режиссеров и критиков. От имени этой левой группировки в Совет вошел ее председатель, писатель и режиссер Владислав Ванчура.

Политика государственных властей находила отражение не только в выделении дотации, но также и в государственных наградах, присуждаемых ежегодно. В 1937 году награды эти получили: режиссер Отакар Вавра за фильм «Философская история», актеры Франтишек Смолик за роль в фильмах «Батальон» и «Люди на льдине», а также Хуго Хаас за роль в комедии «Верблюд проходит через игольное ушко», оператор Ян Роот за фильм «Батальон» и режиссер Иржи Вейсс за короткометражные фильмы «Дайте нам крылья», «Воздушные порты» и «Идем с нами». Все награжденные фильмы относились к категории наиболее ценных в идейном и художественном отношении произведений. В 1938 году лауреатами премии были Отакар Вавра за фильм «Цех кутногорских дев» и Мартин Фрич за «Братьев Гордубалов».

В небольшой стране, не имевшей ни развитой кинопромышленности, ни экспортных возможностей (вследствие ограниченной распространенности чешского языка), политика государственных властей была выгодной для продюсеров. В этих рамках могла развиваться национальная кинематография. Могла, но это не всегда удавалось. Причем, помимо объективных, внешних политических условий, существовали препятствия внутреннего характера, которые не всегда можно заметить с первого взгляда. Между намерениями представителей государственной власти и самим механизмом функционирования кинопромышленности существовал конфликт, который навязывал иные, часто шедшие совсем в другом направлении решения.

Лишь более внимательное изучение организации отдельных отраслей кинопромышленности позволяет увидеть положение чехословацкой кинематографии в ином свете.

Монополией на съемки обладала фирма «А-Б», которая построила современные съемочные павильоны в Баррандове. Меньше и технически слабее оснащенные студии «Хостивар» и «Фойя» в Радицах не могли обеспечить таких условий, как Баррандов. Фирма «А-Б» охотнее всего сдавала свои павильоны крупным кинопредпринимателям и избегала контактов с независимыми мелкими продюсерами. Производственному размельчению соответствовало множество прокатных контор, их было около сотни.

Чехословацкий продюсер находился между молотом (съемочная монополия «А-Б») и наковальней (прокатными агентствами, принадлежащими крупным международным концернам). Ни владельцы Баррандова, ни директора прокатных контор не были заинтересованы в развитии нацио-

нальной кинематографии. Для них был более важен крупный бизнес с участием иностранного капитала.

Лучше всего это видно на примере предпринятых фирмой «А-В» постановок монументальных фильмов совместно с французской студией «Омниа фильм». Русский эмигрант, работавший в Париже и в Берлине, режиссер Виктор Туржанский поставил фильм «Волга в огнях», а режиссер Н. Фаркас — суперфильм «Порт-Артур». В обеих картинах выступила Даниель Даррье. Казалось, что третий из боевиков имеет больше шансов стать чешским фильмом не только из-за места действия, но и по самому своему духу. Восковец и Верих написали сценарий по «Голему» в комедийном ключе, но французский режиссер Жюльен Дювивье отверг замысел чешских актеров и снял скучную космополитическую драму с французским актером Гарри Бором. Таким образом, мечты о создании Голливуда на берегах Влтавы дали жалкие художественные результаты.

Что в такой ситуации должны были делать мелкие продюсеры? Им приходилось работать быстро и не неся больших расходов, а также руководствоваться вкусами массового зрителя. В результате возникло множество дешевых комедий и фарсов, экранизаций «литературы» из женских еженедельников, сентиментальных мелодрам. Эта практика приводила не к художественным победам, но к верным заработкам. Труднее всего было существовать в таких условиях художникам. Тем, кто искренне верил, что кино — это искусство, область творческих поисков. Правда, только они могли рассчитывать на государственную дотацию и премии, но, чтобы получить их, нужно было проскользнуть между Сциллой и Харибдой — студиями и прокатом. Лишь кое-кому удалось достигнуть желанных берегов, многие не смогли даже отправиться в путешествие. А много было и таких, которые потонули в пути, не достигнув намеченной цели.

В 1934 году на фестивале в Венеции чехословацкая кинематография одержала триумф. Специальная премия жюри подчеркнула национальные и народные достоинства, которые позволили многим художникам, работавшим над разными темами, достичь стилистического родства. Во всех показанных фильмах, а их было четыре, члены жюри нашли достойную похвалы простоту киноповествования, а также понимание и тонкое чувство природы. Именно эти черты свидетельствовали, что присланные произведения представляют подлинно национальную школу кино. Такая формулировка в определении жюри ясно показывает, кто был индивидуальным победителем международного конкурса. Не Густав Махатый, автор экзальтированной и по сути космополитической картины «Экстаз», а Йозеф Ровенский, певец красоты моравского села в фильме «Река».

Фольклор был всегда богато представлен в чешском кино, но на волне успеха в Венеции были предприняты новые попытки использовать красоту родной земли. Районом народной экзотики всегда была Словакия, и Высокие Татры были избраны местом действия нового фильма Ровенского.

Производство этого фильма предпринял судетский немец Ханс Доразил. На главную роль сельского кузнеца был приглашен оперный баритон Павел Людикар, а его сына должен был играть опереточный герой-любовник Арно Велецкий. Интересы участников создания фильма принципиально разошлись. Ровенский думал о лирической поэме из жизни словацкой деревни, артисты же Людикар и Велецкий стремились продемонстрировать свое певческое искусство, а продюсер Ханс Доразил хотел сделать фильм быстро, кое-как и дешево. «Татранский роман» не мог быть не чем иным, как только катастрофическим поражением. На венецианском фестивале, где фильм «Река» был встречен аплодисментами, новое произведение Ровенского было освистано, никто не написал о нем ни одного доброго слова.

Ровенский, однако, не пал духом и в следующем фильме полностью реабилитировал себя как мастер. Основой фильма «Мариша» явилась пьеса братьев Алоиза и Вилема Мрштиков, поставленная впервые на сцене в 1894 году. Героиня пьесы — прекрасная девушка из моравского села, выданная против воли замуж за пожилого человека, которого она не любит. Пьеса кончается трагически: Мариша отравляет мужа. В литературном оригинале чувствовалось влияние натуралистических течений западноевропейской литературы, и, быть может, в нем звучит и далекое эхо «Грозы» Островского.

Благодаря великолепной игре исполнительницы главной роли, Иржины Штепничковой, Ровенский создал сильный и реалистический фильм. На этот раз Венеция оказалась милостивой, и в 1936 году «Маришу» наградили медалью. В этой картине было меньше поэзии и лирики, нежели в «Реке», но сельская жизнь была нарисована режиссером с огромным талантом — как с внешней, изобразительной, так и (что гораздо важнее) с внутренней — социологической и психологической сторон. Успех Ровенского и Штепничковой пробудил к жизни целую серию реалистических сельских драм. Одним из наиболее удачных был фильм режиссера Владимира Борского «Солдатка» (1936) по пьесе Алоиза Ирасека. Главную роль, разумеется, играла Иржина Штепничкова. Последним произведением Ровенского, которое ему не удалось закончить, был фильм «Путевой обходчик № 47» — экранизация романа Йозефа Копты.

К сельской тематике обращались многие режиссеры. Среди них был и Мартин Фрич, который завоевал заслуженную славу в комедийном жанре как постановщик фильмов «Бравый солдат Швейк», «Ревизор» и «Гей руп!» с Восковцем и Верихом. Для творчества этого комедийного режиссера постановка фильма «Яношик» имела переломное значение. Надо было обладать немалой смелостью, чтобы отважиться создать поэтический эпос о народном революционном герое. Сценарий на основе пьесы Иржи Махена написал сам режиссер при помощи Карела Хаслера и известного фотографа и кинематографиста Карела Плицки, воспевавшего кра-

соту Словакии в своем полнометражном фильме «Земля поет». Главную роль сыграл словацкий актер Пальо Биелик.

Мартин Фрич воплотил в образе Яношика мечту угнетаемых и эксплуатируемых крестьян о лучшей, справедливой жизни. Герой — выразитель чаяний крестьянских масс, выступающий против тирании венгерских помещиков. Не удивительно, что образ Яношика дан авторами фильма в романтической и идеализированной трактовке, ибо весь фильм носит характер народной баллады о мужественном разбойнике. Герой фильма напоминает ловкостью и отвагой, а также своей жизнерадостностью бессмертного Дугласа Фербенкса в роли Робина Гуда. Лишь финал фильма превращается в глубокую социальную драму.

«Яношик», который в 1936 году был удостоен государственной награды и медали на фестивале в Венеции, относится к самым лучшим достижениям межвоенного периода чехословацкой кинематографии. В стране он шел очень долго с неослабевающим успехом и был продан (это единственный и неповторимый случай) в 32 страны. Ни один из фильмов, поставленных на пражской киностудии, даже прославленный «Экстаз», не получил такого широкого распространения за границей.

Несомненно, явным достоинством фильма была его революционная идея. В фашистской Италии фильм Фрича не имел успеха в первоэкранных кинотеатрах, но на вторых и третьих экранах он шел по несколько недель. Простые люди видели в этом экзотическом для них фильме близкого им героя.

Теперь Мартин Фрич почувствовал себя более уверенно в серьезном репертуаре и еще раз обратился к крестьянской тематике в 1938 году, перенеся на экран первую часть романа-трилогии Карела Чапека «Братья Гордубалы». Это была крестьянская драма, основанная на подлинном событии, отраженном в судебной хронике. Вернувшись спустя много лет из Америки в родную деревню, Юрай Гордубал убивает своего младшего брата Михала. В постановке фильма приняла участие съемочная группа «Яношика»: сценарист Карел Хаслер, Пальо Биелик в роли Михала и композитор Милош Сматек. Натурные съемки производились в Словакии. «Братья Гордубалы» отличались хорошим мастерством, но во второй части, где идет судебный процесс, режиссер напрасно увлекся криминальной стороной вопроса, сделавшей фильм похожим на приключенческий боевик.

«Марыша», «Яношик» и «Братья Гордубалы» — примеры реалистических тенденций, все сильнее выступавших в Чехословакии во второй половине 30-х годов. Их росту способствовала общая политическая атмосфера и консолидация левых общественных сил под лозунгом Народного фронта. Оказывали влияние демонстрировавшиеся в большом количестве, чем прежде, советские фильмы, особенно со времени подписания 16 мая 1935 года советско-чехословацкого договора.

Проектов кино постановок было много, но их не всегда удавалось реализовать. Режиссер Вацлав Вассерман в начале 1936 года создал творческий коллектив на кооперативных началах, который должен был противопоставить себя коммерческому давлению мелких и крупных продюсеров. С большим трудом, в тяжелых технических условиях и почти без денег этот коллектив во главе с Вассерманом сделал фильм о жизни сезонных рабочих, называвшийся «Рывок», по новелле Яна Неруды. К сожалению, примитивные условия, в которых создавался фильм, отразились на его художественном уровне. «Рывок» не имел кассового успеха, и коллектив распался.

Вассерман, однако, не сдавался и достиг большого успеха в экранизации романа Йозефа Томана «Люди под горами». Рассказ о словацкой деревне, которую богатый мельник хочет лишить воды, был типичной сельской драмой. Замечательная актриса Иржина Штепничкова и здесь внесла в постановку большой художественный вклад. В фильме «Люди на льдине» (1937), сделанном за год до «Братьев Гордубалов», Мартин Фрич глубоко анализировал распад мелкобуржуазной семьи в годы экономического кризиса. Сценарий по пьесе Вилема Вернера написал Вассерман, а актер Франтишек Смолик создал превосходный образ учителя средней школы — озабоченного и угнетенного отца семейства. Менее удачной оказалась вторичная постановка (на этот раз звуковая) фильма «Батальон» по роману Йозефа Хайс-Гинецкого. Режиссер Мирослав Цикан не сумел найти правильного ключа для передачи атмосферы жизни люмпен-пролетариата Праги конца минувшего столетия. Значительно лучше это удалось Пржемыславу Пражскому в немом варианте фильма в 1927 году. И здесь Франтишек Смолик также блеснул талантом в роли алкоголика, опустившегося интеллигента, а некогда известного адвоката и депутата доктора Угера.

Социальные драмы, разумеется, не составляли большую часть кино-репертуара. Главное место как прежде, так и теперь занимали комедии. Они, однако, отличались друг от друга и по своему художественному уровню, и по содержанию, и по мастерству. Наиболее серьезными были результаты режиссерско-актерского содружества Мартина Фрича и Хуго Хааса. В 1935 году были поставлены два фильма — «Да здравствует покойник!» и «Одиннадцатая заповедь». В 1936 году — «Швея» и «Улочка в раю», а в 1937 году — «Мораль превыше всего». Сам Хуго Хаас также пробовал поставить фильм, экранизовав комедию Франтишека Лангра «Верблюд проходит через игольное ушко». Соавтором сценария был Отакар Вавра. Огромной популярностью пользовался Власта Буриан, а королевой экрана в легком комедийном репертуаре считалась бойкая блондинка Вера Фербасова.

Нечто среднее между художественным и коммерческим кино представляет собой экранизация романа Игната Германа, сделанная режиссером Мирославом Крнанским, который еще во времена немого кино избрал в качестве своих героев отца Конделика и его зятя Вейвару. В новой поста-

новке «Отца Конделика» и «Жениха Вейвары» (1937) всеобщее одобрение снискал в роли Конделика характерный актер Теодор Пиштек.

Представителем легкого жанра кинематографии был мастер примитивных псевдонародных кинокомедий и сентиментальных мелодрам Владимир Славинский, поставивший 26 фильмов на протяжении неполных девяти лет (в 1932—1939 гг.). Многие из них побили кассовые рекорды, как, например, «Мать Крачмерка» (1934), экранизация двух популярных, опубликованных в газетах романов Попелки Бильяновой.

Владимир Славинский и не пытался представить себя крупным художником. В одном из интервью он заявил, что кино — это популярное развлечение для трудящегося населения, которое нуждается в отдыхе. Эту категорию зрителей не интересуют судьбы представителей высших сфер, они хотят смотреть картины из собственной жизни, но то, что им показывают, должно иметь оптимистическое звучание, должно быть полно радости жизни и юмора.

Темы для своих фильмов он черпал из литературы, печатавшейся с продолжением в популярных еженедельниках, или же из водевилей, игравшихся в народных театрах. Фоном действия было или село, или маленький городок, иногда предместье Праги. Зритель выходил из кино ободренный: все люди хорошие, жизнь прекрасна, старые народные традиции не умирают. Кто бы стал тут думать о большой политике, о техническом прогрессе или о том, чтобы пользоваться благами национального культурного наследия? Пусть об этом думают другие режиссеры.

Если сравнить чехословацкую кинематографию с пирамидой, то у ее основания оказались бы творчество Славинского и ему подобных, а ближе к вершине место заняли бы Йозеф Ровенский и Мартин Фрич, на самой же вершине пирамиды был бы Отакар Вавра. В 30-е годы он был, несомненно, самым выдающимся чешским режиссером. Его произведения отличаются интересной и серьезной тематикой и высоким уровнем режиссерского мастерства. Будучи студентом архитектуры в Брно, Вавра поставил экспериментальную короткометражку вместе с Франтишеком Пилатом «Свет пронизывает мрак», основанную на игре меняющихся форм и линий. Это была полунаучная, полуабстрактная экранная поэма об электрической энергии, преобразуемой в источник света. Потом Вавра оказался в Праге, в кругах левого фронта искусств, группировавшего молодых художников, связанных с Коммунистической партией Чехословакии. На собственные и на занятые деньги он поставит два короткометражных фильма: репортаж из жизни большого города с элементами социальной критики — «Мы живем в Праге» (1935) — и лирический рассказ о встрече влюбленных, которые когда-то напрасно расстались, — «Ноябрь» (1936). Во втором фильме играли любители, но музыку к нему написал один из интереснейших чешских композиторов, который имел уже довольно известное имя, — Э. Ф. Буриан. Следующим этапом в творчестве молодого режис-

сера были сценарии. До его режиссерского дебюта в «Философской истории» он написал сам или совместно с другими авторами десять сценариев. Среди них были выдающиеся произведения, как, например, «Мариша» Ровенского, и более чем скучные и посредственные вроде «Замужества Нанинки Кулиховой» по роману Игната Германа, а также экранизация оперетты Вацлава Мировского «Девушка-сорванец». Оба эти «шедевра» Вавра подготовил для Славинского, считая сценарный труд всего лишь профессиональной тренировкой. Во время съемок фильма «Верблюд проходит через игольное ушко» Хуго Хааса Вавра испытал свои силы в качестве сорежиссера.

В 1937 году Вавра считался уже достаточно зрелым профессиональным кинематографистом, чтобы ему можно было доверить самостоятельную постановку. Студия «Молдавия» пригласила его для постановки исторического костюмного фильма о событиях 1848 года. Режиссер сам написал сценарий по мотивам романа Алоиза Ирасека «Философская история».

1937 год был для Чехословакии тревожным годом, и патриотическая тема, к которой обратился Отакар Вавра, звучала как нельзя более злободневно. Молодые студенты из провинциального городка Литомысл, которые отправляются в Прагу, чтобы защитить свободу, стали чем-то большим, нежели образами, рожденными чешским писателем за сто лет до этого. Фильм Отакара Вавры прозвучал призывом к сердцам и мыслям сограждан в минуту опасности.

В «Философской истории», в следующем фильме, «Девичество» (1937) по роману Марии Майеровой, стали очевидными характерные черты творчества Вавры. Вопросом первейшей важности для режиссера был литературный текст будущего фильма. Ни один из его коллег не обладал в такой степени сознанием связи экранного повествования с литературной традицией, и притом не в смысле механической экранизации первоисточника, а умения найти для писательских решений киноэквиваленты.

Сценарий «Девичества» был подготовлен для Ровенского, но в связи со смертью автора «Реки» режиссуру фильма взял на себя почти в последнюю минуту сам Вавра. Если бы он с самого начала предполагал ставить этот фильм, финальная концепция произведения была бы другой. Менее лирическо-сентиментальной, рассчитанной на вкус Ровенского, но более социально-критической, что соответствовало вкусу Вавры. Быть может, поэтому один из критиков не без оснований упрекнул «Девичество» в том, что из драмы с острым современным звучанием в литературном оригинале оно превратилось на экране в сентиментальную драму в стиле бульварных романов. Здесь надо поставить точку над «i». Героическая и бесцельная жертва молодой девушки, которая вышла замуж за богатого человека ради спасения любимого — бедного чахоточного больного, в киноварианте выглядела мелодраматически-условной и потому лишенной жизненной правды. Не помогла и прелестная исполнительница главной роли Лида Баарова.

На рубеже 1937—1938 годов стал приближаться, и притом во все более быстром темпе, кризис. Судетские немцы, ободряемые Гитлером и руководимые собственным фюрером Конрадом Генлейном, становились в своих требованиях и действиях все более агрессивными. 24 апреля 1938 года на судетско-фашистском слете в Карловых Варах Генлейн объявил свою программу из восьми пунктов, требуя полной автономии для территорий, населенных немецким национальным меньшинством. Это происходило уже после захвата Австрии, и каждый сознавал, что так называемая автономия — это только первый этап на пути отрыва Судетов от Чехословакии и присоединения их к Третьей империи. На другом конце страны сепаратистскую кампанию вели фашисты из Словацкой партии Глинки. Республика переживала трудные дни.

Что делает кинематография, чтобы помочь государственной власти? Очень немного. Слишком большой удельный вес имеет в кинопромышленности Германия, слишком большое количество прокатных контор и кинотеатров принадлежит немцам, для того чтобы им можно было возражать. Но и чешские продюсеры не относились к числу особенно отважных и охотно идущих на риск. В переломный для истории страны период является только два явно антифашистских фильма: «Мир принадлежит нам» (1937) и «Белая болезнь» (1937). Восковец и Верих переделали для фильма свою театральную пьесу — политическое обозрение под заглавием «Налево и направо». Фильм поставил Мартин Фрич с помощью Карела Стеклого. Студия «А-Б», весьма косо поглядывавшая на весь этот проект, не особенно помогала в съемках, с тревогой ожидая премьеры фильма. Успех комедии, высмеивавшей фашистскую организацию, превзошел все ожидания. Гитлеровское посольство, которое не без оснований узрело в ней слишком явные намеки на порядки в Третьей империи, заявило протест, но он помог мало. Оптимистическая песенка «Мир принадлежит нам» вскоре же была у всех на устах.

«Белая болезнь» — это экранизация сатирического антифашистского романа Карела Чапека, переделанного позднее в театральную пьесу. Ставить фильм взялся и сыграл в нем главную роль Хуго Хаас, актер, до сих пор специализировавшийся на легком комедийном репертуаре. Герою «Белой болезни» является врач-идеалист, который открыл лекарство, способное предотвратить распространение грозной эпидемии. Жертвами этой эпидемии являются мужчины старше 30 лет. Диктатор, подготавливая страну к войне, мечтает получить от изобретателя чудесное лекарство от «белой болезни». Врач, однако, ставит условием отказ от вооруженной борьбы, на что, разумеется, местный фюрер не хочет согласиться. Война разразилась, но фашисты проигрывают ее, и их вождь на смертном одре подписывает мирную декларацию. Ныне фильм «Белая болезнь» удивляет наивностью своего пацифизма. Но когда он

вышел на пражские экраны в конце декабря 1937 года, он воспринимался совершенно иначе, чем в наши дни. Аналогии с Гитлером пробуждали в зрительном зале живой отклик. Фильм был предостережением перед угрожавшей опасностью, призывал к бдительности.

Чехословакию не мог спасти ни благородный доктор Гален, изобретатель чудодейственного лекарства «серум», ни талантливые комедийные актеры Восковец и Верих. Для борьбы с Гитлером нужна была многочисленная и хорошо вооруженная армия. Содействовала ли кинематография правительству в подготовке обороны страны? В коротком метраже можно отметить, помимо еженедельников-хроник, лишь несколько документальных фильмов, посвященных армии. К ним относилась картина Иржи Вейсса «Наша страна», выпущенная на экраны в 1938 году. В художественном кино этими вопросами занялись слишком поздно. Картина из жизни слушателей Военной академии в постановке режиссера Яна Бора, называвшаяся «Родина зовет», вышла на экраны после Мюнхенского соглашения, словно иронии ради названная теперь «Непобедимая армия». Другой фильм, на этот раз военно-исторический, ибо он рассказывал о солдатах Чешского легиона во время первой мировой войны, назывался «Зборов» (был поставлен режиссерами Й. А. Хольманом и Иржи Славичком) и вышел на экраны лишь в январе 1939 года. А съемки третьего фильма под названием «Герои границ», 900 метров которого уже были отсняты режиссером Ярославом Блажеком, пришлось прервать из-за изменившихся политических условий. Это был, между прочим, единственный фильм, который без всякой маскировки утверждал необходимость защиты от фашистского нашествия. На этом фоне парадоксальным оказалось то, что единственным кинодокументом, запечатлевшим события, происходившие в горячие сентябрьские дни 1938 года в Чехословакии, был драматический кинорепортаж под названием «Кризис» американского режиссера Герберта Клайна, созданный при помощи чешского оператора Александра Хаккеншмидта.

29 сентября 1938 года в Мюнхене было подписано позорное соглашение между западными державами и государствами оси. Расплачиваться за эту «политику умиротворения» вынуждена была Чехословакия, которой пришлось отдать Германии судетские земли. Президент Бенеш оставил страну, а его место в Пражском Кремле на Градчанах занял Эмиль Гаха. Началась краткая, ибо она продолжалась только пять с половиной месяцев, история Второй республики. После мюнхенской измены жизнь в полуфашизированной стране стала трудной и опасной для многих людей, активных в политическом отношении, скомпрометированных в глазах новых господ. В Соединенные Штаты эмигрировали Восковец и Верих, Хуго Хаас и Александр Хаккеншмидт, работающий ныне в американском документальном кино под именем Алекса Хаммида. В Англию уехал Иржи Вейсс.

На пражских экранах, так же как это было в домюнхенские времена, господствовали беззаботные комедии. В зрительных залах раздавались аплодисменты, адресованные Владе Буряну в картине «Духачек этим займется». За две недели до подписания мюнхенской капитуляции в двух первоэкранных кинотеатрах Праги, в «Люцерне» и в «Блянике», показывался фильм «Цех кутногорских дев» Отакара Вавры. Премьере нового фильма известного режиссера предшествовала реклама в прессе, которая сообщала о его успехах на фестивале в Венеции, где в последний раз принимала участие независимая Чехословакия. Публика приняла «Цех кутногорских дев» с энтузиазмом. Спустя четыре недели, в наиболее драматический момент истории страны, фильм еще продолжал идти на двух центральных экранах столицы.

Отакар Вавра создал красочное, полное радости жизни зрелище, рассказывающее о приключениях некоего пана Микулаша Дачицкого из Хешлова — дворянина эпохи Возрождения, обладающего наклонностями Дон Жуана, а также пристрастием к бокалу и шпаге. В основу фильма были положены две народные комедии Ладислава Строрупежницкого, написанные в XIX веке. Дачицкий был сложным образом: при всем своем легкомыслии он высказывал мудрые суждения о своем отечестве и вступался за угнетаемых. В фильме пылал огонь страстного патриотизма, любви к народным традициям и свободе. Многие критики сравнивали «Цех кутногорских дев» в момент появления фильма с картиной «Героическая кермесса» Фейдера. Сходство, несомненно, имеется — для обеих картин характерны размах постановки и стремление правильно воспроизвести на экране жизнь провинциального городка XVI века, старательно подчеркивая атмосферу веселья, развлечений, беспечного добродушия. Все это так, но оба фильма принципиально разнятся своим политическим подтекстом. Фейдер не провозглашал мирного сосуществования с врагом, как его в этом обвиняли, но выражал полную безучастность к содержанию старых испано-фламандских споров. Отакар Вавра, наоборот, не упускает ни одной возможности подчеркнуть чешский характер Кутной горы и ее жителей и высмеять тех, кто поддавался немецким влияниям. Сведение счетов Дачицкого с немецким алхимиком играет здесь роль лакмусовой бумажки, намекая зрителям, на чьей стороне находятся симпатии автора. Чехи великолепно понимали скрытое звучание внешне аполитичного, якобы лишь развлекательного фильма. Они заполняли залы кинотеатров не только для того, чтобы развлечься и посмеяться, но также и для того, чтобы, смеясь, радуясь победам чешского героя, выразить свой протест. Гитлеровская цензура не без оснований запретила показ фильма «Цех кутногорских дев» немедленно же после создания протектората Чехии и Моравии.

