

Ежи Телли

1928
1933

История Киноискусства

Ежи Телли

ИСТОРИЯ

КИНО
ИСКУССТВА

1928-1933

Многотомная «История киноискусства» известного польского историка кино профессора Ежи Теплица — 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. Выпущенный издательством в 1968 году первый том охватывал период с 1895, от изобретения кино, по 1927 год и является обстоятельным очерком немое кино. Второй (1928—1933) в основном посвящен «звуковой революции» и тем глубоким изменениям в выразительных средствах киноискусства, которые принес с собой звук. К изданию на русском языке намечен и третий том, который охватит процессы и события зарубежного киноискусства второй половины 30-х годов, наполненные острой идейно-художественной борьбой. Автор, в частности, рассказывает в нем о французском кино в период Народного фронта, анализирует школу так называемого «поэтического реализма». Все тома «Истории киноискусства» иллюстрированы кадрами из фильмов, снабжены библиографией на русском и иностранном языках, справочным аппаратом.

Ежи Теплиц

История
Киноискусства

**HISTORIA
SZTUKI
FILMOWEJ**

Jerzy Toeplitz

III

WARSZAWA 1959

Ежи Топлиц

**ИСТОРИЯ
КИНО-
ИСКУССТВА**

1928-1933

Перевод с польского

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС» • МОСКВА 1971

Перевод *В. С. Головского*
Редакция *Н. П. Абрамова*

Предлагаемый читателю новый том «Истории киноискусства» польского исследователя Ежи Теплица, охватывающий 1928 — 1933 годы, освещает важнейшую эпоху в истории мировой кинематографии: время решительной победы звукового кино над Великим Немым. Просто и увлекательно излагая события из истории мирового кино, автор анализирует процессы, происходившие в киноискусстве США, Франции, Англии и Германии. Он знакомит с содержанием бурных творческих споров сторонников и противников «звуковой революции», дает характеристику появившихся в то время кинематографических жанров — музыкального фильма, кипоревю, раскрывает сущность гангстерских фильмов, рассказывает о политической борьбе внутри немецкого кино, о фильмах киноавангарда. Авторский текст печатается с некоторыми сокращениями.

*Группа литературоведения и искусствознания
редакции художественной литературы*

Глава I

В ОЖИДАНИИ ЗВУКА

Немногим более тридцати лет прошло со дня первой демонстрации нового изобретения — кинематографа братьев Люмьер, а кино уже покорило весь мир. В 1929 году, по данным американской статистики, в мире насчитывалось более пятидесяти тысяч кинотеатров, в том числе свыше двадцати тысяч в Соединенных Штатах. В этой стране, имевшей самую мощную кинопромышленность, один кинотеатр приходился на семь тысяч жителей, в то время как одна общественная библиотека — на двадцать шесть тысяч, а ежедневная газета — на сорок тысяч*. В свете этих цифр становится понятно, какое могучее влияние уже в те годы оказывало кино на формирование человеческой психики и характера. В конце двадцатых годов, пожалуй, уже не осталось людей, которые отказывали бы кинематографу в праве называться искусством. Конечно, не каждый фильм — произведение искусства, но каждый может стать им, ибо появились новые художественные средства, возникла оригинальная, прежде неизвестная форма выражения, родилась новая область искусства.

Кино как особый вид творчества могло возникнуть только тогда, когда создатель фильма научился выражать свои мысли и чувства при помощи образов, обладавших силой художественного воздействия, образов, отражающих действительность по-новому, не так, как это свойственно писателю, живописцу или музыканту.

Завоевание кинематографом творческой самостоятельности было делом нелегким, хотя уже в первых фильмах братьев Люмьер таилась потенциальная сила нового искусства. Эти наивные, коротенькие ленты помогли видеть жизнь во всем богатстве и разнообразии ее проявлений. Не все отдавали себе отчет в художественных возможностях движущейся фотографии. Устоявшиеся эстетические нормы, консерватизм творческих работников и теоретиков искусства мешали им осознать возможности

* М. L a p i e r r e, Les cents visages du cinéma, Paris, 1948, p. 192.