Последний фильм Вавры, поставленный в канун падения Первой республики, был заключительным аккордом независимой чехословацкой

кинематографии; после этого она замолчала на долгие годы. Мрачным мартовским днем, когда дождь мешался со снегом, улицы Праги заполнились немецкими танками и серо-зелеными мундирами гитлеровской армии. 15 марта 1939 года с карты Европы исчезла Чехословацкая республика, а на ее месте появились два новых, подчиненных Берлину «государства» — протекторат Чехии и Моравии и «свободная», хотя и пользующаяся опекой Третьей империи Словацкая республика.



Трудно сравнивать ситуацию в Венгрии с положением, в котором после прихода к власти Гитлера оказались австрийская и чехословацкая кинематографии. Здесь правил естественный союзник Третьей империи — фашистский диктатор адмирал Хорти. Правители страны, которая после 1918 года утратила 75% населения и 60% территории, рассчитывали на то, что при помощи Германии им удастся вернуть часть их прежних владений. Мечты правящих кругов о могуществе не разделяла значительная часть населения: рабочие, малоземельные крестьяне и радикальное крыло интеллигенции. Но в господствующей политической системе эта тихая оппозиция не имела практического значения. И внешне все выглядело так, как если бы общественное мнение по основным вопросам иностранной и внутренней политики было единым.

В 1933 году венгерская кинематография уже преодолела первоначальные трудности звукового периода и, пользуясь хорошо оборудованной студией «Гунния», могла распрямить крылья, пытаться взлететь повыше. Конъюнктура для отечественного производства была благоприятной. Адмирал Хорти, в то время близко связанный с Муссолини, занял так же, как и дуче, выжидательную позицию по отношению к событиям в Германии. Владельцы кинотеатров и прокатных контор — в большинстве случаев евреи по происхождению — на свой страх и риск объявили бойкот немецким фильмам, чему власти не противодействовали. Студия «Гунния», финансируемая тогда французами, не проявляла желания сотрудничать с кинопромышленностью Берлина. Таким образом, с экранов сошли многочисленные немецкие картины, а свободное место начали занимать отечественные фильмы. Прокатные фирмы, не имея в достаточном количестве иностранных картин, взяли на себя финансирование венгерских фильмов. Кинопроизводство начало быстро расширяться: в 1933 году было произведено девять картин, а в 1936 — уже 29. И все это производилось для весьма скромного отечественного рынка, обладавшего всего лишь 400 кинотеатрами, из которых в самом Будапеште было 77.

Количественному развитию венгерской кинематографии помог не только бойкот немецких фильмов, но прежде всего протекционистское законодательство. Так, например, с первого августа 1935 года все кинотеатры были обязаны демонстрировать не менее 10% фильмов на венгерском языке.

ке, в 1936 году этот процент увеличился до 15, а в 1937 — до 20. Кроме того, кинотеатры не могли демонстрировать два полнометражных фильма в течение одного сеанса. Это означало, что венгерский фильм, который они обязаны были показывать, уже не мог быть приложением к какому-нибудь американскому боевику. И наконец, по этому закону продюсеры имели право закупить за каждый венгерский фильм 8 зарубежных фильмов. Это была скрытая дотация, поскольку продюсеры, покупая голливудские фильмы, могли из этих средств покрыть часть расходов на производство отечественных фильмов.

Все эти распоряжения, изданные в течение 1935—1937 годов, оказали на рост кинематографии благотворное воздействие. Проявлением тогдашней независимости по отношению к гитлеровской Германии было в 1935—1937 годы увеличение производившихся на будапештских студиях дубляжей на немецком языке или же немецких фильмов. В них выступали актеры, преданные анафеме в Третей империи, как, например, Франческа Гааль и певица Гитта Альпар.

Положение изменилось в 1937 году. Хорти начал явно ориентироваться на Германию и приспособлять свою внутреннюю политику к линии Гитлера. В результате давления сверху прекратился бойкот немецких фильмов и производство фильмов с участием актеров, эмигрировавших из Германии. Венгерско-немецкая комедийная звезда Франческа Гааль выехала через Вену и Париж в Америку. В 1938 году, желая пойти навстречу фюреру и отечественным фашистам, венгерские власти ввели антисемитское законодательство. Евреи утратили право руководить студиями, прокатными конторами и кинотеатрами. Им было запрещено также быть режиссерами, сценаристами или главными актерами. Это принудительное «расовое очищение» вызвало изменения в рядах кинематографистов, но не ослабило темпа производства. В 1938 году было произведено 35 фильмов, а после временного снижения в 1939-м — до 27 фильмов (на что, скорее, повлияла не внутренняя кинематографическая ситуация, а международное политическое положение) количество фильмов возросло в 1940 году до 40. Кинопавильоны работали полным ходом, и зрители охотно шли в кинотеатры, стремясь посмотреть любимых актеров. Бесспорным королем венгерского кино был Явор Пал, который играл элегантных героев-любовников, чаще всего в гусарском мундире или в костюме для верховой езды.

Венгерских фильмов за эти годы было выпущено немало, но среди них трудно найти произведения, обладавшие значительными художественными достоинствами. Это были коммерческие картины, чаще всего экранизации салонных комедий или мелодрам или же произведений дешевой «полулитературы». Их обычно называли «лимонадными», потому что они ни вкусом, ни консистенцией даже не напоминали крепкие ароматные венгерские вина. Из полутораста фильмов, которые были произведены в 1934—1940

годах, нельзя назвать хотя бы единственного исключения. Объясняется это различными причинами: требованиями продюсеров написать сценарий в течение четырнадцати дней и поставить фильм в 30 дней и притом за гроши, потому что денег в достаточном количестве никогда не было. Объяснением также могут быть политические условия: невозможность свободно высказаться на более серьезные темы. Все это правда, но верно также и то, что никто даже и не пытался плыть против течения. Фильмы, которые делались разными режиссерами и в которых принимали участие разные кинозвезды, были похожи друг на друга как близнецы. Они были одинаково пустыми, независимо от того, звучали ли они печально или весело.

Популярными плодовитыми режиссерами второй половины 30-х годов были: Иштван Секей (поставил 26 фильмов), Бела Гаал (24), Ласло Вайда (12) и Аюш Ратони (15). Секей после длительного пребывания в Германии вернулся в Венгрию в начале звукового периода и оставался в стране до 1938 года, после чего эмигрировал в Соединенные Штаты вместе с женой актрисой Ирен Агаи, которая играла в большинстве его фильмов. Бела Гаал также прервал свою деятельность в 1938 году. Он был специалистом в области кинокомедии: в 1934 году два его фильма — «Сказочное авто» и «Новый родственник» — заняли первое место по кассовому успеху. Ласло Вайда ставил как драмы, так и комедии, не отличаясь каким-либо талантом. Аюш Ратони вернулся в Будапешт лишь в 1935 году после того, как прошел практику в Голливуде. В своих фильмах он снимал жену — актрису Клари Толнаи. Несколько заглавий фильмов Ратони свидетельствуют об их характере — «Поцелуй и ничего более» (1939), «Дама оказалась с причудами» (1938), «Муж под башмаком у жены» (1938). К числу реэмигрантов относятся также Геза Радвани. После 18 лет работы за границей (в Германии, Англии, Италии, Франции) в качестве сценариста, ассистента режиссера и монтажера будущий автор фильма «Где-то в Европе» вернулся в Венгрию лишь в 1939 году. Он начал со сценариев, а в 1940 году дебютировал как режиссер фильма «При закрытых дверях».

Из режиссеров, которые позднее будут работать в послевоенной венгерской кинематографии, в 30-е годы начинали свою деятельность Мартон Келети и Виктор Гертлер. Оба они пришли из театра и прервали работу в 1938 году, Келети поставил к тому времени 7 фильмов, а Гертлер — 9. В 1939 году после нескольких лет практики в качестве монтажера, ассистента и актера дебютировал как режиссер Фридьеш Бан. Первым его фильмом была комедия «Матьяш наводит порядок».

На этом и можно было бы закончить обзор венгерской кинематографии межвоенного периода. Баланс в количественном отношении весьма богатый, в качественном — нулевой.

Репутацию венгерского кино в те годы спасало произведение австрийского режиссера Георга Хёллеринга, который, будучи оператором, снял

полнометражный сюжетный репортаж о жизни местечка Хортобать. Так же назывался и фильм. Автор показывал, как работают и развлекаются люди, живущие на бескрайних венгерских равнинах. В фильме «Хортобать» была высказана правда, которую нельзя было найти в художественных фильмах. Правда и поэзия природы, непосредственно перенесенные на экран, без изысканных стилистических и композиционных приемов. Рождение жеребенка составляло кульминационный драматический пункт картины.

На экранах кинотеатров Будапешта, Сегедина и Печа танцевали чардаши, вальсы и румбы. Очаровательно улыбался и соблазнял десятки женщин непревзойденный Явор Пал. А в это время уже шла война. Гитлеровцы уже заняли Польшу, Норвегию, Бельгию, Голландию и Францию. Они готовились к прыжку через Ла-Манш и после захвата Югославии собирали силы, чтобы напасть на Советский Союз. Адмирал Хорти уже давно перестал говорить о нейтралитете. 20 ноября 1940 года Венгрия объявила о своем присоединении к антикоминтерновскому пакту. Каждая победа Гитлера приносила новые территориальные завоевания. Так называемый первый венский арбитраж от ноября 1938 года отдал Венгрии южную часть Словакии и часть закарпатской Руси. В августе 1940 года второй венский арбитраж передал Венгерскому Королевству огромную часть Западного Семиграда. Наконец, в апреле 1941 года будапештские союзники Гитлера заняли около 10 тыс. кв. км Югославии.

Хорти согласился на транзит немецких армий, сгруппированных для нападения на Советский Союз. 27 июня 1941 года венгерское правительство объявило войну Советскому Союзу, а спустя полгода Великобритания и Соединенные Штаты заявили, что они находятся в состоянии войны с Венгрией. Для венгерского народа началась новая глава истории. Она окажет свое влияние и на судьбы кинематографии.

СКАНДИНАВИЯ — ГОДЫ ЛЕТАРГИИ

«Годы летаргии» — так назвал в своей книге о шведском кино Жан Беранже период истории шведской кинематографии между 1930 и 1940 годами. Кинематография, которая пережила триумф в эпоху немого кино, казалось, была погружена в глубокий сон. За границей забыли о ее существовании, и только фестивали в Венеции напоминали, что родина Шестрома и Греты Гарбо, страна, в которой возникли такие произведения, как «Деньги господина Арне» и «Горный Эйвинд и его жена», не исчезла окончательно с кинокарты мира. Для себя, для внутренних нужд в Швеции производили фильмы непрерывно и в определенном установившемся ритме: 25—30 картин в год. Но это были фильмы, которые в подавляющем большинстве лишь подтверждали состояние глубокой летаргии всех творческих сил. Шведская кинематография видела розовые сны. Из 132 филь-

мов, произведенных между 1934 и 1938 годами, ни один не имел трагического финала и лишь 7 фильмов кончались, как это заметил историк шведского кино Бенгт Идестам Алмквист, нейтрально, то есть ни хорошо, ни плохо. В остальных 125 фильмах господствовал оптимизм и ничем не стесняемая радость жизни. Быть может, лишь слегка ограниченная светскими условностями, ибо следует сказать, что почти все комедии и комедии-драмы происходили в высшем свете. А когда Густав Муландер в фильме «Мы, входящий через черный ход» осмелился показать кухню как место действия, он сделал это только потому, что хотел доказать, что образ жизни лакея немногим отличается от того, какой предписывают каноны светской жизни привилегированных десяти тысяч.

Представительной фигурой в скандинавской кинематографии этих лет был режиссер, относившийся к старой гвардии, один из тех, кто помнил еще героические времена Стиллера и Шестрома — их ученик и младший коллега Густав Муландер. Между 1934 и 1939 годами этот весьма плодовитый и активный режиссер поставил 15 фильмов. Они отличались хорошей техникой режиссуры, в особенности работой с актерами. Муландер чувствовал себя лучше всего в жанре легкой комедии, но с успехом пробовал свои силы и в других жанрах. К лучшим его фильмам этого периода относятся: «Семья Сведенхельм» (1934) и «Интермеццо» (1936). Первый из них был переработкой чрезвычайно популярной в Скандинавских странах, а также ставившейся в Париже и в Лондоне пьесы Я. Бергмана. В роли профессора, лауреата Нобелевской премии выступил актер Йёста Экман, создав необычайно интересный образ — чуть ли не последний в его богатой экранной карьере. Идеалист, несколько неуравновешенный, думающий прежде всего о науке, — таков был герой фильма. Запутавшийся в земных делах, семейных и финансовых, он не очень-то умел найти себе место в мире. В заключение он высказывает горькое суждение по поводу почестей, которых был удостоен: «Премия — это не игрушка и не драгоценность, а всего более напоминает чистую рубашку, которую ни за какие блага нельзя запятнать, поскольку она должна служить соответствующим убранством для вечного сна».

Наряду с Йёстой Экманом в «Семье Сведенхельм» выступила в небольшой роли студентка стокгольмской театральной Академии Ингрид Бергман. Густав Муландер доверил ей главную роль опять-таки с Йёстой Экманом в мелодраме под названием «Интермеццо». В этом фильме, рассказывающем о романе старого композитора и молодой пианистки, новая звезда экрана блеснула бесспорным талантом. Она была полна очарования молодости, непосредственности, искренней равным образом в моменты счастья и в минуты отчаяния. Эта роль решила будущее актрисы: она была приглашена сначала в Берлин, а затем в Голливуд, где в новом варианте «Интермеццо» с Лесли Хоуардом повторила свой первый успех. Ингрид Бергман показала реалистический стиль игры, далекий от театральной ходульно-

сти и лишенный декламационности. После успеха «Интермеццо» Муландер поставил фильм «Лицо женщины» (1938) по пьесе Франсиса Де Круассе. Ингрид Бергман играла драматическую роль молодой девушки, лицо которой было изуродовано в автомобильной катастрофе. Далее в действие вводится уголовно-приключенческий сюжет с убийством злодея в кульминационный момент. Разумеется, сообразно принципам, обязательным в шведской кинематографии в те годы, фильм завершается счастливой развязкой. Ингрид Бергман после хирургической операции становится еще прекраснее и отдает свое сердце любимому. Фильм охотно смотрели толпы зрителей, но он не мог сравниться по уровню с классической мелодрамой, какой была картина «Интермеццо».

Густав Муландер не грешил плохим вкусом. Он был человеком большой культуры, но, как правильно заметил Бенгт Идестам-Алмквист, в нем не было творческого огня. Муландер ставил фильмы ровные, тщательно разработанные, лучшие, когда хорошим был литературный первоисточник, которым он пользовался. Актеры охотно снимались в его фильмах, ибо знали, что их способности будут максимально использованы. Ингрид Бергман обязана ему своей всемирной известностью.

Густав Эдгрэн — автор фильма «Карл Фредрик управляет» — принадлежал, как и Муландер, к старшему поколению режиссеров, однако он не завоевал в кино столь высокого положения. Как же можно было серьезно относиться к режиссеру довольно грубых комедий с актером Фридольфом Рудиным — шведским подражателем Бестону Китону? Эдгрэн, который начинал режиссерскую карьеру в 1922 году, доказал лишь в период звукового кино, что он способен создать нечто большее, чем примитивные трюки.

Темой фильма «Вальпургиева ночь» (1935) была серьезная для Швеции проблема резкого падения рождаемости. Эдгрэн реалистически показал студенческие забавы в майскую ночь, называемую Вальпургиевой ночью. Наряду с известными актерами, снимавшимися еще во времена немого кино, Виктором Шестромом и Ларсом Хансоном, здесь выступила Ингрид Бергман. В иной мир и в иные времена переносит зрителя «Юн Эрикссон» (1937) — биография шведского инженера, который устанавливал турбины на кораблях американского флота в армии северян и таким образом помог ей одержать победы в морской битве под Хемптон-Род над противниками из Южной Конфедерации. Эдгрэн сделал фильм с большим размахом, Юна Эрикссона играл Виктор Шестром.

Пер Линдберг пришел в кино, окруженный театральной славой. Его называли реформатором шведской сцены. Он недолго снимался во времена немого кинематографа, однако без особого успеха, и лишь новое путешествие в страну десятой музы дало более интересные результаты. Случилось это в конце 30-х годов. В фильме «Приезжает старый человек», серьезной психологической драме, высокий уровень актерского мастер-

ства показал неутомимый Виктор Шестром. Более интересным был следующий фильм Линдберга, где он словно для контраста занялся молодежью. Уже само заглавие произведения звучало программно: «Молодой человек, радуйся своей молодости». Режиссер перенес на экран роман Вильгельма Муберга, рассматривая его как трамплин для интересных решений в области формы. Герой, человек зрелый, женатый, имеющий детей, вспоминает свою молодость. Он хотел смолodu быть свободным, но обстоятельства не позволили ему осуществить эту мечту. Что ж, быть может, снова попробовать, отправиться странствовать? Чувство долга заставляет его сказать себе «нет». Разные временные планы, настоящее и будущее, Линдберг передает с помощью различных стилистических приемов. Так, воспоминания он дает в лирическом ключе, близком к французскому киноимпрессионизму, рассуждения же на темы сегодняшнего дня — в реалистическом плане почти репортажного характера.

Линдберг проявлял склонность к экспериментам, и его фильмы высоко ценились любителями киноискусства. Рядовым зрителям значительно больше нравились легкие, доступные картины Шамиля Баумана, который как самостоятельный режиссер дебютировал в 1931 году уже в звуковом кино. Бауман показывал в своих фильмах среду чиновников, ремесленников, актеров из странствующих театров, короче — людей, которых можно встретить на улице, в трамвае или в поезде, а не на дипломатическом приеме или ежегодном балу аристократических покровителей искусства. Лучшим из его фильмов, поставленных во второй половине 30-х годов, можно считать фильм «Карьера» (1938), рассказ о провинциальной актрисе, которая работала статисткой в странствующей труппе, разъезжавшей по маленьким городкам. Бенгт Идестам-Алмквист считает, что в картинах жизни шведской провинции, созданных Бауманом, есть много подлинности и свежести. В фильме «Карьера», пишет шведский историк кино, уже зреют новые творческие силы, которые раскроются и разовьются в последующем десятилетии. Героиней фильмов Баумана была Сигне Хассо, которая, как и ее коллега Ингрид Бергман, вскоре стала работать в Голливуде.

Зачатки нового можно найти не только в «Карьере» Баумана, «Молодом человеке» Линдберга и «Вальпургиевой ночи» Эдгрена, но также и в наполовину документальном фильме, который назывался «Ловля китов» (1939), Андерса Хенриксона. Хенриксон занимался режиссурой в театре и кино, а время от времени также и играл. Его творчество в кино (он дебютировал как режиссер в 1933 году) не превышало среднего уровня, и лишь в фильме «Ловля китов» он предстал перед публикой как режиссер, обладающий более серьезными стремлениями. Сюжет фильма напоминал сказочку с моралью: богатый и распущенный парень проходит на норвежском рыбацком судне суровую школу жизни, становится полноценным человеком и женится во имя романтики на дочери капитана. Новое

в этом произведении заключалось в том, что действие его было перенесено из павильона на натуру и в него были вплетены документальные элементы. Таким образом, жизнь вторглась в те районы, которые сохраняли за собой развлекательные фильмы. Подобными достоинствами обладал художественный репортаж о путешествии в Сиам («Горсть риса») венгра Пала Фейоша и шведа Гуннара Скоглюнда.

Подлинный перелом наступит в 1940 году, когда Андерс Хенриксон поставит фильм «Преступление». В конце же 30-х годов появляются лишь симптомы, свидетельствующие о том, что Швеция вскоре проснется, пробудится от летаргического сна. Надо будет лишь пережить такое, пришедшее извне потрясение, каким была вторая мировая война, чтобы ускорить этот процесс. Постановка дела в шведской кинематографии не требовала коренных перемен. Все здесь окупало себя, хотя и в скромных размерах, 1900 кинотеатров было достаточно, чтобы производство 20 с небольшим или 30 фильмов в год окупалось. Концерн «Свенск фильминдустри» приносит прибыль, поступающую если не непосредственно от производства, то от аренды павильонов киностудии в Расунда, от ста с лишним кинотеатров и от проката зарубежных фильмов. Мелкие студии, а их было в 1936 году 17, не заявляют о банкротстве. Медленно, но гладко катится производственная тележка шведской кинематографии. Без потрясений и неожиданностей, в стороне от главных путей мирового кино.

Если все же Швеция подает какие-то надежды на то, что в ее кинематографии в будущем наступят изменения к лучшему, то подобные симптомы трудно заметить у ее скандинавских соседей: в Дании и Норвегии. В Копенгагене фильмов производится мало, а ставят их лишенные таланта ремесленники. Карл Теодор Дрейер замолчал со времени созданного во Франции фильма «Вампир». Бенъямин Кристенсен начнет делать фильмы лишь к концу 1939 года, А. В. Зандберг умер в 1938 году, не создав в последние годы своей жизни ничего на уровне его диккенсовской серии времен немого кино. Георг Шнеефойгт повторяет в 1937 году в новом звуковом варианте старый, принесший ему славу фильм «Лаилу», полухудожественное произведение, рассказывающее о путешествии в далекую Лапландию. И это все. А в Норвегии кинематография не могла похвалиться даже такими сверхскромными результатами. Погруженная в глубокий сон, спит кинематографическая Скандинавия. Лишь военные события апреля 1940 года станут причиной радикальных изменений в ее жизни.

ИСПАНИЯ В ОГНЕ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

История испанской кинематографии в период гражданской войны еще не написана и, наверное, будет написана не скоро. Годы борьбы испанского народа с фашистскими мятежниками, которых поддерживали фашист-

ская Германия и Италия, закрыли путь для нормального развития кино. Республиканское правительство не имело практических возможностей уделять внимание постановке фильмов. Все, что здесь делали, — делали для удовлетворения потребностей текущего дня. Немного осталось достоверных источников, позволяющих достаточно точно восстановить картину деятельности испанской кинематографии с 18 июля 1936 года до 4 апреля 1939 года, когда с падением Мадрида закончилась героическая неравная борьба. Поэтому мы вынуждены ограничиться фрагментарным очерком, говорящим скорее об условиях, в которых создавались фильмы, нежели об их художественных достоинствах.

1935 год прошел под знаком консолидации испанской кинематографии. Было выпущено около 40 фильмов на нескольких студиях Мадрида и Барселоны. К ведущим режиссерам принадлежали Бенито Перохо и Флориан Рей. Их картины отличались хорошим техническим уровнем и пользовались большой популярностью. Перохо в 1935 году поставил два фильма: «Ты — мой возлюбленный» и «Ярмарка в Паломе». Премьера этого последнего фильма состоялась в декабре, а еще в мае 1936 года его демонстрировали одновременно три мадридских кинотеатра. Фильм был развлекательным, и владельцы кинотеатров никогда не жаловались на отсутствие зрителей. Зрителям нравились прежде всего музыкальные фильмы, сопровождаемые танцами и песнями. Для экрана перерабатывалось много народных водевилей, и успех им был заранее обеспечен. Продюсеры имели гарантированный доход от проката фильмов на отечественном рынке. А то, что им приносила Латинская Америка, составляло чистую прибыль. Слабой стороной производства была некоторая монотонность, повторение того же самого стандарта и отсутствие технически квалифицированных кадров. Испания, развивая свою кинематографию, все-таки отставала от своих соседей — Италии и Франции. Были проекты выйти на мировые рынки; помочь в этом должно было приглашение в испанскую кинематографию иностранных специалистов, но на практике ничего конкретного из этих планов не вышло. Жан Гремийон, приглашенный из Франции для постановки фильма «Долороса», переворота не совершил. Павильоны в Барселоне и Мадриде работали полным ходом, и многочисленные съемочные группы находились на натурных съемках, когда Франко начал мятежи против республиканских властей. В большинстве случаев съемки были прерваны, а известные постановщики Бенито Перохо и Флориан Рей постарались как можно быстрее попасть на территории, занятые мятежниками. Поскольку ни в одном из городов, оккупированных взбунтовавшимися войсками, не было возможности снимать в павильонах, оба режиссера отправились в Берлин, где продолжили совместное испано-немецкое производство фильмов. Бенито Перохо поставил «Севильского цирюльника» и «Испанскую кровь». Оба фильма вышли на экран уже после окончания гражданской войны. В Берлине работал также Флориан Рей,

который поставил «Кармен из Трианы» с Империи Архентиной, «За решетками гарема» с той же звездой и «Долорес» с Кончитой Пиквер. Эти три фильма также вышли на экраны лишь к концу 1939 года. На римских киностудиях работал испанский режиссер под английским псевдонимом Эдгара Невилле (на самом деле это был граф Де Берланга де Дуэро).

Из более известных режиссеров в Мадриде в Барселоне оставались Э. Фернандес Ардавин и Фернандо Рольдан. Ардавин, драматург и сценарист, поставил две музыкальные комедии. Премьера первой из них — «Королевы Мавритании» — состоялась в столице в октябре 1937 года, а второго фильма — «В поисках песен», в самом конце войны — в январе 1939 года. Рольдан создал приключенческий фильм «Луис Канделас» (1937) и пропагандистский фильм «Так мы победим» (1938). По-видимому, в обоих больших городах — Мадриде и Барселоне, в течение трех с половиной лет было произведено около 20 полнометражных художественных фильмов. В большинстве это были, как и до 1936 года, типично развлекательные картины, не содержащие никаких политических идей. Иностранцы корреспонденты, которые были в то время в республиканской части Испании, говорили, что фильм «Мельницы» режиссера Росарио Пи содержал социальную идею. О других фильмах, которые явно должны были представлять политические идеи — «Страх», «Решетка и винтовка» и «Моряк Колль», — мы находим лишь упоминание о том, что в 1937 году их начали снимать. Были ли они закончены, трудно сказать.

Режиссер Саус, подлинное имя которого осталось неизвестным, поставил с участием французского оператора Адриана Порше фильм о народной армии под заголовком «Заря надежды», показанный в 1938 году в Барселоне и Валенсии. Отец оператора, режиссер Артур Порше, создал в Барселоне с участием сына картину фольклорного характера «Огни среди ночи». Премьера его состоялась в Мадриде в 1937 году. Это не было политически активное произведение, как, впрочем, большинство фильмов, создававшихся в те времена. Инициаторами и финансистами производства были чаще всего профессиональные организации, которые в Барселоне приняли на себя управление киностудиями. Объединенный синдикат публичных зрителей значился в титрах драмы «Бедные районы» режиссера Педро Пуше, премьера которого состоялась в Мадриде в июле 1937 года. Значительно более интересной и полезной, ибо она служила непосредственно борьбе с фашизмом, была деятельность республиканских режиссеров документального кино и хроники. Правительственная студия в Мадриде «Фильм-популяр» выпускала еженедельную кинохронику «Сегодняшняя Испания». Над выпусками журнала работали восемь операторов, в том числе семь испанцев и один француз. Кроме того, ставилось большое количество документальных фильмов. Сохранились их названия, но не известно, кто были их авторы. Весной 1937 года двумя наиболее популярными военными репортажами были «Орлята» и «Последняя минута» (о боях под Мадридом).

Французский историк кино Марсель Лапьерр упоминает о том, что в Каталонии показывали следующие документальные фильмы: «Батальон смерти», «От вчера до завтра» (о социальных изменениях во время войны), «Женщина и война», «Наши художественные сокровища» (об охране памятников старины от разрушения). Способный молодой документалист Рафаэль Жиль является автором двух фильмов: «Здоровье» и «Солдаты — крестьяне», а его коллега Антонио дель Амо поставил «Военную промышленность», «Переход через Эбро» и «Тревога». Производство документальных фильмов в количественном отношении было более значительным. Но для будущего удалось сохранить немного.

Единственными фильмами, которые дают нам картину Испании времен войны и которые мы можем просмотреть полностью, являются произведениями иностранцев. Два американских документальных фильма — «Испанская земля» Йориса Ивенса и «Сердце Испании» Лео Гурвица и Пола Стренда — были задуманы как наиболее сильные аргументы в кампании пропаганды за оказание помощи республиканской Испании. Пол Стренд и Лео Гурвиц показывали в своем фильме деятельность канадской службы по переливанию крови, возглавляемой доктором Норманом Бетуном и служившей образцом международной солидарности в защиту демократии. Андре Мальро перенес на экран в виде художественного фильма фрагмент своего романа «Надежда». Съемки интерьеров к этой картине, которая вначале называлась «Сьерра де Теруэль», были сделаны в павильоне в Барселоне, а выступали в нем каталанские актеры.

Советский документалист Роман Кармен в 1936—1939 годах был в Испании вместе с оператором Б. Макасеевым. Результатом их пребывания была серия боевых кинорепортажей из 22 сюжетов под заголовком «О событиях в Испании» и полнометражный документальный фильм «Испания» (1939). Над фильмом «Испания» работала как режиссер Эсфирь Шуб, а сценарий и дикторский текст написал Всеволод Вишневский.

Картина положения кинематографии в Испании 1936—1939 годов была бы неполной, если бы мы не охарактеризовали репертуар кинотеатров. По обеим сторонам фронта шли, разумеется, старые испанские фильмы. Франко ввозил из-за границы прежде всего итальянские и немецкие картины, хотя поставки голливудских фильмов из Америки не были приостановлены. В республиканской части страны демонстрировались американские, французские и советские картины. Советские картины пользовались огромным успехом, особенно фильмы на революционные темы: Чапаев был любимейшим из героев, а его партизанской тактике подражало много республиканских офицеров. Успех имел актер Гручо Маркс, выступавший в мундире полковника в комедийном фильме «Утиный суп». Так получилось, что мундир, который он носил, был похож на мундиры, в которых ходили офицеры генерала Франко. Именно в этой ситуации вызывал

громкие взрывы смеха тот фрагмент диалога, когда Гручо, глядя на штабную карту, заявляет своим товарищам: «Трехлетний ребенок сумел бы решить эту стратегическую проблему». Затем следовала пауза, после чего «полковник-герой» добавлял: «Приведите-ка быстро трехлетнего ребенка». Трудно было доставить большее, и к тому же более неожиданное удовольствие солдатам, которые приходили в столицу для короткого отдыха.

К концу 1938 года победа генерала Франко была лишь вопросом времени. Правительство в Бургосе готовилось взять власть в свои руки по всей стране. Министр внутренних дел Серрано Суньер назначил доверенного фалангиста Мануэля Аугусто Гарсиа Виньоласа шефом кинематографии. Распоряжение от 2 ноября 1938 года распространило деятельность киноцензуры на всю территорию Испании. Над Испанией опустилась долгая ночь фашистского режима. В течение многих лет будет царить глухая ночь и в испанской кинематографии.

А что происходило в эти горячие и трагические годы в салазаровской Португалии? В стране было 200 кинотеатров, и киностудии выпускали от 3 до 6 художественных фильмов в год. Кассовый успех имел фильм ветерана португальской кинематографии режиссера Лейтао де Барроса «Любимцы господина ректора» (1935), экранизация романа Жулио Дениса, действие которого происходит в 60-е годы прошлого столетия в университете в Коимбре. Конкурировала с этим фильмом «Песнь о Лиссабоне» режиссера Коттинели Тельмо. В 1937 году Министерство пропаганды поручает режиссеру Лопесу Рибейро поставить фильм о приходе к власти Салазара. Полнометражный документальный фильм «Майская революция» не вызывает слишком большого восторга у зрителей. В 1938 году создается фильм, заслуживающий внимания. Автором его был молодой режиссер Жорже Брум до Канто, который в «Песне земли» рассказал о жителях острова Порто-Санто (возле Мадейры), борющихся с природой за кусок хлеба. Земля здесь неурожайная, а условия жизни крестьян чрезвычайно тяжелые. «Песнь земли» обладает пафосом советских фильмов, а по манере показа среды опережает позднейший опыт итальянских неореалистов. Это единственное светлое пятно на португальском киногоризонте.

В СТРАНЕ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА

Вторая половина 30-х годов началась в истории японской кинематографии под знаком борьбы киноконцернов за власть. Две старые фирмы, «Сётику» и «Никкацу», оказались в опасности, когда предприимчивый и энергичный Экидзо Кобаяси организовал акционерное общество «Тохо». Кобаяси занимался спекуляцией земельными участками, потом он создал развлекательный центр «Такарадаэука» в Киото с сетью эстрадных театров, цирком, ресторанами и разными зрелищными аттракционами. Следующим

этапом в его карьере была покупка сети кинотеатров, организация прокатной фирмы и производства фильмов. Кобаяси реформировал устаревшую систему производства фильмов, введя принцип кратковременных договоров с актерами и членами съемочной группы, а также установив над ними тщательный финансовый контроль. Он заботился также о подборе сценариев и придавал большое значение техническому оснащению съемок. Таким образом, он в полном смысле этого слова был современным промышленником, отличался в своей деятельности большим размахом и делал ставку во всех своих начинаниях на молодых специалистов.

Вначале борьба происходила главным образом между компаниями «Никкацу» и «Тохо». Концерн «Сётику» сохранял относительный нейтралитет. Однако наступили непредвиденные события, которые изменили положение на арене борьбы. Фирма «Никкацу», которая вложила серьезные средства в установку звуковой аппаратуры «Вестерн электрик», оказалась в трудном финансовом положении. Ей грозило банкротство. Кобаяси хотел прийти на помощь грозному конкуренту, дабы обрести над ним контроль, но его опередил глава общества «Сётику» Такэдзиро Отани, который взял на себя долги «Никкацу». Таким образом, на поле сражения остались теперь два соперника: «Тохо» и «Сётику». «Сётику» претерпела внутренние изменения, когда две братские организации (театральная — «Сётику шоу компани» и кинематографическая — «Сётику кинема») объединились в одну могущественную «Сётику компани» с капиталом в 37 млн. иен. Два других производственно-эксплуатационных предприятия, фирма «Никкацу» и фирма «Синко», находились в зависимости от нового гиганта. Концерн вместе с дружественными и финансово связанными с ним акционерными обществами производил около 280 фильмов в год. Преимуществом «Тохо» была великолепная организация проката и постоянно возрастающее количество кинотеатров, зато ежегодное производство не превышало 100—120 фильмов. В 1937 году маленькие киностудии, не поглощенные еще кинематографическими акулами, начали группироваться вокруг фирмы «Дайто» как фактора третьей силы. Жизнь этих независимых студий была кратковременной. Не имея доступа на прокатный рынок, обреченные на сотрудничество с прокатным трестом и кинотеатрами, принадлежащими концерну, они оказывались вынужденными ликвидировать свою деятельность через несколько лет существования. Такова была судьба хорошо организованной студии «Дайити эйга», для которой режиссер Кэндзи Мидзогути поставил два своих лучших фильма — «Элегия Навивы» и «Гионские сестры».

Количество производимых фильмов возрастало из года в год, и притом большими скачками. В 1934 году японские студии произвели 399 полнометражных художественных фильмов, в 1935 году — 444, а в 1936 году — 531. Количество кинотеатров также значительно увеличилось, почти удвоившись в течение четырех лет. В 1933 году их было 1065, в 1937 году —

уже 2003. Более 50% кинотеатров демонстрировало исключительно фильмы отечественного производства. В 1937 году 1320 кинотеатров специализировалось лишь на японском репертуаре, 630 кинотеатров имело смешанные программы — японские и иностранные, и только 47 кинотеатров в более крупных городских центрах основывало свое существование на импортных фильмах. В сентябре 1937 года было введено частичное эмбарго на иностранные фильмы, но спустя неполный год их снова разрешили ввозить, однако в сравнении с другими государствами Япония представляла собой исключение, ибо ее прокат строился почти лишь на японских фильмах. В 1938 году только 8% демонстрируемых фильмов были ввезены из США, а 3% — из Европы (главным образом из Германии и Италии), 89% составляла отечественная кинопродукция. В этих условиях легко объяснить постоянную тенденцию роста японской кинематографии. Производство фильмов было финансово выгодной операцией, тем более что съемочный период в среднем занимал не более нескольких недель, а расходы по производству были низкими. В 1935 году довольно частыми были случаи, когда картина, на производство которой истратчено от 3,5 до 5 тыс. иен, давала прибыль от 350 до 450 тысяч!

Годы 1935—1938 были периодом не только количественного, но также и качественного развития кинопромышленности Страны восходящего солнца. В эти годы сформировались выдающиеся режиссерские индивидуальности, а художественный уровень фильмов постоянно возрастал. Свидетельствовать об этом может список лучших фильмов отечественной продукции, которые завоевали в 1936 году пять первых мест в референдуме критиков, организованном профессиональным журналом «Муви тайм». Все отмеченные почетной премией произведения заслуживают внимания. На первом и третьем местах оказались произведения Кэндзи Мидзогути «Гионские сестры» и «Элегия Нанивы», второе место занял фильм «Театр человеческой жизни» режиссера Тому Учиды. На четвертом месте японские критики поместили «Единственного сына» — первый звуковой фильм Ясудзиро Одзу. На пятом месте оказался самурайский фильм «Аканиси Какита» режиссера Мансуку Итами. Пять названных выше фильмов служат доказательством развития японского киноискусства, свидетельством его зрелости в период звукового кино. Через несколько лет, освоив как следует эту новую технику, старые и новые мастера докажут, что они способны ставить фильмы не хуже, а быть может и лучше, чем те, которые создавались в эпоху, когда возле экрана сажали специфических для японских кинотеатров комментаторов и интерпретаторов, называвшихся «бэнси». Художественный прогресс можно отметить во всех жанрах, которые делятся на две основные группы: «Дзидайгэки» (современные фильмы) и «Гэндайгэки» (исторические фильмы).

В самурайской тематике появились новые акценты. В фильмах режиссера Мансуку Итами героями являются люди, сильные духом, но слабые

физически, что ничем не напоминает идеала рыцаря из традиционных картин о сражениях и поединках. Наиболее серьезным реформатором жанра оказался Садао Яманака, автор нескольких интересных произведений, как, например, «Жизнь Бангаку» (1932), «Стремительный меч» (1934) и прежде всего «Человеческие чувства и бумажные шары» (1937). Режиссер лишил хрестоматийного глянца эпоху Токугава (XIV в.), изображавшуюся до сих пор как Золотой век рыцарства. Герои его фильмов — это бедные самураи, которые голодают и не могут устроить свою жизнь. Режиссера интересуют не только экономические, но и моральные проблемы. В фильме «Жизнь Бангаку» скитающийся рыцарь ищет правду, а находит везде только ложь. Горьким фильмом является социальная драма из эпохи Эдо (XVIII в.) — «Человеческие чувства и бумажные шары». Единственная радость в жизни бедных людей — это поминки после похорон, когда они могут досыта поесть и выпить. Герой этого фильма также самурай, который повесился, так как до того продал свою саблю и не мог совершить традиционного харакири. В фильмах Яманаки чувствуется, что автор их интересуется современностью, затрагивает проблемы, которые волнуют его сограждан, а история служит для него только поводом для повествования. Правительственные круги Японии, которые к концу 30-х годов вели курс, направленный на фашизацию страны, правильно прочли скрытые мысли Яманаки. В конце 1937 года, сразу же после премьеры «Человеческих чувств и бумажных шаров», режиссер был призван в армию солдатом и отправлен в Китай. Год спустя он погиб во время боевых действий. Японская критика очень высоко оценивает деятельность Итами и Яманаки. Один из ведущих кинокритиков, Токио Мацуо Киси, написал: «Если бы не было Яманаки и Итами, не было бы ныне исторического кино».

Во второй половине 30-х годов симптомы реализма можно отметить и в фильмах на современную тему, особенно в новом стиле, называемом «сёмингэки», — рассказах из жизни средних классов. Это были преимущественно мелодрамы, имевшие многие характерные черты театра «Симпа», который знаток восточной сцены Фабиан Боуерс характеризует как мост, переброшенный в конце XIX века между стилем театра «Кабуки» и европейскими театральными течениями этой эпохи. Это был несколько старомодный театр, наполовину стилизованный и наполовину натуралистический. Кинорежиссеры переняли от «Симпы» склонность к сентиментализму. Пионером в «сёмингэки» был режиссер Ясудзиро Симадзу, который в 30-е годы поставил для студии «Сётику» целую серию мелодрам из жизни мелких купцов, ремесленников и мелких чиновников.

Стиль «сёмингэки» использовали в своем творчестве три режиссера, которые в позднейшие годы, особенно после войны, окажутся в передовом отряде наиболее выдающихся представителей японского киноискусства. Это — Микио Нарусэ, Хэйносукэ Госё и Ясудзиро Одзу. Нарусэ

получил в 1935 году премию еженедельника «Кинема дзюмпо» за фильм «Жена! Будь как роза» — мелодраматическую комедию о муже, которому надоела пишущая стихи интеллектуалка жена и который ищет забвения в объятиях неинтеллектуальной любовницы. Картина пользовалась огромным успехом и была даже показана в Нью-Йорке. Однако последующие фильмы не принесли режиссеру лавров. Некоторые из них принесли доходы студии, но в художественном отношении они не делали чести их автору. В творчестве Микио Нарусэ наступает длительный застой, продолжавшийся пятнадцать лет. Как настоящего художника японская публика узнает его лишь в 1951 году.

Хэйносукэ Госё дебютировал как режиссер в 1925 году, а в 1931 году он поставил первый вполне удавшийся звуковой фильм «Соседка и жена». В 30-е годы Госё совершенствует жанр «сёмингэки», возвысив переживания героев до уровня трагедии. Режиссера интересует жизнь простых людей, таких, как те, кто ходит в кино, чтобы смотреть его фильмы. Американские историки японского кино Джозеф Л. Андерсон и Доналд Ричи пишут, что японские критики использовали даже термин «госёизм» для определения жанра фильмов, которые вызывают в зрительном зале одновременно и смех и слезы. Госё рассказывает о серьезных делах с изрядной долей юмора. Андерсон и Ричи сравнивают режиссера с Чарли Чаплином и Витторио Де Сика. Для него характерно такое же теплое, доброжелательное отношение к человеку, хотя он видит в нем и смешное и даже недостатки. Госё обращал особое внимание на драматургию: четко очерченные образы и разработанный в мельчайших деталях ход событий — вот что создавало в его картинах специфическую атмосферу. Для формы его произведений было характерно соединение достижений звукового фильма с традицией немого кинематографа. Быстрый монтаж, множество монтажных кадров, много крупных планов — вот режиссерские приемы, выступающие в таких фильмах, как «Живущие живут» (1934) и «Время человеческой жизни» (1935). С 1937 по 1941 год в режиссерской деятельности Госё был перерыв, вызванный болезнью.

Ясудзиро Одзу поставил свой первый фильм в 1927 году, затем он начал писать сценарии и к режиссуре вернулся лишь в 1931 году. В 1932 году появился немой фильм «Родиться-то я родился...» — великолепное исследование психологического кризиса, типичного для периода перехода от юношества к зрелому возрасту. В 1936 году Одзу создает свой первый звуковой фильм «Единственный сын», получивший в плебисците еженедельника «Муви таймс» четвертое место. Это типичная мелодрама из категории «сёмингэки», история визита матери, которая принесла в жертву всю свою жизнь для того, чтобы ее сын завоевал положение в мире и стал учителем. Заранее узнавший о ее визите сын занимает повсюду деньги, чтобы показать, что он живет богато. Одзу считается наиболее японским из режиссеров, быть может, потому, что он традиционалист, провозгла-

шающий священные идеалы семейной жизни, жертв и отречений, а также слепого послушания воле господней. В киноязыке режиссер также является сторонником традиционной манеры. Он не признает коротких монтажных кадров, динамического монтажа, затемнений, съемок из затемнения и наплывов. А. применяет чаще всего общие планы, фотографируемые с перспективы человека, сидящего на низкой подушке. Эта типичная для японцев точка видения придает картинам Одзу специфический национальный колорит.

Творчество Кэндзи Мидзогути находится на границе мелодрамы и подлинной драмы. Для этого наиболее выдающегося в 30-е годы японского режиссера период между 1935 и 1940 годами был эпохой расцвета его таланта и кристаллизации художественной индивидуальности. Мидзогути работал в независимой студии, основанной его другом Масаити Нагата, находившейся в старой столице Киото. Вместе со сценаристом Ёсикатой Ёдой он создает два великолепных фильма—«Элегия Нанивы» и «Гионские сестры». Оба фильма были выпущены в 1936 году. О создании их режиссер говорит: «Темы я нашел в обычной жизни, в народной среде, не боясь показать обычаи такими, каковы они есть, даже если они резали глаз вульгарностью». Действие в «Элегии Нанивы» происходит в промышленной, быстро развивающейся Осаке. Героиня фильма — телефонистка, работающая в конторе, ее соблазняет хозяин предприятия. Мидзогути без тени сентиментальности, со всей жестокостью изображает судьбу бедной девушки, которая ради нескольких сотен иен разрушает свою жизнь. Выгнанная из конторы, брошенная возлюбленным, она, одинокая, отправляется ночью искать... чего? Приключения или, быть может, лучшей, легкой жизни? Выводы режиссер предоставляет сделать зрителю, ограничиваясь показом серости и жестокости существования обыкновенных людей в таком большом торговом центре, как Осака. Главную роль играла талантливая актриса Исудзу Ямада.

В «Гионских сестрах» Кэндзи Мидзогути занимается судьбами гейш, а точнее, гейш из веселых кварталов Киото. Режиссер противопоставляет традиционной гейше, живущей согласно неписаному кодексу, ее младшую сестру, стремящуюся как можно быстрее сделать карьеру, и притом ценой любых уступок. Когда старшая сестра лежит в больнице, младшая, невольная виновница ее несчастья, высказывает свое кредо: «Гейша не может жить как нормальное существо. Она должна бороться, чтобы удержаться на поверхности, иначе ее ждет гибель». Современную героиню сыграла снова Исудзу Ямада.

Ведущий историк японского кино Акира Ивасаки считает «Элегию Нанивы» и «Гионских сестер» подлинным началом художественной карьеры Мидзогути. Режиссер, который был вынужден работать в тяжелых условиях, ибо студия не имела денег и надо было быстро управляться со съемками, говорит о своих обоих фильмах, поставленных в Осаке и Киото,

с предельной скромностью. Вот его слова: «Не думаю, чтобы я дал в обоих этих фильмах безошибочное, совершенное описание людей, населяющих провинцию Камигата. Однако должен сказать, что оба фильма были хорошей школой, которая совершенствовала мои наблюдения над человеческими характерами. Я поставил прежде много фильмов, темой которых была жизнь в народных кварталах Киото и времени эпохи Мэйдзи (начало влияния западной цивилизации в Японии. — *Е. Т.*). Однако я полагаю, что, лишь начиная с этих двух картин, я стал смотреть на людей со всей ясностью, и в этот же период я начал сознательно использовать разные планы, устанавливая камеру на определенном расстоянии».

Кэндзи Мидзогути в это время окончательно формирует свой стиль длинных монтажных кадров, которым темп и жизнь придает не монтаж, а актерская игра. Для Ивасаки кристаллизация режиссерской личности автора «Гионских сестер» заключается в гармоническом соединении реализма с натурализмом. В выборе тем, в своей философии Мидзогути был реалистом, а как художник, живописующий среду, как умелый воссоздатель бытовых деталей (и в изображении, и в диалоге) он проявлял натуралистические склонности. Более важным в сравнении с сюжетом Мидзогути считал атмосферу среды. В его творчестве художнический взгляд на мир и людей играл основную роль. Один из японских критиков утверждал, что подлинным героем в его фильмах является место действия. Замечание меткое, ибо драмы этого ведущего в те годы японского режиссера глубоко уходят корнями в определенную почву.

Власть имущие с неудовольствием смотрели на проявления социальной критики в фильмах «Элегия Нанивы» и «Гионские сестры». Считалось, что затрагивать такого рода бытовые темы не следует, ибо это не соответствует великой эпохе, которую переживала страна. Режиссер не умел и не хотел бороться, не в его характере было плыть против течения. И поэтому он вместе со сценаристом Ёдой укрылся на нейтральной территории производства фильмов из жизни актеров. Привел его туда также и интерес к эпохе Мэйдзи, воспоминания о ранней молодости. В 1939 году он создает фильм «Повесть о поздних хризантемах», художественный фильм-биографию знаменитого артиста Кейкуносукэ Оное. Тема драмы извечная: любовь и долг. В 1940 году он поставил еще два фильма о театральной среде: «Женщины Нанивы», героиней которого является актриса театра марионеток Бунракудзи, который возник в XVI веке в Осаке, и «Юноша, отдавшийся искусству», фильм о сыне, который идет по следам отца и посвящает свою жизнь сценической карьере.

В большинстве случаев Кэндзи Мидзогути опирался в своей режиссерской деятельности на оригинальные сценарии, написанные Ёсикатой Ёдой, однако он неоднократно использовал и литературные сюжеты. Во всех его фильмах чувствуется литературная культура автора. В 30-е годы реалистическое направление в кинематографии проявляется также в карти-

нах, которые непосредственно обращаются к литературным оригиналам. Представителем этого литературного направления является прежде всего Утида, который был много лет ассистентом Мидзогути, дебютировал как режиссер в 1928 году, но художественного успеха добился лишь спустя восемь лет, в 1936 году, когда вышел его фильм «Театр человеческой жизни».

Это была переделка печатавшейся в газете популярной повести. Герой ее, студент токийского университета, стремится, как этого хочет его отец, сделать политическую карьеру. Измученный интригами, молодой человек отказывается от учебы. В 1937 году Утида ставит фильм «Голый город» — трагическую историю купца, который, для того чтобы выплатить долги друга, полностью разоряется. Двумя годами позже на экранах появляется лучший фильм Утиды и один из самых интересных фильмов японского кино 30-х годов — «Земля», экранизация романа Такаси Нагацука. Это история бедного крестьянина, владельца рисового поля, который после смерти жены обрабатывает маленькую плантацию вместе с дочерью и старым тестем. Нужда толкает его на кражу. Засуха уничтожает посевы. Тесть, не умея найти общего языка с героем, поджигает его дом. Длинный, продолжающийся два с половиной часа фильм — это сплошная полоса несчастий, непрерывно обрушивающихся на трудолюбивого крестьянина. Конец фильма благополучный — семейные связи, чувство солидарности родственников позволяют Каузги вооружиться терпением и противостоять злой судьбе. Здесь нужно подчеркнуть, что в беде ему помогает вся сельская община, воодушевленная духом братства бедных людей. В «Земле» можно найти типичную для тогдашнего японского кино смесь противоположных тенденций — остроту социальной критики и философское отрешение. Утида работал над фильмом два года в окрестностях Токио, снимая на натуре и в естественных интерьерах. Фильм демонстрировался на фестивале в Венеции, получив признание международной и итальянской прессы. Это была необычная по своей подлинности поэма о крестьянской жизни, опережающая на несколько лет позднейший французский фильм «Фарребик» Рукье, значительно превосходящий его своей резкостью и бескомпромиссностью.

«Земля» завоевала огромную популярность не только за границей, но и в Японии. Фильм был снят почти нелегально, на пленке, сэкономленной в свободные минуты от работы над другими, коммерческими фильмами. В это же самое время для того, чтобы задобрить продюсеров, Утида поставил коммерческие боевики вроде «Тысячи и одной ночи в Токио». Присвоение «Земле» награды еженедельника «Кинема дзюмпо» способствовало выдвижению фильма. Это служит доказательством того, что публика жаждала реалистических, взятых из жизни фильмов и умела их надлежащим образом оценить. Другое дело, что официальные круги не радовались этому успеху, хотя фильм и высказывался за покорность судьбе. Неудоволь-

ствие власть имущих вызывала картина нищеты японской деревни, преподнесенная без попытки ее смягчить.

Времена становились все более тяжелыми и трудными для режиссеров, желавших работать в согласии с собственной совестью, не боясь перенести на экран теневые стороны жизни. Со времени так называемого Маньчжурского инцидента, 18 сентября 1931 года, то есть с начала японской агрессии в Китае, в политике все большую власть забирала милитаристская клика генералов. В ноябре 1936 года Япония подписала антияпонский пакт, а ось Рим—Берлин оказалась продолженной до Токио. В июне 1937 года во главе правительства оказался представитель военной экспансии Коноэ. Спустя неполный месяц после этого началась так называемая «Малая китайская война», а в ноябре японской армией был занят Шанхай. В марте 1938 года была объявлена всеобщая национальная мобилизация, а в 1940 году «добровольно» распущены все политические партии, которые были заменены общенациональным Обществом помощи трону. Политический Комитет общества играл наряду с правительством роль главного руководителя фашистских японских группировок. За год до Пирл-Харбора Япония преобразовалась в тоталитарное государство, где роль диктатора выполнял император, земное олицетворение божества.

Совершенно ясно, что в этой ситуации кинематография должна была подвергнуться реорганизации, целью которой был более тщательный контроль режима над всей кинопромышленностью. С 1 октября 1939 года в жизнь вошел кинозакон № 66, принятый парламентом 5 апреля 1939 года. Основой этого закона был тезис о том, что кино должно стать орудием пропаганды и руководить чувствами народа, показывая картину жизни сообразно нормам, определенным императором. Сценаристы должны стать сценаристами его императорского величества. Режиссеры и актеры должны мобилизовать себя для активной службы трону. Закон устанавливал, что все предприятия могут действовать только на основе предварительно полученной государственной лицензии, а работники кинематографии подлежат обязательной регистрации.

После опубликования кинозакона были предприняты следующие шаги для полного подчинения японского кино. В декабре 1940 года было создано по немецкому образцу Министерство пропаганды с кинодепартаментом, который осуществлял надзор над всеми производственными предприятиями, а также конторами проката и эксплуатации. Наконец, всего за несколько месяцев до вступления Японии в мировую войну в августе 1941 года были оглашены принципы новой структуры кинопромышленности. Распоряжения были драконовскими. Из-за дефицита киноплёнки было ограничено количество производимых художественных фильмов до четырех в месяц. Принудительно были объединены десять киностудий. Отныне только два концерна имели право производить фильмы: «Тохо»

и «Сётику». Позднее те же права получила студия «Дайэй». Прокатом же занималось одно бюро, причем была установлена максимальная цифра копий для каждого фильма — 50 штук. Главное предписание гласило: производственный план должен быть утвержден государственными органами, а его выполнение контролируют правительственные инспектора.

Вместе с распоряжениями экономического и организационного порядка поступали распоряжения идеологического характера. В 1937—1938 годах Министерство внутренних дел предписало исключать из кино-сценариев индивидуальные тенденции и заменять их восхвалением семейной и государственной системы.

В японской кинематографии все чаще начали появляться фильмы на военные темы. Характерным явлением было то, что эти первые картины, говорящие публике о фронтовой жизни солдат, не содержали героико-пропагандистских акцентов. Акира Ивасаки считает, что субъективно они отличались гуманистическим подходом, но объективно, часто вопреки воле авторов, выполняли роль милитаристской пропаганды. Как объяснить этот внешне парадоксальный факт? Режиссер Томотака Тасака в фильмах «Пять разведчиков» (1939) и «Земля и солдаты» (1939) показывал без прикрас, реалистически повседневную жизнь на китайском фронте. Солдаты, которых посылали в разведку, переживали чувство страха в момент, когда их обстреливал враг, а потом тревогу, когда один из товарищей потерялся и не вернулся в отряд. Война — занятие тяжелое и неблагодарное, в ней нет ничего героически возвышенного — такова правда, рассказанная режиссером. Но... и здесь оборотная сторона медали. Война неизбежна, с ней нужно примириться и пережить ее. Ни в фильме «Пять разведчиков», ни в «Земле и солдатах» не было пацифистского протеста, признака какого бы то ни было неудовольствия. Подобные акценты примирения с тяжелой судьбой можно найти и в фильме Кодзабуро Ёсимура «Биография командира танка Нисидзуми» (1940). Наиболее последовательными в смысле антивоенной позиции были репортажи Фумио Камэи, студента московского ВГИКа, который в 1938 году поставил фильм под названием «Шанхай», показывавший социальные контрасты: китайскую бедноту и иностранных богачей из международных концессий. В 1940 году Камэи снял документальный фильм под названием «Сражающиеся солдаты», который был запрещен цензурой. Автор же был арестован военными властями за диверсионную деятельность.

Нажим на продюсеров и режиссеров был столь велик, что фильмы, которые они выпускали, стали носить военный и пропагандный характер. Режиссер Ютака Абэ является автором вышедшей на экраны в 1940 году авиалюбимы с многозначительным названием «Пылающее небо». Быстрыми шагами приближался день Пирл-Харбора, когда фантазия кинематографистов превратилась в действительность. 8 декабря 1941 года кончается «Малая китайская война» и начинается война большая, тотальная.

СТАБИЛИЗАЦИЯ

Киносезон 1934—1935 годов начался в атмосфере оптимизма. В марте 1934 года сейм принял Закон о кино, который мог создать не только юридически, но и фактически прочные основы развития кинематографии. 6 декабря 1934 года состоялось первое заседание Главного совета кинопромышленности Польши. Председателем новой организации, впервые представлявшей три основные отрасли кинопромышленности (производство, прокат и эксплуатацию), стал режиссер Рышард Ордынский. И наконец, третье обнадеживающее событие — 15 июня 1934 года состоялось открытие новой студии «Фаланга» в бывшем манеже на улице Трембацкой. Интерес, проявленный государством к вопросам кино, создание профессионального самоуправления — все это были добрые признаки, сулившие приход желанной нормализации.

Главный совет кинопромышленности работал четко и с пользой, но он мог решать лишь вопросы, не имевшие принципиального значения. Две наиболее сильные группы, входившие в состав совета, враждовали друг с другом, представляя противоположные интересы. Директоры Бюро проката в большинстве случаев были представителями отделений американских фирм. Им были невыгодны какие бы то ни было попытки возрождения национального производства. Кинопродюсеры же стремились добиться введения системы субсидий или твердой квоты для польских фильмов в прокате, в крайнем случае — кинофонда, а точнее, — финансовой помощи для тех, кто берет на себя риск постановки польских фильмов. Совет был не в состоянии примирить эти противоречивые стремления и потому ничего не делал для решения ключевых вопросов будущего национальной кинематографии. Заслугой его было лишь создание Конвенционной комиссии, которая способствовала оздоровлению отношений, господствовавших в производстве.

Конвенционная комиссия, действовавшая с октября 1936 года, была внутренним органом Польского союза кинопромышленников, хотя и утверждалась советом. Задачей ее была выдача разрешений на производство фильмов продюсерам, которые могли доказать, что они располагают

соответствующим капиталом и профессионально обученным персоналом. Продюсер, не получивший согласия Конвенционной комиссии, не мог арендовать павильоны на киностудии и укомплектовать съемочную группу квалифицированными кадрами. Эта система, подробно разработанная Союзом кинопромышленников и Главным советом, способствовала тому, что к концу 30-х годов отсеялись разные авантюристы и мошенники, которых до того времени в кинопроизводстве было полным-полно.

1936 год был для польской кинематографии переломным. В этом году не только начала действовать Конвенционная комиссия, но и вышло чрезвычайно важное распоряжение министра внутренних дел о налоге на зрелища в кинотеатрах. Владелец кинотеатра, который демонстрировал в течение года по крайней мере 10% полнометражных фильмов польского производства, получал 25%-процентную скидку с налога на все другие фильмы, демонстрируемые им в этот же период. Это было сформулировано робко и непоследовательно и все же фактически стало в польском законодательстве первым обязательным контингентным предписанием.

В 1938 году в Польше было 807 кинотеатров на 34 млн. жителей. Один кинотеатр в стране приходился на 46 тыс. жителей. Однако из общего числа кинотеатров только 298 работали все семь дней недели. Больших кинотеатров, в которых было свыше 500 мест, на территории всей страны насчитывалось менее половины, вторую же половину представляли маленькие, плохо оборудованные залы. Председатель Объединения польских кинотеатров в сентябре 1938 года заявил, что $\frac{2}{3}$ населения Польши никогда не были в кино, а деревня полностью лишена этого популярного развлечения.

Это ничтожное в сравнении с количеством населения и площадью страны число кинотеатров никоим образом не могло покрыть расходы по производству фильмов. Для продюсеров могли идти в счет только кинотеатры в Варшаве, в крупных городах и населенных центрах, поскольку лишь они давали минимум необходимой прибыли. Общая картина была удручающей: маленький бедный рынок, который не может обеспечить существования национальной кинематографии. Фильм, обходящийся в 150 тыс. злотых, мог при удачном стечении обстоятельств (успех в Варшаве) окупить себя, но, если он стоил дороже, это означало катастрофу. 100 кинотеатров в Польше решали вопрос о существовании киностудий.

Фильмы были дешевыми, потому что продюсер был не в состоянии нести большие расходы. Большую часть сметы съедали съемки в павильонах. Поэтому их старались сокращать до минимума, однако избегали и съемок на натуре, потому что плохая погода часто вызывала дорогостоящие простои съемочной группы. Члены съемочного коллектива (за исключением актеров) получали до смешного маленькие гонорары — режиссеры около 5 тыс. злотых, автор сценария — 3 тысячи.



80. Ярослав Войта и Мария Глазрова в фильме «Марта» И. Ровенского (1935)

81. Из фильма «Цех кутногорских дев» О. Вавры (1938)



82. Из фильма «Хортобать»
Г. Хёллеринга (1936?)

83. Франческа Гааль



**84. Ингрид Бергман и Йёста
Экман в фильме «Интермеццо»
Г. Муландера (1936)**



**85. Из фильма «Гионские
сестры» К. Мидзогути (1936)**



86. Из фильма «Пан Твардовский» Г. Шаро (1936)

**87. Эльжбета Барцеская
в фильме «Прокаженная»
Ю. Гардана (1936)**



**88. Михал Знич в фильме
«Роза» Ю. Лейтеса (1936)**

**89. Ядвига Смоларская в
фильме «Барбара Радзи-
вильевна» Ю. Лейтеса (1936)**





90. Из фильма «Страхи» Э. Ценкальского (1938)

91. Ежи Пихельский и Казимеж Опалинский в фильме
«Люди Вислы» Е. Зажичкого и А. Форда (1937)





92. Лена Зелиховская в фильме «Граница» Ю. Лейтеса (1938)

Спасение было только в максимально быстром расширении сети кинотеатров. Однако число кинотеатров с 1935 до 1938 года возросло всего лишь на 12%. Экспорт же как источник дохода не шел в счет из-за низкого технического и художественного уровня производимых фильмов. И поэтому председатель Главного совета Рышард Ордынский справедливо признал улучшение качества польских фильмов вопросом не только художественного значения, но попросту вопросом существования. Однако здесь начинался замкнутый круг. Для того чтобы сделать хороший фильм, следовало израсходовать больше денег, а ограниченный рынок не сулил такого рода предприятиям ничего доброго.

Таким образом, стабилизация, которая характеризует вторую половину 30-х годов,— это стабилизация очень специфическая; она не только находилась на почти нулевом уровне, но и не имела перспектив на улучшение. Вопросы производства фильмов решали владельцы кинотеатров, а они в свою очередь зависели от публики.

И потому один из наиболее передовых польских режиссеров, Юлиуш Гардан, на вопрос о его художественных стремлениях ответил: «К сожалению, мои художественные стремления имеют двух врагов. Первый — это экономический фактор, гласящий: как можно дешевле. Второй враг — догма, утверждающая, что фильм должен быть рассчитан на вкус так называемой широкой публики. Капиталист всегда боится риска. Я не могу пренебрегать его опасениями, потому что я не могу рисковать чужими деньгами». Такого рода угрызения совести не испытывали ни известные писатели, ни знаменитости сцены, которые рассматривали кино с утилитарной точки зрения, как подвернувшуюся возможность заработать деньги. Старейшина польских журналистов Леон Брун писал: «Кино в силу его халтурных переделок и крайне небрежного исполнения портит литературу, в то же время опошляет и умаляет таланты, поскольку показывает их в первых попавшихся ролях. Людвиг Старский, писавший в 1935 году о работе польского сценариста, констатировал, что на практике автор кинофильма полностью зависит от продюсера. «Какой смысл в том, что я заранее разрабатываю замысел какого-нибудь фильма, например музыкальной комедии, если потом я узнаю, что именно теперь идут драмы». Требовать от продюсера, чтобы он вопреки моде делал комедию? Я-то могу это требовать, но он этого не делает ...»

ТРИ КОНЦЕПЦИИ ПОЛЬСКОГО КИНО

У продюсеров и владельцев прокатных контор был свой идеал «польского фильма». Он не совпадал с воззрениями и идеалами официальных кругов, которые жили в воображаемом ими мире и стремились к тому, чтобы он нашел отражение на экране. 23 апреля 1935 года была принята апрельская Конституция, которая ликвидировала остатки парламентар-

ной демократии. Президент Речи Посполитой отныне был ответственен не перед народом, но перед богом, а участие общества в управлении страной было ограничено до минимума. В иностранной политике пакт о ненападении от 26 января 1934 года положил начало периоду заигрывания с Гитлером. После смерти Пилсудского «спасителем, ниспосланным самой судьбой», стал генерал Эдвард Рыдз-Смиглы. В 1937 году полковник Адам Коц становится во главе явно уже фашистского Лагеря национального объединения, называемого популярно Озоном. Государственные власти осуществляли политику по образцу фашистских диктаторов Муссолини и Гитлера. Они подражали им во всех областях жизни, не исключая, разумеется, и кинематографии. Государство при этом не несет расходов, но твердо требует введения в кинопроизводство пропагандного содержания. Однако на практике эти требования не приносят достаточно ощутимого результата.

Представителем правительства официально является Юзеф Релидзинский, шеф Центрального кинобюро в министерстве внутренних дел. Он не пропускает ни одного случая, чтобы передать продюсерам и прокатчикам требования и точку зрения официальных лиц. На съезде владельцев кинотеатров в Лодзи в 1935 году он в следующих словах определил официальную программу «оздоровления» кинематографии: «Мы не хотим разлагающих фильмов, не хотим фильмов, которые несут гниль и разочарование; мы не хотим фильмов, которые содержат грубую сенсацию и завуалированную порнографию; наконец, мы не хотим фильмов, которые спекулируют на низменных инстинктах или на нужде масс. Мы хотим иметь здоровое общество, следовательно, мы должны требовать здорового искусства». В том же году на заседании Главного совета государственный инспектор по вопросам кино призвал работников кинематографии повысить ответственность представленных в совете организаций: «В Польше наступают новые времена, показателем которых является Конституция. Не все хотят их заметить, некоторые моральные трупы пробуют еще протестовать. Напрасный труд — кучке филинов и летучих мышей, живущих ночной добычей, не остановить победоносного шествия дня!» И далее: «Отныне единственной формой жизни в Польше является тесное сотрудничество общественных организаций с государственным аппаратом, то есть подчинение интересов индивидуума интересам массы».

Излюбленный призыв к «оздоровлению» прозвучал спустя три года на открытии II съезда владельцев кинотеатров во Львове. Релидзинский сказал: «Пища, которую вы поставляете зрителям (особенно в приграничных районах страны), должна быть прежде всего здоровой, и лишь затем в меру возможностей и способностей она должна сочетать в себе пропагандные ценности, пропагандные в государственном смысле, с ценностями воспитательными. Но слишком много еще мусора в кинопродукции, слишком часто фильм является ловко замаскированным фактором обществен-

ного и морального разложения! Все для хорошего фильма, ничего для плохого! Государство — воспитатель народа, рулевые государства призваны следить за этим воспитанием, граждане же должны содействовать этому великому делу и соучаствовать в нем». В 1939 году на специальной конференции, созванной в Министерстве внутренних дел по вопросу о тематике фильмов польского производства, Релидзинский выразил неудовольствие по поводу того, что польские фильмы не отражают надлежащим образом действительности: «Если бы зритель хотел судить на основании этих фильмов о жизни в Польше, он пришел бы к очень печальным выводам».

Вину за «нездоровое» положение вещей в кинематографии официальные инстанции возлагали на продюсеров и на киностудии. В правительственных кругах испытывали серьезное сомнение, не послужит ли препятствием для процесса «оздоровления» кино то обстоятельство, что многие из тех, кто занимается постановкой фильмов, «нечисты» в расовом отношении. Открыто никто гитлеровских лозунгов не произносил, но вполголоса говорили о том, что они-де весьма пригодились бы и тут, в Польше. «Высоким» целям борьбы с аморальными, расово чуждыми элементами должно было служить созданное в мае 1938 года «Товарищество по развитию польского кино». Оно сосредоточило в своих рядах различные фашиствующие элементы. Из среды киноработников в руководство «Товарищества» вошел режиссер Ромуальд Гантковский.

Легче определять задачи и даже организовывать студию, чем создавать отвечающие программным установкам фильмы. Тех «здоровых фильмов», какие желал видеть на экранах страны Юзеф Релидзинский, было сделано немного. За пять лет, которые отделяли апрельскую Конституцию от начала войны, были поставлены: «День великого приключения» (1935, режиссер Юзеф Лейтес) и «Девушка ищет любви» (1937, режиссер Р. Гантковский), «Черные алмазы» (1939, режиссер Ежи Габриельский). Ни одна из названных картин не отличалась художественными достоинствами.

«День великого приключения», поставленный Лейтесом, получил на фестивале в Венеции в 1935 году кубок фашистской Промышленной федерации за лучшую картину о современной жизни. История доблестных бойскаутов, вступающих в борьбу с контрабандистами, растрогала членов жюри, напомнив им традиции детских повестей Эдмондо Де Амичиса. В Польше «День большого приключения» заслужил похвалы официальной прессы и прошел в пустых залах. О фильме «Девушка ищет любви» трудно сказать что-нибудь хорошее. По идее это должен был быть фильм, пропагандирующий авиацию и связь Польши с эмигрантами за границей.

Наиболее важным был фильм «Пламенные сердца» (1938, режиссер Р. Гантковский) о польской армии как единственном источнике нравственного «оздоровления» нации. Фашиствующая пресса приветствовала картину Гантковского, подчеркивая ее «очищающую» культурную и моральную

атмосферу. По мнению рецензентов, это был первый фильм, который являл собой образец удачной пропаганды среди народа армии и военного духа. Кинокритик Стефания Захорская выразила в «Литературных ведомостях» иную точку зрения. Она считала, что действия государственно-военного характера подменены в фильме любовной историей девицы, обожающей военных. «Этот фильм лишен идеи, — пишет рецензент, — сердце его сентиментально, а не пламенно». Однако все критики, как сторонники, так и противники фильма, единодушно считали, что по профессиональному мастерству фильм превышал другие. Всем понравились его прекрасные натурные съемки, музыкальное сопровождение и искусный монтаж. «Черные алмазы» — дебют Ежи Габриельского в полном метраже, был тщательно очищенной от социальных мотивов экранизацией романа Густава Морцинека. Классовые конфликты были заменены лозунгом национальной солидарности в борьбе с иностранным капиталом. В художественном отношении фильм был слабым, а с точки зрения пропаганды — навязчивым.

В документальном кино пропагандистской удачей считался фильм «Знамя свободы» (1935, режиссер Р. Ордынский) — монтаж материалов хроники, представляющих апологию реакционной концепции польской государственности, и особенно исторической роли маршала Юзефа Пилсудского.

Короткометражные пропагандные фильмы выпускались десятками. Главным образом их поставляла государственная студия — киноотдел Польского телеграфного агентства. Заголовки свидетельствуют об их характере: «Народ и армия», «Крылатый парад», «Да здравствует армия», «Мы готовы», «Мы должны победить», «Мы всегда готовы», «Будем бдительны», «Мы строим катер» и т. д. Более серьезным был среднетражный фильм «Центральный промышленный округ — Сталёва-Воля» режиссера Габриельского. В этом репортаже о центральном промышленном округе режиссер старался познакомить зрителей с промышленностью Польши. Недостатком фильма было то, что романтический и патетический комментарий не соответствовал тому, что зритель видел на экране. В фильме было слишком много машин, бетона, строительных лесов и слишком мало живых людей. В сумме фильм получился холодным, ничем не волнующим и ни на что не мобилизующим. Неумение показывать людей было ахиллесовой пятой официальной кинематографии, осязаемой в документальном кино и просто катастрофичной в еженедельниках типа хроники.

Правительственная программа создания исполненных пафоса великодержавных фильмов не дала удовлетворительных практических результатов. Иначе и не могло быть.

Официальная концепция польского кино появлялась на страницах газет чаще, нежели на экране. С концепцией же продюсеров дело обстоя-

ло прямо противоположным образом: в прессе ее громили и осуждали, а в кинотеатрах вопреки всему и всем она брала верх. Стефания Захорская назвала фарс Вашинского «Парад частей запаса» псевдонародным фильмом, развлечением воскресного дня для шоферов и прислуги. В этом стремлении к лженародности и заключался рецепт кинопроизводства. Но этим он еще не исчерпывался. Кроме развлечений народного луна-парка, изобилующего аттракционами и вызывающего у зрителя то глубокий ужас, то взрывы смеха, был также еще один идеал — мелодрама, сентиментальная и семейная. Зрители из мелкобуржуазных кругов, из среды ремесленников и даже из среды рабочих делали заявки именно на такие фильмы — смесь луна-парка и мелодрамы, глядя на которые можно было и посмеяться и поплакать. Публика, долгие годы деморализуемая в художественном отношении, приобрела дурной вкус, а продюсеры делали все, чтобы закрепить это и на будущее.

Продюсеры создавали фильмы исключительно для того, чтобы заработать на них. Заработать же можно было, лишь повторяя предварительно испробованную формулу. В 1936 году самым большим кассовым успехом пользовались три фильма: «Прокаженная», «Барбара Радзивиллувна» и картина на еврейском языке «Юдель играет на скрипке». Первый из них — типичная мелодрама из жизни «высших сфер», второй — пышная историческая, костюмная драма, третий — сентиментальная музыкальная комедия с драматическими акцентами. Эти фильмы могут служить примером основных направлений польского кинопроизводства — комедии и мелодрамы, ибо исторические костюмные фильмы из-за хронического отсутствия необходимых средств были редкостью.

Процентное отношение комедий к общему числу художественных фильмов составляло в 1935 году 71 % отечественной продукции, в 1936 году — это уже только 50, в 1937 году — всего 37 %. Приверженность кинопродюсеров к комедиям можно объяснить следующими причинами. Во-первых, и в период кризиса, и в последующие годы, которые также никак не назовешь эпохой процветания, люди ходили в кино, чтобы забыть о ежедневных заботах, посмеяться и повеселиться. Об этом говорил один из специалистов жанра комедии, режиссер, сценарист и актер в одном лице Конрад Том: «Цель комедии — создание на экране некоторой разрядки, отвлечение мыслей зрителя от серости будничной жизни. Публику надо хотя бы на минуту перенести в страну приятных иллюзий и вызвать у нее благодушное настроение, одарив ее в соответствующих дозах красивыми картинками и приятной музыкой. Зрителю надо внушать, что в подлинной жизни тоже все может быть таким же красивым». Во-вторых, делать комедию было легче и, как правило, производство ее обходилось дешевле. По крайней мере так думали продюсеры, соглашавшиеся на любые дешевые приемы, поскольку «в комедии все сойдет». В-третьих, Польша располагала большим коллективом хороших актеров легкого репертуара. Теат-

ры-ревю, литературные кабаре и оперетты составляли резерв авторов, режиссеров и главным образом актеров, из которого можно было черпать почти без каких-либо ограничений. И наконец, музыкальные комедии привлекали звучанием популярных песен.

Самыми легкими в постановке и наиболее хорошо принимаемыми публикой были фильмы-фарсы с казарменным юмором, вроде «Парада частей запаса» (1934) или же «Уланских свадеб» (1934). Однако некоторые провинциальные гарнизоны, в том числе гарнизон в Белостоке, почувствовали себя оскорбленными тем, что представители армии изображались на экране не слишком серьезно и без тени пафоса. В некоторых частях военным, находящимся на действительной военной службе, было запрещено смотреть фильм «Уланские свадьбы». Продюсеры, не желая ссориться с армией, были вынуждены сменить обмундирование актеров, теперь высмеивались армия и полиция тех держав, под владычеством которых находилась Польша до первой мировой войны. Тут ни у кого не появлялось претензий, наоборот, можно было позволить себе более острую сатиру. В «Додеке на фронте» (1936, режиссер М. Вашинский) зритель видел прифронтовой быт армий австро-венгерской и российской империй, а в фильме «Антек-полицмейстер» (1935, режиссер Вашинский) под обстрелом сатиры оказались русские городовые.

Помимо этих фарсов, ставились комедии из жизни обитателей столицы. По замыслу их создателей они носили народный характер, но их «народность» выражалась в вульгарности острот, в карикатурном изображении персонажей, в самых примитивных трюках с переодеванием, бывших для киноискусства уже далеким прошлым. Своеобразным рекордом был кинофарс под названием «Вацусь» (1935), в котором актер Дымша выступал в двух ролях — взрослого человека и подростка в коротких штанишках, идущего в школу. В фильме «Недотепа» (1937, режиссер М. Кравич) Дымша переодевался молодой девушкой, изображая мнимую сестру-двойняшку, и т. д. Независимо от того, кто и когда ставил эти фарсы, все они были похожи друг на друга и все были одинаково плохи из-за безвкусицы и беспомощности кинематографического мастерства.

Несколько лучшими были музыкальные комедии: песенки, звучавшие в них, легко запомнились, в фильме обычно участвовали поющие и танцующие звезды ревю и кабаре. В музыкальных комедиях доминировал мотив «Золушки», и в финале обычно звучал свадебный марш, когда скромная, бедная девушка выходила замуж за богатого помещика («Маленький принц», 1937, постановка К. Тома и Ст. Шебе), или же приказчик вступал в брак с богатой наследницей («Его сиятельство приказчик», 1933, режиссер Э. Бодо). Другим сценарным приемом была любовь, которая примиряет представителей враждующих родов («Ядзя», 1936, режиссер М. Кравич, и «Этажом выше», 1937, режиссер Л. Тристан). Единственной удачной музыкальной комедией польской довоенной кинематографии была «Забывтая

мелодия» (1938, режиссеры Конрад Том и Ян Фетке). Сценарий Л. Старского, Н. Сондека и Я. Фетке содержал хорошо построенную фабулу, обладал юмором и обаянием. В фильме было много натуральных съемок, отчего с экрана повеяло свежим воздухом. Однако один хороший фильм не мог изменить общей картины, тем более что он появился на экране в конце 1938 года, примерно за год до начала войны. Последователи «Забывтой мелодии» уже не успели воспользоваться уроком ее достижений.

Характерной чертой польской кинокомедии, и притом во всех ее разновидностях, было отсутствие оригинальности. Сценарии «заимствовались» из иностранных боевиков, но авторы их, разумеется, избегали ссылаться при этом на источник. Иногда они обращались к классической литературе, как, например, в фильме «Антек-полицмейстер», который был сделан по образцу «Ревизора». «Вацусь» был копией австрийского фильма «Чиби» с Франческой Гааль, а «Тридцать каратов счастья» (1936) режиссера Вапшинского — бездарной экранизацией «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова.

В чем же заключалось определение «польский фильм», если говорить о комедии? Единственным элементом, свидетельствующим о стране, в которой производились эти фильмы, были актеры. Адольф Дымша дал экранное олицетворение типично варшавского пройдохи и ловкача, подлинного героя столичного фольклора. Владислав Вальтер, грубовато-веселый и добродушный исполнитель ролей извозчиков, дворников и кадровых унтер-офицеров — типичных солдафонов. С. Селянский в «Извозчике № 13» (1937) режиссера М. Чауского создал образ, взятый из фельетонов классика столичного фольклора Веха, и др.

Благодаря таким мастерам сатиры, как Круковский и Лявинский, в кинокомедии 30-х годов можно найти сценки подлинной бытовой атмосферы Польши этих лет, именно отдельные сценки, потому что слишком большим было давление в заимствованных сценариях чуждых, польских элементов. Артисты, приглашенные играть перенесенных на берега Вислы венских, берлинских, в лучшем случае парижских героев, не могли лишь одним своим мастерством преобразить их в поляков. А очень часто бывало и так, что те же самые актеры, которые на сцене готовили свои роли чрезвычайно старательно, в кино позволяли себе дешевые приемы, паясничали.

В годы 1938—1939 количество комедий уменьшилось до четырех в год. Причин для этого было несколько. Во-первых, даже самой терпеливой в мире публике могло наскучить вечное повторение одних и тех же топорных острот и изображение захоластных дыр с героями-остолопами. Во-вторых, политическая ситуация к концу 30-х годов не создавала благоприятной атмосферы для легкого репертуара. Центральное кинобюро оказывало давление на продюсеров, требуя, чтобы они ставили «патриотические» военные фильмы. Комедии же вызывали в официальных кругах неудоволь-

ствие. Быть может, если бы в сентябре 1939 года не разразилась война, кассовый успех «Забытой мелодии» воскресил бы популярность этого жанра, пользовавшегося в течение нескольких лет огромным успехом.

Наряду с комедией бурно развивалась мелодрама — это «дежурное блюдо» кинорепертуара. Приключенческий сюжет, нашпигованный сентиментально-патетическими вставками, склонность к ярким психологическим эффектам, условные характеры, изображаемые в черных или белых тонах, — все это служило постоянным рецептом для популярного кинозрелища. Пользуясь соответствующей дозой «черноты и белизны», можно было состряпать мелодраму из любого, даже наиболее тонкого литературного первоисточника. В романе Жеромского «Верная река» всегда присутствовала некоторая доля мелодраматизма, но лишь в его экранном варианте, поставленном Бучковским (1936), это стало доминирующим фактором. Кинокритик Стефания Захорская ударила в набат, обвинив продюсеров в извращении произведения классика, в искажении его видения мира, его образов, замыслов и замыслов. Неприкосновенная собственность, святыня польской литературы и культуры, оказалась представленной как грязная, омерзительная лужа. Не подлежит сомнению, что Захорская была права: лирическую поэму о великой любви переделали в дешевый, банальный любовный роман.

Для кассового успеха, к которому стремились владельцы кинотеатров, превосходно служили экранизации романов и пьес Габриели Запольской. Острые их социальной критики, разумеется, при этом основательно приглушались, зато раздувались сексуальные моменты и все то, что имело привкус безнравственности, запрещенного плода. Киновариант романа «О чем не говорят» получил мелодраматическое название «Я солгала». От оригинала осталась только тема проституции, а все произведение режиссер Кравич представил с помощью соответствующей ретуши как приключенческую драму. Неутомимый режиссер спустя два года вернулся к этому роману, создав на этот раз декадентский вариант произведения. Непристойности, связанные с проблемой проституции, были из цензурных соображений затушеваны.

Любимой писательницей польских кинопродюсеров была Мария Родзевичувна. Видный историк литературы и критик Казимеж Чаховский усматривает силу писательского таланта Родзевичувны в способности к созданию мифов, в умении навязать читателю атмосферу сказки, где он находит удовлетворение свойственной каждому человеку мечты о героическом поступке. Произведения Родзевичувны великолепно подходили для пропаганды идеологии близких к пилсудчине реакционных кругов, поскольку в них провозглашалась национальная солидарность, неразрывная связь между «помещичьими усадьбами и курными избами» и критиковалось мещанство, подверженное иностранному влиянию и разлагающему влиянию вредных элементов внутри страны.

Белая помещицья усадьба и великосветские городские салоны были как нельзя более подходящей декорацией для мелодрам, поскольку идеалом жизни, как писала Стефания Захорская, были шелковые покрывала, тюлевые занавеси и лакеи. Наиболее популярным интерпретатором этого праздного мира оказалась Гелена Мнишкувна. Ее романы «Прокаженная», «Помещик Михоровский» и «Гиена» являются ныне почти классическими образцами литературной халтуры. Изданные в начале XX века («Прокаженная» в 1908 г.), они дождалась многих переизданий и нескольких экранизаций. После Ядвиги Смоларской, которая играла в немом варианте фильма Стефку, в звуковом варианте эту роль сыграла Эльжбета Барщевская. В опросе читателей журнала «Мир кино», который должен был определить лучший фильм сезона 1936—1937 годов, «Прокаженная» заняла второе место, а первое место завоевал, опередив ее всего на 30 голосов, фильм «Барбара Радзивиллувна».

С самого возникновения польской кинематографии ходким сценарным материалом считались романы, которые печатались в продолжением в еженедельных газетах. Все или почти все эти романы, дразнившие любопытство читателя своим ежедневным обещанием «продолжение следует», были перенесены на экран.

Наиболее популярным автором этого жанра был в 30-е годы Тадеуш Доленга-Мостович. Популярность Доленги-Мостовича объяснить нетрудно. Романы его обладали живым действием, были искусно построены и, что главное, погружены в польскую действительность. Писатель был отличным наблюдателем, умел описывать различные человеческие характеры и воспроизводить самую разную среду. Будучи в идейном отношении связан с крайне правой оппозицией, он громил своей сатирой правительство и правительственные порядки, но одновременно предостерегал и от «красных бунтовщиков». Таким образом, он критиковал, но в пределах допустимого, не переставая подтверждать законность того, что делает. Он не был писателем крупного масштаба, но талантом и темпераментом превосходил всех тех писателей, отрывки из произведений которых печатались в газетах.

Успеху экранизации его романа «Знахарь» активно способствовал Казимеж Юноша-Стемповский, игравший главную роль. Это был превосходный актер, обладавший редким в польском кино умением придавать роли различные оттенки, не переигрывать так, как это делали другие комедийные актеры. Многие его коллеги переносили на экран театральную искусственность жеста и склонность к декламированию диалога. Фильмы «Знахарь» и «Профессор Вильчур» — отчасти также дань моде на картины о врачах и их труде. Несколько романов Доленги-Мостовича, пожалуй самых лучших, вообще не были перенесены на экран — ни высмеивающая чиновника-пилсудчика «Карьера Никодема Дызмы», ни повесть «Братья Дальч», рассказывающая о крупных промышленных аферах и основанная на подлинной истории короля спичек Ивара Крейгера.

«Барбара Радзивиллувна» сразу же после премьеры стала кассовым боевиком, а в опросе журнала «Мир кино» заняла первое место. Анатолий Стерн, работая над сценарием, отказался от показа исторической Барбары, объясняя это скудостью источников и, что кажется совсем уж наивным, невозможностью показать на экране болезнь героини. Сообразно требованиям продюсеров Стерн пошел по линии наименьшего сопротивления и создал сказку о Барбаре — святой деве, мученице любви, умирающей с именем любимого на устах. Перед таким образом героини оказались бессильными все — и талантливый режиссер, и знаменитая Ядвига Смоларская, и, наконец, ее партнер Витольд Захарович, игравший короля Сигизмунда-Августа. Любовь, как и во всех польских мелодрамах, была показана плоско романтической и слезливо-сентиментальной. Однако Лейтесу удалось довольно хорошо уловить атмосферу Кракова эпохи Ренессанса.

И еще одна группа мелодрам, которую создавали специально для еврейского населения. В 30-е годы Польша была единственной страной в мире, систематически делавшей фильмы на еврейском языке. Во многих из них, как, например, в популярной картине «Юдель играет на скрипке» (1936), мелодраматические элементы сочетались с элементами музыкальной комедии. В этом фильме, поставленном Яном Новиной-Пшибыльским и Юзефом Грином, главную роль играла американская театральная актриса Молли Пикон. В фильме «Юдель играет на скрипке» было много очаровательных видов Казимежа, старинного городка на берегу Вислы. Обаяние фильма таилось и в песенках, которые исполняли бродячие музыканты. Новина-Пшибыльский и Грин поставили в 1937 году фильм «Шут», рассказывавший о жизни маленького городка. И здесь также принимали участие американские актеры — Мириам Кресин и Хайм Якобсон, но главную роль романтического подмастерья-сапожника великолепно сыграл польский артист Зигмунт Турков. Турков сыграл и роль пророка Ильи в народной легенде «Клятва» (1937) Генрика Шаро. Молли Пикон появилась еще раз перед публикой в слезливой мелодраме «Матушка» (1938) Конрада Тома. Фильм «Письмо к матери» (1939) Леона Тристана и Юзефа Грина представляет собой сагу о жизни некоей семьи на протяжении долгих лет, от первой мировой войны до экономического кризиса.

В самом трудном положении оказалась та группа мастеров, которую не устраивали ни официальная, ни промышленная концепция польского фильма. В условиях давления, которое оказывали как администрация, так и коммерческие деятели, сохранить художественную независимость и ставить фильмы по собственному вкусу было делом почти невозможным. Приходилось лавировать, а часто и соглашаться на компромиссы там, где исключалось достижение полной победы. На покровительство госу-

дарства рассчитывать было нечего, частных же меценатов, интересовавшихся искусством или обладавших художественными стремлениями, вообще не было, и поэтому особенно в художественном кино приходилось попеременно то заключать мир, то бороться со студиями.

Вопреки нажиму кинорежиссерам все же время от времени удавалось создавать картины, свидетельствующие о том, что художественное кино в Польше не является несбыточной мечтой. Каждый год нет-нет да и мелькнет как метеор фильм, пробуждавший надежду на то, что еще не все потеряно и что завтрашний день может оказаться лучше. Этих метеоров — предвестников улучшений было немного. В 1934 году — «Пробуждение» Форда и «Молодой лес» Лейтеса, в 1935 году — ни одного достойного внимания произведения, в 1936 году — «Роза» Лейтеса; в 1937 году — целых четыре фильма: «Гадибук» Вашинского, «Девушки из Новолипок» Лейтеса, «Галька» Гардана и «Люди Вислы» Форда и Зажицкого; в 1938 году — «Граница» Лейтеса и «Страхи» Ценкальского и Шоловского. В 1939 году сентября не было ни одной премьеры сколько-нибудь значительного фильма. Достижения скромные, но в рамках коммерческого кинопроизводства — единственно возможные, ибо фильмы эти основательно уродовались не одной, а двумя цензурами: официальной — правительственными властями и неофициальной — продюсерами.

Опорой художников, прогрессивных не только в художественном, но и в политическом отношении, служила литература. Продюсеры соглашались с тем, что они черпают свои темы из романов, поскольку давно уже были к этому приучены. Выбор же тем и их трактовка были предоставлены режиссеру. Не всегда произведения, избираемые режиссером для фильма, можно было считать литературой высокого класса. Театральная пьеса Яна Адольфа Хертца «Молодой лес», которую перенес на экран Юзеф Лейтес, — это хорошо сделанная в профессиональном отношении молодежная пьеса, которая не отличается ни глубокими интеллектуальными ценностями, ни формальными находками. Заслужив Лейтеса было то, что он придал повести о школьной забастовке 1905 года подлинный накал и, не поддавшись соблазну заслужить похвалы властей, не стремился к шовинистическим расчетам с русским государством. В этот ранний для польского производства период звукового кино режиссеру удалось избежать излишней театрализации, а прекрасно подобранные актеры способствовали полному художественному успеху фильма. Как всегда, были замечательны Казимеж Юноша-Стемповский в роли инспектора и Михал Знич в роли старого, угнетаемого строптивыми учениками преподавателя французского языка. В Москве в 1935 году, во время I Международного кинофестиваля, жюри отметило талантливую игру актерского ансамбля фильма «Молодой лес». Это не было ни актом вежливости, ни дипломатическим комплиментом: похвала была действительно искренней, и притом исходившей от выдающихся специалистов в этой области.

С фильмом Лейтеса «Роза» дело обстояло сложнее. Уже в самом постановочном замысле картины крылись ее главные пороки. Авторы без всякого протеста согласились на упрощение идейной стороны драмы Жеромского, убрав из нее какие бы то ни было следы существования Социал-демократической партии Польши и Литвы и политических дискуссий с социал-демократией. Художественный руководитель и консультант по вопросам истории полковник Владислав Побуг-Малиновский позабылся о том, чтобы экранный вариант превратился в апологетическую песнь, восхвалявшую правое крыло Польской партии социалистов, так называемую Революционную фракцию — предтечу и покровительницу лагеря пилсудчиков. Во-вторых, в диалог был буквально перенесен текст Жеромского, не соответствовавший реалистическому содержанию кинокартины. Таким образом, «Роза», как об этом писала критик Леония Яблонкувна, еще до своего рождения была лишена присущего ей алого цвета, отягощена патетическим каскадом слов и, следовательно, не могла полностью удалиться. В довершение ко всему то, что в неблагоприятных условиях все же удалось сделать режиссеру Лейтесу, пост-фактум было «поправлено» цензурой. Все опасные, по мнению господ из Центрального кинобюро, сцены, то есть забастовки, рабочие демонстрации, допросы узников политической полицией, были сокращены или просто выброшены. И все-таки кое-что удалось спасти, хотя сохранились только отрывки из этих сцен. Гуманистическая атмосфера произведения Жеромского была передана не в массовых, а в камерных сценах.

Следующая картина Лейтеса, «Девушки из Новалипок», решительно выдвинула режиссера на первое место среди польских кинематографистов 30-х годов. В романе Поли Гоявичинской режиссер нашел богатый материал, из которого можно было бы создать не один, а несколько фильмов. Он умело отобрал материал для картины и создал из него живую хронику двора, населенного представителями мелкобуржуазной и пролетарской среды. Как подчеркивается в подробном исследовании этого фильма, опубликованном Кристиной Куличковской, двор дома на Новалипках — это драматургический центр не только потому, что он служит реалистическим местом действия, но и потому, что он несет большую символическую нагрузку. Окна и двери, закрываемые и открываемые в разных квартирах, часто служат поэтической метафорой, означающей пробуждающиеся и затихающие надежды. Фильм заканчивается тем, что захлопываются тяжелые ведущие во двор кованые двери: вот новое поколение молодых девушек выходит из тесного и темного дома в широкий мир.

Юзеф Лейтес показал себя в фильме «Девушки из Новалипок» последовательным реалистом, полностью использующим все средства выражения. Находившийся в его распоряжении материал не был выразительным: серые интерьеры, убогий реквизит, обыденность человеческих образов. И все же из этой малопривлекательной среды он создал

тонкий рассказ, психологически правдивый и не лишенный внутренних поэтических достоинств. По мнению Куличковской, наиболее серьезным достоинством режиссуры была талантливая работа над словом, отказ от тривиального диалога и превращение его в то, чем он должен быть в фильме, — в необходимое объяснение или в тесно связанный с движением сюжета и развитием характеров фактор. Это было тем большей заслугой, что возможная перегрузка фильма диалогом была бы оправдана, поскольку речь идет об экранизации романа.

Желая рассказать одновременно и о жизни и о мечтах молодых девушек, режиссер провел четкое разграничение картины на два плана: точно схваченную объективную реальность и символические ассоциации. Силу экранных «Девушек из Новолипок» воплощает не воспроизведение на экране мечтаний девушек, а намек на них. Об этом методе писала в «Литературных ведомостях» Захорская, приходя к тем же самым выводам: «В жизненных деталях заключается не только отправной пункт драмы, но и ее окончательная неизбежная развязка — увядание мечты и увядание любви, и поэтому фильм последователен от начала до конца. Режиссер, пользующийся метафорой киноязыка, наделен мудростью не все высказывающего человека». По мнению Захорской, фильм превосходит роман, будучи более монолитным и синтетическим. Поля Гоявичинская похвалила Лейтеса, сказав, что экранный вариант верно передает настроение романа, что и является самым главным.

Дальнейшим этапом в развитии таланта Юзефа Лейтеса была новая экранизация романа «Граница» Зофьи Налковской. Литературный первоисточник — произведение тонкое, сознательно избегающее упрощений, показывающее, насколько деликатную ткань представляют собой человеческие чувства и насколько сложен сам человек как психофизиологический механизм. Что-то от этой атмосферы оригинала осталось на экране, прежде всего в рисунке образа героя Зенона Зембевича. Играл его молодой Ежи Пихельский, которого пресса с гордостью называла польским Гэри Купером. Зембевич сообразно замыслу Налковской не карьерист в буквальном смысле слова, он старается поступать в жизни относительно честно, но слишком верит самому себе. Он превосходно отражает в поступках и словах мысль автора: «Человек таков, каким его видят люди, а не он сам».

Фильм Лейтеса был событием для тех времен. Режиссер, правда, не мог показать со всей резкостью, хотя роман и внушал это, два противоположных мира: мир дворцов и помещичьих усадеб, с одной стороны, и батрацких барачков и подвалов — с другой. Но в фильме «Граница» все же была значительная частичка правды о жизни и людях тогдашней Польши. Фильм Лейтеса скорее намекал, чем показывал, что существует классовое расслоение, и что человек ходит по земле иначе, чем это предписывали установки для кинопромышленности, и что не каждая деревенская девушка — Золушка, вознаграждаемая доброй феей. В фильме «Граница»; —

писал критик Ежи Боссак, — есть реализм, зрелый и сознательный, есть оптическая непрерывность, хорошо поставленный диалог и прозрачный, продуманный, не прибегающий к дешевым эффектам монтаж. Мастерство Лейтеса развивалось от фильма к фильму, особенно когда он обращался к хорошим литературным произведениям. Война прервала, и к тому же, к сожалению, навсегда, этот процесс художественной кристаллизации. Автору «Девушек из Новолипок» и «Границы» не удалось создать в эмиграции ничего, что равнялось бы его последним польским достижениям.

«Люди Вислы» и «Галька» — фильмы не совсем удачные. Замыслы авторов не нашли должного отражения на экране. Ежи Жажицкий и Александр Форд, ставя «Людей Вислы», объединили свои силы с ведущими представителями литературной группы «Канун весны» — Геленой Богушевской и Ежи Корнацким. В основу сценария был положен роман этих писателей, называвшийся «Висла». В книге было не слишком много драматического материала, и это отразилось на фильме. Он состоял из слабо связанных друг с другом эпизодов и второстепенных планов, заменяющих главную линию развития. В режиссерской концепции проявились дополнительные сомнения и колебания: как показать среду водников — реалистически или стилизовать ее? В результате в фильме оказались налицо оба эти метода одновременно, что дало не лучший результат. Актеры, и особенно играющий главную роль Ежи Пихельский, были представителями реалистической школы. Оператор фильма Станислав Липинский был склонен, скорее, к стилизации. Он приукрашивал пейзаж, чаруя зрителей старательно выполненными, почти классическими композициями отдельных кадров. Несомненно, никто не сумел так запечатлеть на кинолентке очарование и своеобразие королевы польских рек. Но изобразительная сторона почти заслонила в фильме дела людей. Вмешательство продюсеров привело к сокращению фильма в ряде эпизодов и досъемке других, нарушивших замысел. Таким образом, когда фильм наконец появился на экранах, он был лишен своих более сильных акцентов и в нем не хватало нескольких полных поэзии сцен.

Экранизация «Гальки» связана с участием в ее постановке наиболее выдающегося деятеля польского театра Леона Шиллера. Шиллер лишь теперь установил более близкий и непосредственный контакт с миром кино. Он сотрудничал с режиссером фильма во время создания сценария и взял на себя художественное руководство съемками. Режиссером же, а следовательно, ближайшим сотрудником великого постановщика был Юлиуш Гардан — художник культурный, но, к сожалению, неровный и склонный к компромиссам. Для Шиллера киновариант «Гальки» был своего рода идейным манифестом. В произведении композитора Монюшко и либреттиста Владзимежа Вольского содержались ценные элементы народности и демократических идей, умело скрытые за разными симво-

лами. «Галька» полностью отвечала шиллеровской концепции великого народного искусства. «Если кино — это искусство, — сказал в одном из интервью Леон Шиллер, — то пусть художники, которые создают его, подражают великим мастерам других видов искусства, пусть они увлекают массы произведениями, которые способны что-то сказать этим массам — массам, а не глупейшим из глупых продавщицам или светским дамочкам и не безмозглым организаторам нынешнего контрданса над пропастью». И дальше о самом фильме «Галька»: «Никто и ничто не изменит уже отношения польского зрителя к «Гальке». Ее следует понимать как представительницу угнетенного крестьянства, а ее трагический конец — это обвинение феодальных злоупотреблений», — писал об этом Ганс Бюлов еще в 1858 году.

Идеи Леона Шиллера были ясными и последовательными, а концепция фильма «Галька» как социальной драмы — четкой. В готовом произведении социальная суть, быть может, не проявилась с такой резкостью, как этого желал Шиллер. Любовные перипетии заслонили более глубокие и принципиальные вопросы. Однако главным недостатком картины было стремление совместить оперный спектакль с кинозрелищем. Внешне музыка была подчинена зрелищным требованиям кино, но это подчинение не обогатило фильм, ибо, когда в драматические моменты звучали арии, исполнявшиеся Евой Бандровской-Турской и Ладисом Кеपुरой, очарование реалистического рассказа пропадало и на экран триумфально входил оперный стиль. Начинание было обречено на провал с самого начала. Польские технические и финансовые условия не позволяли в те времена создавать настоящие кинооперы, что и в наши дни представляется делом нелегким.

К концу 1938 года на варшавских экранах появился фильм «Страхи», дебют в полнометражном кино Эугениуша Ценкальского и Кароля Шоловского, первый фильм новой киностудии Кооператива киноавторов, считавшегося не без основания наследником «Старта». Фильм был экранизацией автобиографической и наполовину репортажной книги Марии Укневской под тем же названием. Уже в самом литературном первоисточнике содержались плюсы и минусы будущего фильма. Достоинства: интересные наблюдения будничной жизни маленького театра-ревю, его путешествия по провинции, любопытная галерея образов. Недостатки: отсутствие драматургии, рвущийся сюжет, не развитые до конца конфликты между людьми. В результате Ценкальский и Шоловский создали прекрасный второй план и превосходные отдельные фрагменты фильма, но потерпели поражение на первом плане, когда герои берут слово и переживают свои великие минуты. К сожалению, здесь дала о себе знать распространенная болезнь польской кинематографии — любовь к превращению драмы в мелодраму. В фильме «Страхи» прекрасно показаны картины из провинциальной жизни, зато сцены в столичных дансингах сделаны по принятому шаблону. Ценкальский и Шоловский проявили много изобретательности,

отыскивая зрительные и звуковые метафоры, передающие мысли и мечты героев. Из всего молодого коллектива, пожалуй, лучше всех проявил себя оператор Станислав Воль, автор прекрасного изобразительного решения фильма. Он перенес на польскую почву лучшие образцы французской операторской школы. В общем же, «Страхи» были хорошим началом профессиональной деятельности в художественном кино группы молодежи из польского киноавангарда. К сожалению, следующий фильм Кооператива киноавторов, «Над Неманом» Ванды Якубовской и Кароля Шоловского, уже не успел выйти на экраны из-за войны. А негатив и единственная копия этого второго фильма молодых кинематографистов бесследно пропали.

Последним из значительных фильмов был «Гадибук» Михала Вашинского, поставленный на еврейском языке по театральной пьесе Ан-ского и Кацизны. Надо полагать, что режиссер знал по рассказам знаменитую постановку этой пьесы Вахтанговым в московском театре «Габима» в 1922 году. Многие из сцен фильма почти буквально повторяли аналогичные фрагменты из спектакля Вахтангова. Впрочем, это говорит не против Вашинского, а в его пользу, как и то, что в своих поисках он шел от традиции польской романтической литературы, от произведений Мицкевича и Выспянского. «Гадибук» был удивительным исключением в биографии этого создателя откровенно коммерческих фильмов. В этой картине он неожиданно порывает с фарсовой псевдодействительностью, забывает о натуралистических приемах, о дешевом юморе и мелодраматической сентиментальности ради того, чтобы с головой окунуться в мир мистических легенд. «Гадибук» — философская поэма, говорящая о том, что любовь сильнее смерти, но одновременно это и протест против господствующей в жизни несправедливости, которая проявляется в страданиях бедных и «сладкой жизни» богатых. Социальные акценты произведения прозвучали в постановке Вахтангова сильнее, чем в экранизации Вашинского, который прежде всего занялся воссозданием сказочной, нереальной атмосферы литературного первоисточника.

Если достижения художественного игрового кино 30-х годов выглядят достаточно скромно, то короткометражные фильмы были областью интересных в формальном и смелых в идейном отношении экспериментов. Для их постановки было легче найти деньги, экспериментам же авангардистов было легче завоевать общественное мнение через малые формы, поскольку уже вошло в традицию считать, что короткий метраж — это естественная область творческих поисков.

Короткометражные фильмы можно разделить на три группы. К первой группе относятся фильмы, активно включающиеся в идейную борьбу. Во второй группе доминируют просветительные элементы в самом широком смысле этого слова. В третьей — фильмы, увлекающие зрителя поэтическими достоинствами киноизображения. Разумеется, такая клас-

сификация далека от точности, но она позволяет выявить в массе фильмов наиболее ценное и достойное.

Просветительные фильмы производились под руководством Института социальных проблем. Эугениуш Ценкальский и Станислав Воль поставили короткометражку «Внимание», посвященную безопасности труда на заводе. «Короткое замыкание» (1935) Франтишки и Стефана Темерсонов — это инструктаж, рассказывающий об опасности короткого замыкания при пользовании электрическим током. «У Темерсонов свой подход, — писала Стефания Захорская, — у них своеобразная и любопытная индивидуальность. Этот короткий фильм, как и все их короткометражки, — драматическая поэма. Действие происходит без людей: на плохо повешенном электрическом проводе, на разломанной, замененной старым гвоздем пробке происходит взрыв. Пламя бушует около стены, расцветивает экран фонтаном разбушевавшихся искр, горит красным пятном опасности. В этом фильме есть поэзия вещей, линий, перспективы, света; короткое замыкание тяжело дышащих форм, убедительное звучание самих образов. Прелестный фильм». Интересную, во всяком случае для 1935 года очень современную, музыку написал к фильму «Короткое замыкание» Витольд Лютославский.

Поэтическое направление в короткометражном фильме, пожалуй, наиболее последовательно представляли Франтишка и Стефан Темерсоны, создавшие фильмы «Европа» (1932), рекламный ролик о галантерейном магазине «Мелодичная мелочь» (1934) и «Короткое замыкание» (1935). Фильм Темерсонов «Приключение почтенного человека» (1938) — это киногротеск о том, что ходить задом наперед — занятие, имеющее колоссальное будущее. Он содержал много злободневных намеков на лозунги, провозглашенные иностранными и отечественными диктаторами. Герой фильма, почтенный человек, вызвав изрядное замешательство, взлетел на трубу, уселся там и, играя на флейте, крикнул в публику: «Дело в том, что надо разбираться в метафорах, уважаемые господа!» Фильм обладал отличным темпом и превосходно гармонизированным изображением и музыкой. Спустя 30 лет он не состарился, хотя ныне уже и не имеет прежнего политического звучания.

Вкладом Эугениуша Ценкальского в поэтическое кино были «Три киноэтюда», называемые также «Тремя этюдами Шопена» (1937). Первый из них — этюд *des-dur* — был переведен на язык абстрактной игры линий и световых пятен. Второй этюд — *s-molle* — это интерпретация музыки через танец. Как писала Стефания Захорская, это дематериализованный танец, ставший движением лучезарных крутящихся полос различных форм и опадающих в торопливом ритме складок. Революционный этюд нашел отражение в пейзаже. Фильм Ценкальского, снятый оператором Станиславом Водем, был награжден Почетным дипломом на фестивале в Венеции в 1937 году.

Следует упомянуть также о полнометражном документальном фильме «Гений сцены» (1938) режиссера Ромуальда Гантковского и о знаменитом польском актере Людвиге Сольском, показанном в нескольких своих лучших ролях.

Польские короткометражные фильмы не слишком часто появлялись на иностранных экранах. Однако, когда их показывали, они вызывали искреннее признание и высокие оценки специалистов. Опираясь на опыт стартовцев, на достижения короткометражного кино, после 1945 года возникнет новое возрожденное кино Польши.

НА РУБЕЖЕ ЭПОХИ

Приближался сентябрь 1939 года. Кончалась продолжавшаяся 20 лет эпоха польской капиталистической кинематографии. Эпоха, полная внутренних конфликтов, постоянно предпринимаемых попыток оздоровить то, что в самом зародыше было больным. Сколько же раз в межвоенное двадцатилетие писалось о необходимости реформ и о перспективах правильного развития польского кино? Автор настоящего труда писал на рубеже 1938—1939 годов в еженедельнике «Фильм» о двух путях польского кино: «Снова рисуются два пути: шаблона и легких решений и более трудный — художественных усилий и тяжелого труда над созданием новых форм и нового духа. Здесь нет, естественно, четкой демаркационной линии, разделяющей два лагеря; часто бывает, что кто-то, кого давно считают погибшим, вдруг блеснет талантом и смелостью и, наоборот, кинематографист из киноавангарда споткнется, его фильм окажется неудачным, давая традиционалистам много поводов для ядовитой критики.

В последнее время можно обнаружить новые изменения. Короткометражное кино, которое было оазисом экспериментов и художественных поисков, стало утрачивать этот характер, становиться по-своему шаблонным и тем более малоинтересным оттого, что его часто делают, имитируя манеру киноавангарда. Зато в полнометражном фильме снова блеснул искренним, продуманным фильмом «Граница» Лейтес, напомнив зрителям, что на него можно рассчитывать. Ценкальский и Шоловский, быть может, несколько разочаровали поклонников авангарда, слишком много ожидавших от них после «Страхов», однако они доказали, что польское кино способно быть самобытным и творческим, отгородив себя от шаблона.

Можно уже не опасаться, что исчезнет второй, творческий путь польского кино. Все равно — наступит ли эра стереокино или телевидения или в кино произойдет еще какой-нибудь переворот — польская кинематография уже не падет так низко, не окажется на том печальном, трагическом уровне, на каком пребывала в годы после прихода в кино звука.

Это утверждение не проявление ни безотчетной веры, ни бездумного оптимизма. За 20 лет самостоятельного существования у польской кине-

матографии были периоды взлетов и падений, плохие и хорошие времена, но всегда при этом находились люди, которые понимали истинное положение вещей и были преисполнены воли сражаться за лучшее будущее польского кино. Группа этих людей с течением времени не уменьшалась, а, наоборот, росла, и ныне она уже имеет вес. Были, правда, и дезертиры, но где же их нет. Впрочем, самого движения им ослабить не удалось.

Ныне в польском кино достаточно людей, которые знают и верят в то, что единственный правильный путь — это художественное творчество и борьба с рабством шаблона. Будущее нашей кинематографии зависит только от того, удастся ли этим людям создать соответствующую атмосферу для плодотворного труда. Зрители, критика, официальные инстанции должны стараться помочь им в этом, и тогда будет очевидным, какой из путей выберет польское кино»*.

Вот итог, подведенный кинокритиком на скорую руку. Попробуем поговорить об этом счете потерь и прибылей в ретроспективном плане — за 30 минувших лет, попробуем взглянуть на него глазами историка.

Будущее нашего кино должно было зависеть в первую очередь от существования и роста группы художников, сознательно избравших путь развития художественного и социально полезного кино. Не подлежит сомнению, что такая группа существовала и с течением лет становилась все более сильной, имевшей что сказать зрителю. После распада «Старта» (никакого формального роспуска организации не было) в 1935 году возник как производственное объединение Кооператив киноавторов. В него вошли: Антони Богдзевич, Янина Ценкальска, Эугениуш Ценкальский, Станислав Дзевульский, Александр Форд, Казимеж Хальтрехт, Нелли Хорецка, Ванда Якубовская, Витольд Лютославский, Кароль Шоловский, Франтишка Темерсон, Стефан Темерсон, Станислав Воль и Ежи Зажицкий. Эти имена говорят сами за себя — в 1938 году почти все эти авторы имели большие или меньшие художественные достижения. Они представляли собой группу, присутствия которой нельзя было не заметить, как нельзя было и пренебречь ею.

Если, однако, мы сравним группу независимых авторов, действовавших в области кино, с такими же художниками в других областях искусства, то даже при самом поверхностном наблюдении бросится в глаза факт, что литература, театр, музыка или живопись в эти годы несравнимо больше насыщены революционным содержанием, духом бунта, активным протестом против всего того, что навязывали обществу фашиствующие польские правительства второй половины 30-х годов. Разумеется, совершенно ясно и то, что гораздо легче нарисовать выражающую протест картину, или написать резкую по социальному звучанию книгу, или даже поставить в театре радикальную пьесу, чем поставить фильм, который обладал бы

* Jerzy Toeplitz, *Spotkania z X Muza*, Warszawa, 1960, s. 137—138.

именно такими чертами. Капитал, контролирующий и диктующий свои условия, играет в производстве и распространении фильмов роль большую, чем в распространении произведений писателей, художников или композиторов. Этим, несомненно, объясняется факт, почему в те годы не было выпущено ни одного польского фильма, который можно было бы сравнить хотя бы с предгитлеровскими «Куле Вампе» Златана Дудова или с «Преступлением господина Ланжа» Жана Ренуара.

Однако законченный фильм на экране — это одно, а неосуществленные проекты и публичные высказывания представителей кинематографической среды — другое. И тут надо признать, что нам не удалось найти явных доказательств политически зрелой и смелой позиции польских довоенных кинематографистов. Никто из них не принимал участия в подготовке Львовского конгресса работников культуры в мае 1936 года, и никто не выступал на его собраниях. А разве существовали какие-нибудь представленные к постановке, но отвергнутые сценарии, которые, пусть даже в наиболее завуалированном виде (что, впрочем, единственно и было возможно), напоминали бы о кровавых разгромах рабочих демонстраций во Львове и Кракове, о массовых забастовках в Лодзи, о крестьянском съезде в Новосельцах или о дипломатических охотах в Беловежской Пуще с участием гитлеровских чиновников? Никто даже не пробовал создавать сценарии, где был бы хоть намек на подобные события. И своего рода парадоксом является то, что именно в период усилившейся политической активности, в годы Польского народного фронта, в годы консолидации левых сил под лозунгом борьбы с внешней опасностью и внутренним фашизмом, о прежних стартовских лозунгах социально полезного кино словно совсем позабыли. Именно теперь-то и следовало бы ожидать какого-нибудь оживления, возникновения киноорганизации массового характера по образцу существовавших уже тогда на Западе кино клубов. Ни одна польская организация такого типа не была создана . . . Польские кинематографисты оставались как бы в стороне от серьезных общественных процессов, а стремление добиться художественной эмансипации заслоняло цели и вопросы несравненно большего значения, ибо они касались будущего Польши и перспектив развития национальной культуры.

Лишь непосредственная опасность для Польши со стороны гитлеровской Германии, возникшая в конце 1938 года, ввела в споры киноработников акценты гражданской тревоги. Положительную роль в этом сыграло созданное в 1936 году Объединение режиссеров и техников кино. В марте 1939 года состоялось совместное собрание членов этого объединения и критиков, сгруппировавшихся в Союзе журналистов и кинопублицистов. На собрании была принята декларация, своего рода ответ на задачи, поставленные перед продюсерами представителем Министерства внутренних дел Релидзинским. Вот главные пункты этой декларации: 1. Необходимо вести борьбу за повышение художественного уровня

кинопродукции, для чего собравшиеся решили тесно сотрудничать друг с другом и совместно предпринять соответствующие действия в кинопромышленности и в печати. 2. Обязательным условием повышения художественного уровня польской кинопродукции является возвращение художникам кино свободы слова. 3. Актуальной задачей кино является изменение его тематики, то есть отказ от существовавших до сих пор ложных и противоречащих польской действительности условностей и поиски тем с четкой идеологической направленностью. Это заявление польских кинематографистов — факт знаменательный, ибо в нем ясно говорится о том, что они отмежевываются от промышленной концепции польского кино и не подчиняются пассивно рецептам Министерства внутренних дел. Точку над «i» поставил в статье «Задачи дня», напечатанной в июне 1939 года, Эугениуш Ценкальский: «Тематика польского кино должна быть органически связана с жизнью польского общества, с жизнью польских городов и сел, и направить наше кино на этот путь должны не запреты или разрешения, но творческая воля художников, подкрепленная помощью властей».

Так был создан широкий фронт художников и критиков, требовавших решительного перелома в жизни польской кинематографии. Для того чтобы эта программа могла стать реальной, были необходимы соответствующие условия, но власти, от которых зависело создание таковых, этим не интересовались.

И ныне для нас очевидна несостоятельность надежд и расчетов художников тех лет. Их призывы о создании соответствующей атмосферы для плодотворного труда, обращенные к публике, прессе и правительственным органам, остались без отклика. Публика не утратила, ибо не могла утратить приобретенных в течение многих лет вкусов и привязанностей. А кино клубов и специальной прессы не существовало, и никто всерьез не заботился об эстетическом воспитании зрителя.

Пресса никогда не была монолитной. Бульварные газеты были готовы хвалить любую халтуру, если только им удавалось заполучить при этом платные объявления кинотеатров, бюро проката или продюсера. Реакционная пресса видела свою историческую миссию в том, чтобы преследовать бунтовщиков и евреев. Оставалась левая и либеральная пресса, у которой не было больших тиражей, и, следовательно, число ее читателей было ограниченным. Резкие критические статьи публиковал в «Дзенике популярном» Ежи Боссак. В интеллигентской среде большое значение придавали тому, что писала Стефания Захорская. В львовской группе авангарда публиковали серьезные книжные издания о кино Болеслав В. Левицкий («Построение кинопроизведения», 1935, и «Молодежь у экрана», 1935), Леопольд Блауштайн («Заметки о психологии кинозрителя», 1933, и «Воспитательное влияние кино», 1937) и Зофья Лисса («Музыка и кино», 1937). Нелегальная и полуполигальная коммунистическая пресса уделяла

вопросам десятой музы немного места, вероятно, потому, что она находилась вне главного фронта политической борьбы. О какой бы то ни было широкой кампании в прессе в пользу развития хорошего кино не могло быть и речи, но критиков и публицистов, сражавшихся за возрождение польской кинематографии, было довольно много.

Официальные же власти заботились, пожалуй, только о том, чтобы четко функционировала цензура, кстати сказать, наиболее бюрократическая из всех цензур капиталистических стран. Цензура же заботилась лишь о том, чтобы на экраны не попали картины с революционным содержанием. Разумеется, острие ее запретов прежде всего было направлено против советской кинематографии. В 1937 году на экраны не было допущено ни одного нового фильма, произведенного в Советском Союзе. Кроме того, немедленно были сняты с экранов старые фильмы, имевшие разрешение цензуры. На польских экранах не были показаны американские прогрессивные фильмы Уильяма Дитерле с Полем Муни — «Жизнь Эмиля Золя» и «Хуарес», а также его картина о гражданской войне в Испании «Блокада», поскольку в ней выражались симпатии к республиканцам, хотя официально польское правительство тогда еще поддерживало с ними дипломатические отношения.

Антипатия ко всему, что было если не «красным», то хотя бы прогрессивным, уравновешивалась теплым отношением к импорту фильмов из Германии. В феврале 1937 года было подписано польско-немецкое соглашение по вопросам кино, подтвержденное в марте формальным договором. По этому договору немецкая сторона могла показать в Польше 50 фильмов; количество польских фильмов не было точно установлено. В результате этого чрезвычайно удобного, но только для гитлеровской Германии, договора Третья империя прислала в 1937 году 35 фильмов, а поляки — ни одного. В декабре 1937 года был подписан новый договор. Согласно этому договору, с 1 января 1938 года до мая 1939 года Германия имела право ввезти 51 полнометражный фильм. За этот же период поляки продали немецким кинотеатрам только 7 фильмов, из которых на экранах был лишь один — «Его большая любовь». Конец этой польско-немецкой идиллии положило лишь военное нападение гитлеровской Германии на Польшу.

Другим проявлением подлинных симпатий польских киновластей были совместные польско-немецкие постановки. В 1936 году новая польская киностудия «Тобиш синема» поставила в польском и немецком вариантах историческую драму «Август Сильный». Натурные съемки производились в Польше, а павильонные — на берлинской киностудии. «Дипломатическая вина» (1937) режиссера Карла Бэзе и Мечислава Кравича была средней коммерческой салонной комедией. Проявлением сотрудничества был также фильм «К свободе» (1937) режиссера Карла Хартеля, производства УФА, основанный на мотивах восстания 1831 года. Натурные

съемки производились под Остроленкой, а польские власти передали в распоряжение немецких кинематографистов полк улан.

Все, что делали в 30-е годы польские власти, кажется в перспективе минувших лет жалким недоразумением. Вместо того чтобы облегчить работу кинематографистов, им вставляли палки в колеса, создавали цензурные, налоговые, организационные трудности. Провозглашая лозунги о здоровых фильмах и здоровой кинематографии, ее держали в состоянии постоянной, хронической немощи. Приближался сентябрь 1939 года, а с ним конец межвоенной эпохи. После трагических лет второй мировой войны польское кино будет восстановлено на иных, справедливых принципах.

ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО 1934 — 1939 ГОДОВ

На русском языке:

- Абрамов, Н., Борьба за реализм в английском кино, сб. «Вопросы киноискусства», вып. 9, М., 1966.
- «Американские киносценарии», М., 1940.
- Аристарко, Г., История теорий кино, М., 1966.
- Арнольди, Э. М., Жизнь и сказки Уолта Диснея, Л., 1968.
- Базен, Андре, Что такое кино? М., 1972.
- Божович, В. И., Творчество Жака Фейдера, М., 1965.
- Брагинский, А., Рене Клер. Его жизнь и фильмы, М., 1963.
- Гарга, Б. Д., Гарги, Балвант, Кино Индии, М., 1956.
- Дробашенко, С., Кинорежиссер Йорис Ивенса, М., 1964.
- «Жан Ренуар», статьи, интервью, воспоминания, сценарии, М., 1972.
- Ивасаки, А., История японского кино, М., 1966.
- Карцева, Е., Сделано в Голливуде, М., 1964.
- Карцева, Е., Спенсер Трэси, М., 1970.
- Карцева, Е. Н., Бэт Дэвис, М., 1967.
- «Кино Великобритании». Сборник статей, М., 1970.
- «Кино и время», справочник по международным кинофестивалям (1932—1960), книга первая, М., 1962.
- «Кинословарь в двух томах», изд-во «Советская энциклопедия», М., 1966—1970.
- Клер, Рене, Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г., М., 1958.
- Колодяжная, В., Трутко, И., История зарубежного кино. Том второй (1929—1945), М., 1970.
- Комаров, С., Чехословацкое кино, М., 1961.
- «Комиксы мирового экрана», Сб. статей под ред. Р. Юренева, М., 1966.
- Кукаркин, А., Чарли Чаплин, М., 1960.
- Кукаркин, А., Американское кино. Сб. статей «Кино, театр, музыка, живопись в Соединенных Штатах Америки», М., 1964.
- Лепроон, Пьер, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960.
- Лидзани, Карло, Итальянское кино, М., 1956.

- Линдгрэн, Э., Искусство кино. Введение в киноведение, М., 1956.
- Лоусон, Джон Говард, Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма, М., 1965.
- Лоусон, Джон Говард, Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., 1960.
- Мартен, Марсель, Язык кино, М., 1959.
- Мерсийон, Анри, Кино и монополии в США, М., 1956.
- Монтегю, Айвор, Мир фильма, Л., 1969.
- Московский, П., Кинорежиссер Отакар Вавра, М., 1964.
- Мэнвелл, Роджер, Кино и зритель, М., 1957.
- Немешкюрти, Иштван, История венгерского кино (1896—1966), М., 1969.
- «Октябрь и мировое кино». Сб. статей, М., 1969.
- «Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы, М., 1967.
- Разумовский, А., О «маленьком человеке» и большом художнике, журнал «Звезда», декабрь 1955.
- Рейсц, Карел, Техника киномонтажа, М., 1960.
- Садуль, Жорж, Жизнь Чарли. Чарльз Спенсер Чаплин, его фильмы и его время, М., 1965.
- Садуль, Жорж, История киноискусства от его зарождения до наших дней, М., 1957.
- Соколов, И. В., Чарли Чаплин, жизнь и творчество. Очерк по истории американского кино, М., 1938.
- Сокольская, А., Марсель Карне, Л., 1970.
- Соловьева, И., Шитова, В., Жан Габен, М., 1967.
- «Сценарии американского кино», М., 1960.
- Утилов, В., Вивьен Ли, М., 1964.
- Феррара, Джузеппе, Новое итальянское кино, М., 1959.
- «Фильмы Чаплина», сценарии и записи по фильмам, М., 1972.
- «Французское киноискусство», Сб. статей под ред. С. Юткевича, М., 1960.
- Чаплин, Чарльз, Моя биография, М., 1966.
- «Чарльз Спенсер Чаплин», Сб. статей под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича, М., 1945.
- Черненко, М., Фернандель, М., 1968.
- Шах, Панны, Индийское кино, М., 1956.
- Юрнев, Р., Смешное на экране, М., 1964.
- На иностранных языках:
- Agel, Henri, Les grands cinéastes, Paris, 1959.
- Allen, Frederick Lewis, Since Yesterday. The Nineteenthirties in America, New York, 1961.
- Anderson, Joseph L., Richie, Donald, The Japanese Film: Art and Industry, New York, 1960.
- Baechlin, Peter, Histoire économique du cinéma, Paris, 1947.

- Baxter, John, *Hollywood in the Thirties*, London, New York, 1968.
- Béranger, Jean, *La Grande Aventure du Cinéma Suédois*, Paris, 1960.
- Brož, Jaroslav, Frida, Myrtil, *Historie československého filmu v obrazech (1930—1945)*, Praha, 1966.
- Calder-Marshall, Arthur, *The Innocent Eye. The Life of Robert J. Flaherty*, London, 1963.
- Capra, Frank, *The Name Above the Title. An Autobiography*, New York, 1971.
- Cowie, Peter, *Sweden 1 and 2*, London, New York, 1970.
- Crowther, Bosley, *Hollywood Rajah. The Life and Times of Louis B. Mayer*, New York, 1961.
- Crowther, Bosley, *The Lion's Share. The Story of an Entertainment Empire*, New York, 1957.
- Davy, Charles, *Footnotes to the Film*, London, 1937.
- DeMille, Cecil B., *The Autobiography*, New Jersey, 1959.
- Goodman, Ezra, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, New York, 1961.
- «Grierson on Documentary», ed. by Forsyth Hardy, London, 1946.
- Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, 1941.
- Jewsiewicki, W., *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego w latach 1930—1939*, Łódź, 1967.
- Knight, Arthur, *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*, New York, 1959.
- Lapierre, Marcel, *Les cent visages du cinéma*, Paris, 1961—1963.
- Montgomery, John, *Comedy Films (1894—1954)*, London, 1968.
- Oakley, C. A., *Where We Came In. Seventy Years of the British Film Industry*, London, 1964.
- Rotha, Paul, *Documentary Film*, London, 1952.
- Rotha, Paul, *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*, London, 1960.
- «Rotha on the Film». *A Selection of Writings about the Cinema*, London, 1958.
- Sadoul, Georges, *Le Cinéma Français (1890—1962)*, Paris, 1962.
- Sternberg, Josef, *Fun in a Chinese Laundry*, London, 1965.
- Tabori, Paul, *Alexander Korda*, London, 1959.
- Toeplitz, Jerzy, *Spotkania z X Muza*, Warszawa, 1960.
- «Twenty Years of British Film 1925—1945», London, 1947.
- Vidor, King, *A Tree is a Tree*, London—New York, 1954.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Н. П. 248
Абэ Ютака 222
Агаи Ирен 204
Адамс Сэмюэль 14
Ажель Анри 37
Айрис Лью 25, 26
Айхбергер Вилли 187
Александр Дональд 142
Алексеев Александр 102
Алессандрини Гоффредо 174, 176
Аллегре Марк 91
Аллен Грэйс 20
Алмквист Бенгт Идестам 206—208
Альберс Ганс 153
Альпар Гитта 124, 203
Альтен Юрген 161
Альфьери Дино 171, 172, 182
Алэн 67
Андерсон Джозеф Л. 217
Андерсон Максвелл 31, 35, 36
Ан-ский 240
Антуан Андре 79
Антуан Андре Поль 97
Арагон Луи 68
Ардавин Э. Фернандес 211
Аристарко Гуидо 248
Арлетти 89, 92
Арлисс Джордж 121
Армстронг Джордж 110
Арнольди Э. М. 248
Арну Александр 95
Архентина Имперо 211
Асквита Энтони 114, 135, 136, 145
Астер Фред 20, 23, 24, 42, 43, 131
Ашар Марсель 88, 91
Баарова Ляда 168, 199
Базен Андре 89, 248
Бакстер Джон 132, 133
Балаш Бела 181
Бан Фридьеш 204
Бандровская-Турская Ева 239
Барбаро Умберто 180, 181
Барнс Бинни 109
Баронселли Жан 105
Барри Джеймс 21
Барримор Джон 37
Барримор Лайонел 26
Барримор Этель 22
Барро Жан-Луи 68, 86, 90, 92
Барщевская Эльжбета 233
Бассерман Альберт 190
Бартоломью Фради 27
Батай Анри 100
Батай Смльвия 73, 92
Бати Гастон 68, 93
Баум Викки 101
Бауман Шамиль 208
Бах Иоганн Себастьян 61, 62
Бек Анри Франсуа 79
Беккер Жак 74
Беллини Джакомо 184
Белль Мари 71
Бенеш Эдуард 200
Беннет Чарлз 120, 130
Бенни Джек 20
Беранже Жан 205
Бергман Ингрид 206—208
Бергман Я. 206
Бергнер Элизабет 114, 115, 151
Беркли Басби 23
Берлин Ирвинг 43, 54
Берль Эмануэль 82
Бернс Джордж 20
Берри Жюль 73, 89, 92
Бетджемен Джон 144
Бетун Норман 212
Бетховен Людвиг ван 61, 62

Биберман Герберт 48
Биедик Пальо 195
Бильянова Попелка 197
Биро Лайош 111
Бисмарк 159
Блажек Ярослав 200
Блазетти Алессандро 173—175, 182, 183
Блайстон Д. 17
Бланшар Пьер 84, 90, 178
Блауштайн Леопольд 245
Блейк Эдуард 121
Блюм Леон 67, 68, 103
Богарт Хэмфри 35
Богдзевич Антони 243
Богушевская Гелена 238
Бодлер Шарль 79
Бодо Э. 230
Божович В. И. 248
Болдерстон Джон Л. 125
Болеславский Рышард 22, 25, 38
Болс Джон 25
Больвари Геза 189
Бомарше Пьер Огюстен 104
Бор Гарри 68, 84, 90, 99, 193
Бор Ян 200
Борд Раймон 88
Борзедж Фрэнк 50
Борский Владимир 194
Госсак Ежи 238, 245
Бост Пьер 74
Боуерс Фабиан 216
Боуэн Элизабет 145
Брагинский А. В. 248
Браун Джо 42
Браун Кларенс 11, 50
Браун Курт Й. 160
Брент Джордж 25
Бретон Андре 79
Брин Джозеф 10
Бриттен Бенджамен 140
Бронберже Пьер 75
Брун Леон 225
Брюнель Адриан 133
Брюнинг 156
Буайе Шарль 25, 100
Бун Эрик 146
Бунюель Луис 102
Бурде Эдуард 93
Буриан Власта 196, 201
Буриан Э. Ф. 198
Бучковский Леонард 232
Бьюкен Джон 121
Бьюкет Гаролд 26

Бэзе Карл 246
Бэйрд 146
Бэкон Ллойд 11, 23, 58
Бэлкон Майкл 119—124, 130, 134
Бюлов Ганс 239
Вавра Отакар 192, 196—198, 201, 249
Вагнер Уолтер 41
Вагнер Пауль 160
Вайда Ласло 204
Вальбург Отто 151
Вальтер Владислав 231
Ван Дайк У. С. 22, 25
Ван Донген Элен 47
Ван Рипер Кэй 26
Ванцетти Бартоломео 36
Ванчура Владислав 192
Ван Эйк Тони 148
Вассерман 158
Вассерман Вацлав 196
Ватто Антуан 105
Вахтангов Е. Б. 240
Вашинский Михаил 229—231, 235, 240
Вейдемман Ганс 155
Вейдт Конрад 122, 151
Вейль Курт 33
Вейсс Иржи 192, 200
Велецкий Арно 194
Венцлер Франц 152
Верих Ян 193, 194, 199, 200
Вернер Вилем 196
Вессели Паула 187, 188
Вех 231
Виацци Глауко 181
Вивиани Рафаэле 183
Виго Жан 68, 94
Видор Кинг 11, 12, 53, 55—57, 134
Визбар Франк 165, 166
Вийермоз Эмиль 91, 125
Вильгельм Ганс 136
Вимперис Артур 111
Вине Роберт 100
Винклер Макс 156, 157, 170
Винслоу Криста 100
Винчи Леонардо да 152
Виньолас Мануель Аугусто Гарсия 213
Вио Жак 89
Висконти Лукино 90
Вишневский В. В. 212
Воль Станислав 240, 241, 243
Вольбрюк Адольф см. Уолбрук Энтони
Вольский Владзимеж 238
Вольф Пьер 91, 101

Восковец Иржи 193, 194, 199, 200
Вуд Сэм 11, 38, 56, 135
Выспянский Станислав 240
Гаал Бела 204
Гааль Франческа 186, 190, 203, 231
Габен Жан 75, 78, 79, 84, 87, 90, 92,
93, 101, 249
Габриельский Ежи 227, 228
Гайар Роже 102
Галлоне Кармине 174, 177, 178, 182, 189
Ганс Абель 99
Гантковский Ромуальд 227, 242
Гарбо Грета 22, 24, 25, 42, 53, 205
Гарбоу Теа 158, 160
Гарга Б. Д. 248
Гарги Бальвант 248
Гардан Юлиуш 225, 235, 238
Гарднер Эрл 46
Гарланд Джуди 27
Гармес Ли 36
Гарсон Грир 135
Гартфилд Джон 46
Гаутман Герхарт 160, 170
Гаха Эмиль 200
Гезек Людвиг 190
Гейбл Кларк 14, 20, 24, 42, 43, 50,
53, 55, 56
Георге Генрих 152, 153
Герман Игнат 196, 198
Гертлер Виктор 204
Гершвин Джордж 43
Гинденбург Пауль 156, 157
Гитри Саша 93, 96, 98, 102, 106
Гитри Люсьен 98
Говард Сидни 56
Годар Жан-Люк 105
Годдар Полетт 39
Голдвин Сэмюэл 23, 41, 53
Гольц Арно 170
Гомолка Оскар 121
Гопкинс Мириам 48
Горький А. М. 75
Госё Хэйносукэ 216, 217
Гоулдинг Эдмунд 25
Гоявичинская Поля 236, 237
Грант Кэри 38
Гремиён Жан 80, 91, 92, 95, 210
Гримм (братья) 60
Грин Грэм 116
Грин Уорд 34
Грин Юзеф 234
Грирсон Джон 59, 60, 111, 116, 132,
134, 137, 138, 140—143, 147

Гриффит Дэвид Уарк 55
Громо Марио 176
Грюне Карл 125
Гугенберг Альфред 148, 149, 157
Гудрич Фрэнсис 25
Гурвиц Лео 47, 212
Гэллап 45
Гюго Виктор 102
Дави Эжен 89
Дайс Мартин 53
Дайя Кларенс Шепард 26
Даладзе Эдуард 68, 104
Далримпл Иен 113, 134
Данахар Артур 146
Дарваш Лили 190
Даррье Даниель 93, 99, 100, 192
Де Амичис Эдмондо 227
Де Барроса Лейтао 213
Де Буадеффе Пьер 68
Деваль Жак 99
Дей Жозетт 99
Декуэн Анри 101, 105
Деламар Лиз 78
Деллюк Луи 75, 80, 90
Дель Амо Антонио 212
Дель Рут Рой 20, 23
Демазис Оран 97
Де Марней Дерик 133
Де Милль Сесиль Блаунт 20, 54, 57,
58, 108, 116
Денис Жулио 213
Де Ропшон Луи 59
Де Сантис Джузеппе 83, 106, 180
Де Сика Витторио 182, 217
Де Фео Лучано 181
Де Филиппо Пеппино 183
Де Филиппо Эдуардо 183
Де Хэвилленд Оливия 24, 55
Джекобс Льюис 13, 31
Дженаина Аугусто 101, 173, 175, 176,
179, 182
Джиллиат Сидни 130
Джонсон Нанелли 52
Дзамбуто Джеро 183
Дзевульский Станислав 243
Диккенс Чарлз 21, 58
Диксон Глория 34
Дисней Уолт 60—62
Дитерле Уильям 22, 28, 29, 48, 49, 246
Дитрих Марлен 20, 22, 24, 25, 42, 114,
126, 133
До Канто Жорже Брум 213
Доленга-Мостович Гадеуш 233

Донат Роберт 56, 109, 111, 114, 126,
134, 135
Донат Стефан 166
Доразил Ханс 194
Дос-Пассос Джон 47
Достоевский Ф. М. 90
Древс Берта 153
Дрейер Карл Теодор 209
Дрейфус 29
Дробашенко С. В. 248
Дуглас Мелвин 24, 38, 48
Дудов Златан 151, 244
Думерг Гастон 103
Дурбин Дина 27
Дымша Адольф 230, 231
Д'Эррико Коррадо 175
Дювивье Жюльен 70, 81—85, 90, 92,
94—96, 99, 101, 193
Дюка Поль 61
Дюллен Шарль 68, 93
Дюма Александр 58, 183
Дю Морье Дафни 130
Дю Морье Джеральд 122
Дюнн Айрин 24, 38
Дэвис Бэтт 22, 24, 25, 48, 248
Ершке Оскар 170
Ёда 219
Ёда Ёсиката 218, 219
Ёсимура Кодзабуро 222
Жансон Анри 68, 80, 89, 92
Жарри Альфред 73
Жеромский Стефан 232, 236
Жиль Рафаэль 212
Жионо Жан 97
Жоаннон Лео 101
Жобер Морис 86, 88, 94, 95
Жоли Макс 102
Жуве Луи 68, 78, 84—86, 91, 93
Зажицкий Ежи 235, 238, 243
Заллокер Анджепа 161
Зальтен Феликс 187, 189
Замятин Е. И. 75
Зандберг А. В. 209
Занук Даррил 27, 41, 52, 54
Запольская Габриель 232
Захарович Витольд 234
Захорская Стефания 228, 229, 232, 233,
237, 241, 245
Звобада Андре 74
Зейтц Франц 151
Зельпин Герберт 165

Зигфилд Флоренс 23
Знич Михал 235
Золя Эмиль 28, 29, 73, 78—79
Зудерман 169, 170

Ивасаки Акира 218, 219, 222, 248
Ивенс Йорис 46, 47, 212, 248
Ильф И. А. 231
Ирасек Алоиз 194, 198
Итами Мансуку 215, 216

Кавальканти Альберто 137, 139, 141,
142
Казан Элиа 46
Казилотти Адриена 61
Казираги Уго 181
Кальбус Оскар 152, 165
Камерини Марио 177, 179, 182, 183
Каммингс И. 13
Камэи Фумио 222
Канин Гарсон 66
Канн Морис 126
Капра Франк 14—17, 36, 108, 167
Капо 100
Кармен Р. Л. 212
Карне Марсель 68, 70, 79—96, 103
Карон Пьер 101
Картье-Бресон Анри 74
Карцева Е. Н. 248
Кауфман Д. 16
Кацизна 240
Кейли Уильям 35
Кейн Джеймс 90
Келети Мартон 204
Келланд К. Б. 17
Кепура Ладис 239
Кепура Ян 189
Керн Джером 43
Кертиц Майкл 13, 54, 55
Кессель Жозеф 35, 100
Кимминз Энтони 133
Кинг Генри 54, 57
Кингсли Дэвид 35
Киплинг Редьярд 21, 22
Киркленд Джек 45
Киси Токио Мацуо 216
Китон Бестер 207
Клайн Герберт 47, 200
Клаузен Клаус 152
Клейст Генрих 170
Клер Рене 70, 94, 111, 114, 118,
248
Клустон Сторер 86
Кобаяси Экидзо 213, 214

Кобб Ли Дж. 46
Койтнер Гельмут 166
Кокрайн Джордж 222
Кокс Джек 130
Кокто Жан 102
Колдуэлл Эркин 45
Кольбер Клодетт 14, 24, 42
Комаров С. В. 248
Компанейц Яков 75
Конрад Джозеф 62, 91, 121
Конуэй Джек 24, 134
Копта Иозеф 194
Корда Александр 21, 51, 70, 108—110,
112—119, 124, 126, 127, 133, 136,
165, 188
Корда Винсент 109, 110
Корда Золтан 109, 116, 117
Корда Мария 108, 109
Корнацкий Ежи 238
Кортнейдж Сесиль 122
Кортнер Фриц 125
Косма Жозеф 85, 94
Костерлиц Герман 190
Коуард Ноэл 37
Кравич Мечислав 230, 232, 246
Краузе Вилли 155
Краусс Вернер 188
Креймер Стенли 24
Кресин Мирнам 234
Кристенсен Бенъямин 209
Кристиан-Жак 80, 82, 91, 92
Крнанский Мирослав 196
Кронин Арчибалд Джозеф 134
Кросби Бинг 20, 21, 42, 43
Кроуфорд Джоан 24, 42, 48
Круассе Франсис де 207
Круковский 231
Крюгер Жюль 93
Крюзе Джеймс 57
Куигли Мартин 8
Куин Эллери 46
Кук Алистер 120
Кукаркин А. В. 248
Куличковская Кристина 236, 237
Купер Гэри 20, 24, 42, 43, 57, 111, 237
Купер Джеки 27
Куран Курт 93
Кьюкор Джордж 21, 22, 25, 28, 56
Къярини Луиджи 180, 181
Кэгни Джеймс 35
Кэйрви Эдвин 14

Лагерлёф Сельма 85
Лай Лен 143

Ла Кава Грегори 13, 22, 39
Ланг Фриц 28, 31—33, 57, 150, 151
Лангр Фрагитшек 196
Ланжевен Поль 67
Лапьер Марсель 212
Леандер Зара 168, 169
Левин Альберт 65
Левичкий Болеслав В. 245
Леенхард Роже 73, 81
Лежен К. А. 107, 147
Лейних Освальд 155, 157
Лейтес Юзеф 227, 234—238, 242
Леман Морис 92
Лемме 166
Леммле Карл 7
Ленгдон Гарри 14
Лепроон Пьер 80, 95, 98, 100, 248
Ле Рой Мервин 33, 34, 41, 50
Леру Гастон 100
Лефевр Рене 74, 92
Ле Шануа Жан-Поль 74
Либенайнер 169
Ли Вивьен 55, 56, 249
Лидзани Карло 183, 248
Линдберг Пер 207, 208
Линдgren Эрнест 121, 249
Линкольн Авраам 28, 31
Линн Ральф 122
Липинский Станислав 238
Липскомб 22
Лисса Зофья 245
Литвак Анатолий 49, 100
Ллойд Гарольд 140
Ллойд Франк 40, 108
Лой Мирна 25, 42, 48
Ломбард Кэрл 37, 38
Лондер Фрэнк 130, 133
Лорд Даниель А. 8, 9
Лоренц Пэйр 46
Лоусон Джон Говард 47, 249
Лоутон Чарла 40, 109, 110, 115, 130, 133
Луис Джо 20
Л'Эрбие Марсель 99
Любич Эрнст 41, 53, 108
Люге Андре 102
Людикар Павел 194
Люмьер Жан 101
Лютге Б. Э. 152
Лютославский Витольд 241, 243
Люшер Коринн 90
Лявинский 231

Майер Карл 80
Майер Луис 7, 18, 26, 45

Майерова Мария 198
Майо Арчи 35, 50
Майш Герберт 161
Макартур Чарлз 36, 37, 65
Макасеев Б. К. 212
Макдональд Джаннет 42
Мак Дэннелль Хэтти 56
Макебен Тео 187
Мак Кри Джоэль 25
Мак Кэри Лео 38
Мак Лаглен Виктор 30, 31
Мак Леод Норман 38
Мак Мюррей Фред 24, 38
Мак Николас Джон Т. 9
Мак Орлан Пьер 81, 87
Максуелл Джон 119, 124, 125
Мак Фадден Гамилтон 11
Мальро Андре 104, 212
Мамулян Рубен 22, 40
Манкевич Джозеф 41
Мани Нед 116
Маннгейм Люси 151
Марго 36, 37
Мариво Пьер 104, 105
Маркони 146
Маркс (братья) 38
Маркс Гручо 48, 212
Мартен Марсель 249
Мартин Пауль 169
Марч Фредерик 47, 178, 183
Маршалл Герберт 25
Маршалл Джордж 17, 23
Матр Кристиан 94
Махатый Густав 193
Махена Иржи 194
Машар 100
Мейерсон Лазарь 82, 93, 94
Мендес Лотар 122
Мензис Уильям Камерон 115
Мерсийон Анри 7, 249
Мидзогути Кэндзи 214, 215, 218—220
Милхолленд Чарлз 37
Минни 22
Миранд Ив 99
Мировский Вацлав 198
Митчелл Маргарет 55, 56, 59
Мицкевич Адам 240
Моги Леонид 90
Мозер Ганс 188
Монелли Паоло 181
Монтгомери Роберт 62
Монтегю Айвор 120, 130, 249
Монюшко Станислав 238
Мопассан Ги 73, 74

Морган 7
Морган Мишель 87, 92
Мориак Клод 81
Мортье Жак 71
Морцинек Густав 228
Мозм Сомерсет 121
Мнишкувна Гелена 233
Московский П. В. 249
Мрштик Алоиз 194
Мрштик Вильма 194
Муберг Вильгельм 208
Муландер Густав 206, 207
Муни Пол 29, 48, 246
Мур Антуан 102
Мурнау Фридрих 165
Мусоргский М. П. 61, 102
Муссиак Леон 68
Муссо Жеф 80, 90
Муссолини Витторио 174, 176, 180, 181
Мушле Рейнгольд Конрад 150
Мэзон Джеймс 133
Мэнвелл Роджер 249
Мэрриам Фрэнк 18, 19, 48
Мэтьюз Джесси 122

Нагата Масаити 218
Нагацука Такаси 220
Надзари Амадео 177
Налковская Зофья 237
Наруэ Микио 216, 217
Натан Эмиль 69
Небенцаль Сеймур 151
Невилье Эдгар (Де Берланга де Дуэро)
211
Нейфельд Макс 186
Немешкюрти Иштван 249
Неруда Ян 196
Нигл Энн 124, 130
Николс Дадли 29—31, 47
Нинки Аннибале 178
Нирентц Ганс Юрген 155, 166
Ноай 102
Новина-Пшибыльский Ян 234
Нольде 149
Нордхофф Чарлз 40
Ноулс Бернард 120, 130

Оберон Мерл 24, 109, 111, 118
Оден Уильям 140
Одетс Кляффорд 46
Одзу Ясудзиро 215—218
Одике Филипп 80
Одри Колетт 103
О'Кейси Шон 31

Оклэнд Родвей 136
Оливье Лоренс 118
Олкотт Луиза 28
Олсон К. Л. 48
Омон Жан-Пьер 86
Оное Кейкуносукэ 219
Оранш Жан 89
Ордынский Рышард 224, 225, 228
Освальд Рихард 151
Острер 119, 123, 124, 146
Островский А. Н. 194
Отан-Лара Клод 91, 92
Отани Такэдзиро 214
О'Флаэрти Лайэм 29, 90
Офюльс Макс 91, 92, 186, 187

Пабст Георг-Вильгельм 100, 151
Паволини Коррадо 171
Пазинетти Франческо 176, 181
Пал Явор 203, 205
Паньоль Марсель 78, 96—99, 101, 106, 109
Папен 148
Парло Дита 62
Паскаль Габриэль 136
Пастер Луи 28
Пате Шарль 69
Паульсен Геральд 160
Пауэлл Дик 42
Пауэлл Дилис 64
Пауэлл Майкл 125
Пауэлл Уильям 25, 38, 42
Пауэр Тайрон 25, 43, 54, 57
Пейре Жозеф 175
Перельман С. 43
Периналь Жорж 110, 111
Перохо Бенито 210
Петерсен Петер 188
Петров Е. П. 231
Пизани Робер 102
Пиквер Кончита 211
Пикон Молли 234
Пилат Франтишек 197
Пилбим Нова 123
Пираделло Луиджи 71
Пи Росарио 211
Пихельский Ежи 237, 238
Пистек Теодор 197
Плицки Карел 194
Побуг-Малиновский Владислав 236
Поммер Эрих 151
Понкиелли Амилькаре 61
Портер Кол 24, 43
Порше Адриан 211

Пражский Пржемыслав 196
Превер Жак 68, 73, 75, 79, 80, 81, 83, 86—90, 92, 95, 101
Преминджер Отто 37
Пристли Дж. Б. 121, 141, 144
Пруст Марсель 63
Пудовкин В. И. 13, 180, 181
Пупон Анри 97
Пуччини Джанни 181
Пуше Педро 211
Пьетранджели Анджело 180

Рабенальт Артур Мария 164, 165
Рабинович Грегор 186
Рабле Франсуа 73
Радвани Геза 204
Радомерская Марина 191
Разумовский А. В. 249.
Райзман Ю. Я. 12
Райнер Луиза 47
Райт Бэзил 65, 135, 139—142, 147
Райш Вальтер 186—188, 190
Рассел Розалинда 134
Ратони Аюш 204
Рафт Джордж 33
Ревилл Альма 120, 130
Рей Ман 79, 102
Рей Флориан 210
Рейнгардт Макс 22
Рейнс Клод 34, 37
Рейснер Чарлз 20
Рейсц Карел 249
Релидаинский Юзеф 226, 227, 245
Релли 97
Ремю Жюль 84, 91, 93, 96, 98
Ренуар Жан 68, 70—83, 85, 90, 92, 94—96, 99, 104—106, 244, 248
Ренуар Клод 71
Ренуар Огюст 73
Ренуар Пьер 68, 78
Рибейро Лопес 213
Риве Поль 67
Рид Кэрол 136, 137
Рискин Роберт 14, 16
Риттер Карл 152, 158, 159, 161, 169
Рифеншталь Лени 48, 161—163, 169
Ричардсон Ральф 118
Ричи Доналд 217
Роач Хэл 7
Робинсон Эдвард 48, 49
Робсон Поль 117
Робсон Флора 115
Ровенский Йозеф 193, 194, 197, 198
Роджерс Джинджер 23, 24, 42, 131

Роджерс Уилл 17
Родзевичувна Мария 232
Розе Франсуаза 85, 92
Розенблатт Сол 7
Рокк Марика 168, 169
Рокфеллер 7
Ролан Бертран 102
Рольдан Фернандо 211
Романс Виван 93
Ромер Эрик 121
Ромеро Сезар 25
Роот Ян 192
Росселини Роберто 181
Россен Роберт 34
Росси Тино 101
Ростан Эдмонд 85
Рота Пол 111, 117, 122, 138, 139, 141
Роттлуф 149
Роше Пьер 86
Рубен Дж. Уолтер 13
Руверол Ораниа 26
Рудин Фридольф 207
Рузвельт Франклин Делано 5, 6, 11,
13, 17, 44, 47, 58
Рукье Жорж 220
Руни Мики 26, 27
Рутман Вальтер 163, 165
Рыдз-Смиглы Эдвард 226
Рэнк Джозеф Артур 127, 128, 136
Рюман Хайнц 189

Саво Джимми 37
Саган Леонтина 100
Садуль Жорж 99, 102, 249
Сакко Никола 36
Салливен Маргарет 24, 50
Сандерс Джордж 25
Сандрич Марк 24
Сантелл Альфред 36
Сантли Джозеф 58
Саус 211
Сезанн Поль 79
Секей Иштван 204
Селдес Джилберт 10, 39, 43
Селзаник Давид 31, 41, 55
Селянский С. 231
Сеннет Мак 14
Сибирская Надя 73
Сидни Сильвия 24, 32, 33, 121
Симадзу Ясудзиро 216
Симон Мишель 85—87, 92
Симон Пьер Аври 93
Синатра Фрэнк 43
Синклер Эптон 18, 19, 48

Скоглюнд Гуннар 209
Славинский Владимир 191, 197, 198
Славичек Иржи 200
Сломэн Э. 13
Сматек Милош 195
Смолик Франтишек 192, 196
Смосарская Ядвига 233, 234
Соколов Владимир 75
Соколов И. В. 249
Сокольская А. Л. 249
Солдаты Марио 177
Соловьева И. Н. 249
Сольский Людвиг 242
Сондек Н. 231
Спаак Шарль 68, 71, 75, 80, 81, 84, 92
Старевич Владислав 102, 103
Старский Людвиг 225, 231
Стейнбек Джон 46, 52, 53, 58
Стейнер Макс 31
Стекльй Карел 199
Стерджемс Престон 65
Стерн Анатолий 234
Стерн Сеймур 40
Стивенс Джордж 22
Стивенсон Роберт 122
Стиллер Мориц 206
Стоковский Леопольд 61
Стравинский И. Ф. 61
Страдлинг Гарри 82
Стренд Пол 47, 212
Строупежницкий Ладислав 201
Стэнвик Барбара 31
Стюарт Джеймс 50
Стюарт Доналд 48
Суньер Серрано 213
Сустель Жак 68
Сэвилл Виктор 118, 119, 121, 130, 134

Талберг Ирвинг 18, 41, 42, 44
Таллентс Стивен 137
Тасака Томотака 222
Таубер Рихард 124
Тей Джозефина 130
Тейлор Джон 141
Тейлор Дуайт 24
Тейлор Роберт 24, 25, 42, 50, 111, 134
Тельмо Коттинели 213
Темерсон Стефан 241, 243
Темерсон Франтишка 241, 243
Темпл Шерли 10, 22, 24, 27, 42, 53, 131
Теннисон Пензор 133
Теплиц Ежи 4, 11, 242
Тирар Андре 33
Тиррел 144

Толанд Грегг 53
Толнаи Кларн 204
Том Конрад 229—231, 234
Томан Иозеф 196
Торез Морис 67 78
Тото 183
Траунер Александр 86—89, 93
Трейси Спенсер 32, 55, 248
Трене Шарль 101
Тренкер Луис 161, 177, 178
Тристан Леон 230, 234
Тринка Иржи 102
Тромпео Пьетро Паоло 79
Трутко И. И. 117
Туржанский В. К. 193
Турков Зигмунт 234
Турроу Леон Г. 49

Уайлер Уильям 35, 57
Уайльд Оскар 165
Уайт Этель Лина 130
Уайтбэйт Уильям 135
Уилан Тим 118
Уилкинсон Брук 144
Уилкоккс Герберт 124, 129, 130
Уитерс Джейн 42
Уитмен Уолт 46
Укневская Мария 239
Ульрих Луиза 187, 189
Уокер Норман 127
Уокер Стюарт 21
Уолбрук Энтони 130, 187
Уолли Руди 20
Уоллс Том 122
Уолмсли Лео 127
Уорнер (братья) 18, 23, 55
Уорнер Джек 35, 48, 54
Уотт Гарри 139, 140, 142, 147
Утилов В. А. 249
Уцицки Густав 153, 161, 169, 170
Учида Тому 215, 220
Уэйл Дж. 13
Уэллман Уильям 14, 38, 58
Уэллс Герберт 62, 114—116
Уэллс Орсон 46, 62—66, 105
Уэст Мэй 10

Фаркас Н. 193
Фауст Генрик 26
Фейдер Жак 70, 71, 79, 81, 83, 85,
86, 90, 93, 99, 114, 165, 175, 201,
248
Фейер Эдвиж 92
Фейош Пал 209

Фейхтвангер Лион 122
Феллини Федерико 105
Фербасова Вера 196
Фербенкс Дуглас 114, 195
Фернандель 76, 84, 92, 93, 97, 101,
249
Ферно Джон 47
Феррара Джузеппе 17:
Ферстер Георг 167
Фетке Ян 231
Фехер Фридрих 125
Филдс Грэйс 130, 131, 133
Фиори Марио 79
Фиттс Бьюрон 53, 54
Фипморис Джордж 71
Фишингер Оскар 61
Флаэрти Роберт 46, 117, 122, 123, 141,
144
Флеминг Виктор 22, 27, 56
Флинн Эррол 43, 54, 111, 183
Флорель 73, 92
Флэнаган Обри 146
Фокс Уильям 109
Фонда Генри 25, 33, 48, 57
Фор Эли 105
Форд Александр 235, 238, 243
Форд Джон 17, 21, 22, 28—31, 48, 52,
53, 57, 58, 64
Форд Уолтер 108, 133
Формби Джордж 130, 131, 133
Форст Вилли 169, 186—188
Форстер Рудольф 188
Форцано Джовакино 174
Франци Адольфо 176
Фредди Луиджи 171, 172, 174, 175,
177—179, 181—184
Фрелих Карл 161, 169, 170
Френд Чарла 120, 134
Френе Пьер 92
Фрич Мартин 192, 194—197, 199
Фронде Пьер 100

Хаас Хуго 192, 196, 198—200
Хайс-Тинецкий Иозеф 196
Хаккеншмидт Александр (Алекс Хам-
мид) 200
Халл Сидни 146
Хальгрехт Казимеж 243
Хан Рейнальдо 91
Хансен Макс 151
Хансон Ларс 207
Хардвик Седрик 122
Харлан Фейт 158, 160, 161, 169, 170
Харт М. 16

Хартель Карл 246
Хаслер Карел 194, 195
Хассо Сигне 208
Хатауэй Генри 21, 22
Хауэмен Джон 46
Хейкокс Эрнст 58
Хейс Уильям 7, 9, 10, 48, 51
Хект Бен 36, 37, 56, 65
Хеллман Лилиан 35, 47
Хемингуэй Эрнст 47
Хени Соня 42
Хенриксон Андерс 208, 209
Хепберн Кэтрин 18, 22, 24, 38
Херст 12, 64
Хертц Ян Адольф 235
Хёллеринг Георг 204
Хёрбигер Пауль 187, 189
Хиллер Венди 135
Хилтон Джеймс 17, 135
Хинц Вернер 158
Хишлер Фриц 149, 170
Хичкок Альфред 37, 119—121, 123, 130, 145
Хойберггер Эдмунд 150
Хойслер Иоганнес 161
Холл Джеймс 40
Холтби 118
Хольман И. А. 200
Хоппе Марианна 160
Хорецка Нелли 243
Хоуард Лесли 22, 25, 35, 55, 115, 126, 133, 135, 136, 206
Хоуард Уильям К. 65, 115
Хоукс Говард 37, 38
Хохбаум Вернер 189
Хуарес 28, 29
Хэкетт Алберт 25
Хэлберт Джек 122
Хэммет Дэшиелл 25, 48

Ценкальска Янина 243
Ценкальский Эугениуш 235, 239—243, 245
Цикан Мирослав 196
Цилле Генрих 153
Циннер Пауль 115, 151
Цукмайер Карл 165
Цукор Адольф 7

Чайковский П. И. 61, 169
Чапек Карел 195, 199
Чаплин Чарлз 28, 39, 50—52, 217, 248, 249
Чауский М. 231

Чаховский Казимеж 232
Чекки Эмилио 184
Чепа Фридль 189
Черненко М. М. 249
Черчилль Уинстон 114
Чехова Ольга 188
Чиано Галеаццо 171, 172
Чиконьяни Амлето Джованни 9

Шаброль Клод 121
Шаро Генрик 234
Шарпен 97
Шах Макс 124
Шах Панна 249
Шебе Ст. 230
Шевалье Морис 26
Шекспир Уильям 21, 22
Шеналь Пьер 90
Шенк Джозеф 18, 54
Шенцингер К. А. 152
Шер Ю. Л. 75
Шервуд Роберт 35, 49
Шерман Гарольд 14
Шестром Виктор 205—208
Шидкраут Джозеф 43
Шиллер Леон 238, 239
Ширер Норма 22, 24, 50
Шитова В. В. 249
Шмелинг Макс 20
Шмидт 149
Шмиц Сибилла 166
Шнеефойгт Георг 209
Шницлер Артур 91, 186, 187
Шоловский Кароль 235, 239, 240, 242, 243
Шотан Камилл 78
Шоу Бернард 135, 136
Штейнгоф Ганс 152, 153, 158, 159, 161, 169
Штепничкова Иржина 194, 196
Штернберг Джозеф 20, 22, 175
Штольд Гильда 188
Штраус Иоганн 187
Штресеман 156
Штрогейм Эрих 102
Штюве Ганс 169
Шуб Э. И. 212
Шуберт Франц 61, 186
Шюфтан Эжен 93

Эверс Ганс Гейнц 152
Эггерт Марта 186
Эдгрэн Густав 207, 208

Эйзенштейн С. М. 13, 180, 249

Эйхберг Рихард 169

Экман Йёста 206

Элтон Артур 141

Эльтер Марк 173

Энгл Эрих 165, 188

Эпштейн Жан 100

Эрскин Джон 109

Эсхил 89

Юбер Роже 85

Юнбша-Стемповский Казимеж 233,

235

Юренев Р. Н. 248, 249

Юткевич С. И. 249

Яблонкувна Леония 236

Якобсон Хайм 234

Якубовская Ванда 240, 243

Ямада Исудзу 218

Яманака Садао 216

Янг Гарольд 115

Янг Лоретта 24

Яннингс Эмиль 158, 160

Янсен Виктор 188

Ярай Ганс 190

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

- Абдул Ужасный 125
Абуна Мессия 174
Август Сильный 246
Аканиси Какита 215
Алиби 90
Аллотрия 169
Алый цветок 115
Альдебаран 173
Американское безумие 14
Ангелы с грязными лицами 35
Анжель 97, 101
Анна и Елизавета 165
Антек-полицмейстер 230, 231
Артистический подъезд 91
Архангел Гавриил над Белым домом 13
- Бабий полк 159
Бальная записная книжка 84, 101, 106
Бандера 83, 84, 93
Барабан 117
Барбара Радзивиловна 229, 233, 234
Батальон 192, 196
Батальон смерти 212
Беглецы 153, 161
Беглецы из Сент-Ажиля 81, 92
Бедные люди 102
Бедные районы 211
Беззаботный 24
Бекки Шарп 40
Белоснежка и семь гномов 60, 61, 65
Белая болезнь 199
Белый эскадрон 173, 175, 176, 179
Берлин — симфония большого города 163, 165
Бесчеловечная 100
Биография командира танка Нисидзуми 222
Битва за Британию 14
Блокада 48—50, 246
- Богатство нации 142
Боевая операция «Михаэль» 159
Большая игра 71, 81, 83, 90, 93
Большая любовь юного Дессау 151
Большие магазины 182
Большие надежды 21
Большое счастье Гретель 151
Борьба за жизнь 46
Ботинки на солнце 173
Бравый солдат Швейк 194
Братья Гордубалы 192, 195, 196
Брачный аферист 165
Время человеческой жизни 217
Бродвей Билл 14, 16
Бродвейская мелодия 20, 23
Будем бдительны 228
Буксиры 91
Бунт на «Баунти» 40
Бургтеатр 188
Бурные двадцатые годы 35
- Вальпургиева ночь 207, 208
Вампир 209
Вам этого с собой не унести 14, 16
Варьете из пригорода 188
Вацусь 230, 231
В блеске солнца 189
Вдовушка свалилась с неба 191
Вездесущий репортер 18
Великая иллюзия 72, 75—79, 92, 93, 106
Великая любовь Бетховена 99
Великий диктатор 50—52
Великий призыв 177, 179
Верблюд проходит через игольное ушко 192, 196, 198
Верная река 232
Весело живем 38
Веселый ординарец 76

Веселье разведенной 24
Вечер в опере 38
Вечная маска 189
Вечно юная 122
Виктор и Виктория 151
Виктория Великая 129
Властелин 160, 169, 170
Внимание 241
Вода для Канитоги 165
Военная промышленность 212
Возвращение на заре 101
Возвращение Франка Джеймса 57
Воздушные порты 192
Волга в огнях 193
Волшебник из страны Оз 27
Воровская симфония 125
Восемь с половиной 105
Воспитание ребенка 38
Восторг идиота 49, 50
В поисках песен 211
Всадники из немецкой Восточной Африки 165
Вставай и аплодируй! 11
Вставай и пой! 27
В старом Чикаго 54
Второй класс «Б» 176

Гадибук 235, 240
Галька 235, 238, 239
Ганс Вестмар — один из многих 152
Где-то в Европе 204
Гей, руп! 194
Гений сцены 242
Германия, истекающая кровью 161
Герои границ 200
Героическая кermесса 82, 83, 90, 93, 165, 201
Гионские сестры 214, 215, 218, 219
Глазами Запада 91
Глядя в будущее 11
Голдвин фоллина 23
Голем 193
Голый город 220
Горный Эйвинд и его жена 205
Горсть риса 209
Гражданин Кейн 53, 62—65, 105
Граница 235, 237, 238, 242
Грешники в раю 13
Гроздь гнева 52, 53, 57, 58
Грозовой перевал 53
Гунга Дин 22

Да здравствует армия 228
Да здравствует покойник 196

Дайте нам крылья 192
Дам миллион 182
Дама оказалась с причудами 204
Дама с камелиями 25
Двадцатый век 37
Девичество 198
Девушка из деревни 191
Девушка Иоанна 161
Девушка ищет любви 227
Девушка-сорванец 198
Девушки в несчастье 100
Девушки в униформе 100
Девушки из Новолипок 235—238
Деэртир 90
Деэире 98
Дело Лафарга 90
День великого приключения 227
День на скачках 38
День начинается 89, 90, 92—94, 103
Деньги господина Арне 87, 205
Дети в школе 141
Джесси Джеймс 57
Джи-мен 35
Дилижанс 57, 58, 64
Дипломатическая вина 246
Длинные брюки 14
Дневник любимой 190
Добрые друзья 121
Дождь на фронте 230
Додж-Сити 55
Доки 141
Доктор и дебютантка 26
Долорес 211
Долороса 210
До последнего дыхания 105
Дорога героев 175
Драма в Шанхае 100
Духачек этим займется 201
Дух Калвера 58
Душите богачей 37
Дэвид Копперфилд 21
Дюбарри 124
Еврей Эюсс 122, 160
Европа 241
Его большая любовь 246
Его сиятельство прикаачик 230
Единственный сын 215, 217
Екатерина Великая 115
Елисейские поля 98
Если бы император знал это 70
Есть лишь моя любовь 151
Железный герцог 121
Железный конь 57

Жемчужина в короне 98, 106
Жена! Будь как роза 217
Жена булочника 97
Жених Вейвара 197
Женни 85, 86
Женский клуб 99
Женщина и война 212
Женщина в озере 62
Женщина под крестом 191
Женщина с края света 100
Женщины Нанивы 219
Живешь только раз 33
Живущие живут 217
Жизнь артистов 102
Жизнь Бангаку 216
Жизнь бенгальских улан 21
Жизнь начинается после сорока 17
Жизнь принадлежит нам 74
Жизнь Эмиля Золя 29, 43, 246
Жилищные проблемы 141
Жофрау 97

Забавная драма 81, 86—88, 93
Забывтая мелодия 230—232
Завещание доктора Мабузе 32
Завтрашние мужчины 109
Загородная прогулка 74, 75
Заключенный с Акульего острова 31
Заколдованная дорога 101
Закон Севера 83
Замужество Нанянки Кулиховой 198
Западный вал 170
За решеткой гарема 211
Заря надежды 211
Зборов 200
Здоровье 212
Зеленое домино 101
Зеленый призрак 70
Земля (1939—1942 гг.) 46
Земля (1939 г.) 220
Земля жаждет 12
Земля и солдаты 222
Земля поет 195
Зимний закат 36
Злоупотребление доверием 101
Знамя свободы 228
Знахарь 233
Золотая лихорадка 39, 50
Золотоискательницы 23, 33
Золотой век 102

Идеальный муж (режиссер Зельпин) 165
Идеальный муж (режиссер Либенайнер)
169

Идем с нами 192
Извозчик № 13 231
Индийская гробница 169
Индустриальная Британия 140
Индустриальный ритм 143
Интермедцо 206, 207
Испания 212
Испанская земля 47, 212
Испанская кровь 210

Кавалерия 176
Кавалькада 28, 108
Какой ты меня хочешь 71
Камо грядеши? 177
Капитан Блад 183
Капитан из Кёпеника 165
Карл Фредерик управляет 207
Кармен из Трианы 211
Карьера 208
Кафе де Пари 99
Китай контрафакует 47
Китти и всемирная конференция 166
Клив, завоеватель Индии 22
Клятва 234
Когда расцветают цветы 124
Кокосовые орехи 38
Коктейль 102
Кондотьеры 177, 178
Конец дня 84, 93
Королева Мавритании 211
Королева Христина 22
Короткое замыкание 241
Кризис 200
Кровавая императрица 22
Кровь поэта 102
Крылатый парад 228
Крылья военного флота 58
Крытый фургон 57
К свободе 246
Куле Вампе 244

Лаилу 209
Леди исчезает 130
Леди на день 14
Лилиом 31
Лисички 53
Лицо женщины 207
Лицо Шотландии 142
Ловля китов 208
Лошадиные перья 38
Луис Канделас 211
Луковка 91
Лучшие годы нашей жизни 53
Любимцы господина ректора 213

Любовные игры 91, 186, 187, 189
Любовь Вертера 91
Любовь смеется над Энди Харди 26
Люди Вислы 235, 238
Люди из Камберленда 47
Люди на льдине 192, 196
Люди под горами 196
Люди с крыльями 53
Люди странствий 83

«М» 32
Мадемуазель доктор 100
Майерлинг 100
Майская революция 213
Маленькая Лиза 91
Маленькие женщины 28
Маленький Наполеон 133
Маленький погонщик слонов 117
Маленький полковник 10
Маленький принц 230
Маленький священник 22
Маленький Уилли Уинки 22
Маленький Цезарь 33
Маннесман 163
Мариус 109
Мариша 194, 195, 198
Мария Стюарт 22, 31
Марокко 20
Марсельеза 72, 77—79, 94
Маскарад 187, 188
Магушка 234
Мать Крачмерка 197
Матяш наводит порядок 204
Медаль за заслуги 160
Медленно плывут мои песни 186—189
Мелодичная мелочь 241
Мельницы 211
Миллион 118
Мир принадлежит нам 199
Мистер Дидс переезжает в город 14, 16, 17
Мистер Смит едет в Вашингтон 14, 16, 17
Млечный Путь 140
Мнение советника юстиции 109
Могущество и слава 65
Мой любимый — охотник 151
Мой отец был прав 98
Мой слуга Годфри 38
Молодой доктор Килдэйр 26
Молодой лес 235
Молодой человек, радуйся своей молодости 208
Мораль превыше всего 196
Моряк Колль 211

Моя маленькая мама 101
Мрачная победа 25
Мрачный незнакомец 133
Муж под башмаком у жены 204
Мы всегда готовы 228
Мы, входящие через черный ход 206
Мы готовы 228
Мы должны победить 228
Мы живем в двух мирах 141
Мы живем в Праге 197
Мы строим катер 228
Мы — цивилизованные? 14
Мэйзи 26

Набережная туманов 80, 81, 85, 87—89, 92—94, 103
Надежда 104, 212
На дне 75, 80
Над Неманом 240
На Западном фронте без перемен 76
На краю света 125
Намордник 165
Нанук 117
Наполеон 99
На последнем берегу 24
Народ и армия 228
Нацисты наносят удар 14
Наша страна 200
Наши художественные сокровища 212
Неаполь в огне поцелуев 101
Не бойся любви 151
Негодяй 37
Недотепа 230
Нелл Гвин 124
Непобедимая армия 200
Нет справедливости 133
Ниночка 53
Ничего святого 38
Новые времена 28, 39, 40, 51
Новые господа 70
Новый завет 98
Новый прилив здоровья 97, 101
Новый родственник 204
Ножан, воскресное Эльдорадо 85
Ночлежка 132, 133
Ночная почта 46, 139, 140, 147
Ночь на Лысой горе 102
Ноябрь 197

Облик грядущего 115, 116
Обличья лорда Блейкни 65
Огни среди ночи 211
Одержимость 90
Одиннадцатая заповедь 196

Одинокий всадник 56
Однажды в лунную ночь 37
Окаменелый лес 35, 36
Олимпия 162, 163, 169
Они не забудут 33, 34, 44
Орлята 211
Осада Алькасара 179
Осведомитель 21, 28, 29, 57
О событиях в Испании 212
От вчера до завтра 212
Отель дю Нор 88, 93
Отец Конделик 197
Отпуск под честное слово 159, 160
О чем знает каждая женщина 22

Пансион «Мимоза» 81, 83
Парад рампы 23
Парад частей запаса 229, 230
Паромщик Мария 166
Пастырь 127
Пепе ле Моко 83, 85, 93, 106
Перемена судьбы 127, 128
Переход через Эбро 212
Песнь земли 213
Песнь о Лиссабоне 213
Песнь плуга 132
Песнь о Цейлоне 139
Песня о счастье 151
Петт и Потт 139
Пигмалион 135, 136
Пилот Лучано Серра 174, 176, 184
Пивоккио 61
Письмо к матери 234
Пламенные сердца 227
Пламя над Англией 115
Плач монахинь 184
Плуг и звезды 28, 31
Плуг, который вспахал землю 46
Побег 50
Побег из тюрьмы 133
Победа в Тунисе 14
Повесть о Луи Пастере 29
Повесть о поздних хризантемах 219
Подводная лодка 14
Подводная фантазия 181
Подлец 65
Подонки 13
Подтасовка 91
Познакомьтесь с Джоном Доу 14, 16
Полуночный певец 101
Порт-Артур 193
Последние дни Помпеи 177
Последний миллиардер 70, 118
Последний поворот 90

Последний человек 165
Последняя минута 211
Поступь времени 59, 60, 102, 114
Потанцует? 24
Потерянная долина 150
Потерянный горизонт 14, 16, 36
Поцелуй и ничего более 204
Почему мы воюем 14
Правила игры 94, 104—106
Праздник служащих 136, 137
Предатели 159, 169
Президент исчез 14
Прелюдия войны 14
Прелюдия к послеполуденному отдыху
фавна 181
Преступление 209
Преступление без страсти 36, 37, 65
Преступление господина Ланжа 73, 81,
94, 244
Преступление и наказание 90
Приезжает старый человек 207
При закрытых дверях 204
Приз за красоту 175
Признания нацистского шпиона 49
Призрак едет на Запад 118
Призрачная повозка 85
Приключение почтенного человека 241
Приключение Сальватора Розы 182, 183
Прилив 132
Пробуждение 235
Прокаженная 229, 233
Простофиля 91
Профессор Вильчур 233
Процветание 11
Прощайте, мистер Чипс! 56, 135
Пуританин 80, 90
Путевой обходчик № 47 194
Пылающее небо 222
Пятница тринадцатого 122
Пять разведчиков 222

Рабочие и труд 141
Разбитый кувшин 170
Развод леди Икс 118
Разделяй и властвуй 14
Распутин и царица 22
Ребенок 90
Ревизор 194
Ревю Голливуда 20
Река (1933 г.) 193, 194, 198
Река (1937 г.) 46
Рембрандт 115
Репетиция свадьбы 109
Решетка и винтовка 211

- Римский экспресс 108
 Ритм суинга 24
 Роберт Кох — победитель смерти 158
 Роберта 24
 Робин Гуд 54
 Родина 161, 169, 170
 Родина зовет см. Непобедимая армия
 Родиться-то я родился... 217
 Родная страна 47
 Рождение нации 55
 Роза 235, 236
 Роза Тюдоров 122
 Роман Лиса 102
 Роман шулера 98, 106
 Ромео и Джульетта 22
 Ротмистр фон Верфен 188
 Руки по швам 183
 Руководитель округа 17
 Рыбок 196
 Рыцарь без оружия 114
 Рэгтаймбанд Александра 54
- Саботаж 119—121
 Сад аллаха 25
 Салли с нашей улицы 130
 Сандерс с реки 117
 Саут Райдинг 118
 Свет пронизывает мрак 197
 Северное море 142
 Северо-западный проход 55
 Севильский цирюльник 210
 Сегодня мы живем 142
 Сегодняшняя Испания 211
 Семья 180
 Семья Сведенхельм 206
 Сердечное согласие 100
 Сердце Испании 47, 212
 Сердцеед 91
 Силуэты 188
 Сильный человек 14
 Синьор Макс 182
 Скажи это цветами 132
 Сказочное авто 204
 Скандал во флигеле 160, 169
 Славная компания 83
 Слово Камбронне 98
 Смелые капитаны 22
 Смертоносная буря 50
 Смотритель маяка 91
 Современный герой 100
 Солдатка 194
 Солдатские ботинки 131
 Солдаты — крестьяне 212
 Сон в летнюю ночь 22
- 42-я улица 11, 23
 Соседка и жена 217
 Спасение Билла Блюитта 139, 142
 Сперва — девушка 122
 Спящая царевна 102
 Сражающиеся солдаты 222
 Среди шумного бала 169
 Старая гвардия 174, 183
 Старый король и молодой король 158, 159
 Страна свободы 58
 Странный господин Виктор 91
 Страх 211
 Страхи 235, 239, 240, 242
 Страшная правда 38
 Стремительный меч 216
 Строители 100
 Судья Прист 17
 Сципион Африканский 174, 177—179, 184
- Таверна «Ямайка» 130
 Тайна присяжных заседателей 13
 Тайна Эдвина Друда 21
 Тайный агент 119—121, 130
 Так мы победим 211
 Такой-то отец и сын 85
 Танцующая леда 24
 Танцующая радуга 143
 Татранский роман 194
 Театр человеческой жизни 215, 220
 Теодора сходит с ума 38
 Тереза Ракен 70
 Техасские рейнджеры 57
 Товарищ X 53
 Толпа 11
 Тони 71—73, 75
 Тонкий человек 25, 26
 Трактир «Верная любовь — веселая тройца» 151
 Траумулюс 161, 170
 Тревога 212
 Тревога в Пекине 165
 Треугольная шляпа 183
 39 шагов 119, 121, 130
 Тридцать каратов счастья 231
 Три кинозюда (Три этюда Шопена) 241
 Триумф воли 162, 163
 Трое бродяг 189
 Тупик 35, 53
 Тусалава 143
 Ты и я 33
 Ты — мой возлюбленный 210

Тысяча и одна ночь в Токио 220
Тюрьма без решеток 90

Узкоплечный киножурнал 163
Уланские свадьбы 230
Улочка в раю 196
Ультиматум 100
Унесенные ветром 55, 56, 59, 65
Утиный суп 38, 212

Фантазия 61
Фарребик 220
Философская история 192, 198
Фрейлен Лили 190

Хлеб наш насущный 11, 12
Хортобать 205
Хуарес 22, 29, 246

Царь царей 8
Центральный промышленный округ —
Сталёва-Воля 228
Цех кутногорских дев 192, 201
Цилиндр 24
Цитадель 134, 135

Частная жизнь Генриха VIII 21, 22, 28,
108—114, 116, 118, 127
Частная жизнь Дон Жуана 115
Частная жизнь Елены Троянской 109
Человек-зверь 78, 79, 92, 93, 106
Человек из Арана 122, 123, 144
Человек, который слишком много знал
119, 120, 123
Человек, который творил чудеса 116
Человек равнин 57
Человек с Запада 57
Человеческие чувства и бумажные шары
216
Черная рубашка 174, 175
Черная ярость 13
Черные алмазы 227, 228
Черные розы 169
Четверо сыновей 50
Четыре пера 116, 117

400 миллионов 47
Чиби — задорная девчонка 186, 231
Что за подлецы мужчины! 182
Чудо-бар 23

Шантаж 130
Шанхай 222
Швея 196
Широкое вещание 23
Шофер Антуанетта 165
Шпунц 101
Штурмовик Бранд 151, 152, 161
Шут 234

Экипаж 101
Экстаз 193, 195
Элегия Нанивы 214, 215, 218, 219
Электричество и земля 46
Эльдорадо 100
Энтони Адверс 183
Эпизод 188
Этажом выше 230
Это случилось однажды ночью 14, 15,
17, 167
Этторе Фьерамоска 183

Юдель играет на скрипке 229, 234
Юная и невинная 130
Юнион пасифик 55
Юноша, отдавшийся искусству 219
Юный гитлеровец Квекс 152, 153, 158,
159
Юн Эрикссон 207

Я — беглый каторжник 33
Я верил тебе 13
Ядзя 230
Я люблю тебя 165
Я не ангел 10
Янки в Оксфорде 134, 135
Яношик 194, 195
Я обвиняю 99
Ярмарка в Паломе 210
Ярость 31, 33, 44
Я солгала 232

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Американское кино (перевод В. С. Головского)	5
Глава II. Французское кино в период Народного фронта (перевод В. С. Головского)	67
Глава III. «Тучные» и «тощие» годы английской кинематографии (перевод А. С. Голембы)	107
Глава IV. Кинематография под знаком свастики (перевод А. С. Голембы)	148
Глава V. Во славу итальянской империи (перевод А. С. Голембы)	171
Глава VI. Панорама мировой кинематографии (перевод Э. Е. Шталовой)	185
Глава VII. Польское кино: конец эпохи (перевод Э. Е. Шталовой)	223
Литература по истории зарубежного кино 1934—1939 годов (составитель Н. П. Абрамов)	248
Указатель имен (составитель Н. А. Нароушвили)	253
Указатель фильмов (составитель Н. А. Нароушвили)	264

ЕЖИ ТЕПЛИЦ
ИСТОРИЯ КИНОИСКУССТВА
1934—1939

Редактор Э. Петрова
Художественный редактор В. Пузанков
Технический редактор Н. Попова
Корректор Р. Прицкер

Сдано в производство 29/I 1973 г. Подписано в печати 16/V 1973 г. Бумага 70×90¹/₁₆—тип. № 1
бум. л. 8¹/₂. Печ. л. 19,89+4,68 п. л. вклеек. Уч.-изд. 19,89. Изд. № 14012.
Цена 2 р. 39 к. Заказ 0852

Издательство «Прогресс» Государственного комитета Совета Министров СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли
Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 21

Ордена Трудового Красного знамени Московская типография № 7
«Искра революции» Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли
Москва, К-1. Трехпрудный пер., 9

2р. 39к.

Цена 2 р. 39 к.

«История киноискусства» известного польского историка кино профессора Ежи Тецлица — одно из лучших киноведческих исследований, вышедших за рубежом. Автор прослеживает исторический процесс развития киноискусства, анализируя с марксистских позиций художественные направления и творчество выдающихся мастеров кино. Первый том охватывает период с 1895-го, от изобретения кино, по 1927 год и является обстоятельным очерком немого кино. Второй (1928—1933) посвящен приходу звука в киноискусство. В третьем томе (1934—1939) прослеживаются процессы и события зарубежного киноискусства второй половины 30-х годов, наполненные острой идейно-художественной борьбой.

Четвертый том «Истории киноискусства» охватывает годы второй мировой войны — с 1939 по 1945 год, пути развития кинематографий отдельных стран и процессы, происходившие в них. В главе «Новый облик английского кино» автор исследует процесс влияния документального кино на игровое. Большой раздел тома посвящен французскому кино в годы войны и гитлеровской оккупации. Глава о кинематографии фашистской Италии рассказывает, как в противовес официальному курсу возникли первые ростки неореализма. Большой раздел тома посвящен малоизвестным событиям и процессам, происходившим в странах Восточной Европы. Том завершают очерки дальневосточных кинематографий — Японии, Кореи и Китая.