кино. Исключение составлял английский критик Роджер Фрай, который еще в 1909 году обратил внимание на особенности кинематографического видения*. Фрай рассказывал о своих впечатлениях от фильма, показывающего прибытие поезда на станцию. Пассажиры, выйдя из вагонов, автоматически оглядываются вокруг, чтобы сориентироваться, где они и куда идти. Фрай считал этот рефлекс сменным, но и естественным, добавляя, что никогда прежде не замечал подобной закономерности, хотя сотни раз выходил из поезда. Кино дает возможность как бы заново, со стороны взглянуть на жизнь, подметить то, что обычно проходит незамеченным. Такой вывод сделал английский критик.

Этот пустячный пример точен. Кино (вернее, на том этапе — движущаяся фотография) давало возможность более глубокого, аналитического познания окружающей действительности и, следовательно, более многообразного и детального, чем в других искусствах, воспроизведения образа мира и человека.

Но это было только начало. Потом свершились другие важные открытия: крупный план и подвижность камеры, которые покончили с неизменностью расстояния между зрителем и объектом, обязательным как в театре, так и в живописи. Художник определяет неизменную дистанцию, с которой зритель видит запечатленный на полотне объект. Театральный режиссер творит в ограниченном сценическом пространстве, причем зритель наблюдает за ходом действия из определенной точки зала, оставаясь все время на одном и том же расстоянии от событий, происходящих на сцене. И лишь кино, первое из искусств, преодолело неизменность пространства и, подобно литературе, стало по мере надобности приближать или удалять объекты от зрителя.

Это произошло в тот момент, когда кино отказалось от механического воспроизведения заранее подготовленного зрелища и превратилось в новое, качественно отличное от «оригинала» видение явления, «овеществленное» при помощи проекций на экран. На это открытие, важнейшее для развития кино как искусства, обратил внимание Адольф Бене в 1924 году на конгрессе немецких эстетиков и теоретиков искусства.

Бене считал, что кино перестало механически воспроизводить на экране происходящее на съемочной площадке действие. Теперь кадр организуют и komponуют с точки зрения проекции на экране. Так, например, в «Нибелунгах» для достижения заранее намеченных киноэффектов искусственно «создается» природа. Движение и свет, писал Бене, из случайных, по большей части пассивных, элементов превратились в активные факторы, определяющие, что и как должно происходить на съемочной площадке. В начале двадцатых годов родился новый способ

* Roger Fry, An Essay in Aesthetics, Vision and Design, London, 1937, p. 25.

передачи мыслей и чувств. Другими словами, как писал Бене, «литература стала зримой»*.

Мир на экране не только становился богаче и прекраснее, но прежде всего — и это самое главное — он был иным, нежели на подмостках или в книге. Но это еще не все. Зритель видел на экране объективную картину мира. Объективную в том смысле, что она была зафиксирована режиссером как беспристрастным сторонним наблюдателем. В фильме действовали люди — герои вымышленного сюжета. Зритель следил за их судьбами со стороны, с «точки зрения» кинокамеры. И произошло чудо. Оказалось, что кино позволяет взглянуть на людей и события глазами действующих лиц кинодрамы. Увидеть мир так, как видит его герой; с его точки зрения и его глазами смотреть, например, на любимую, восхищаться ее изяществом и красотой. Кино давало возможность в зримых образах воссоздавать литературные произведения. В романе или рассказе автор может свободно заменять роль нейтрального наблюдателя ролью одного из описываемых героев, писать то в третьем, то в первом лице. На одно и то же событие он может смотреть со стороны и как бы изнутри, описывая поведение и чувства созданных им персонажей. Так же как и в литературе, субъективный образ в кинофильме дополнил объективное видение мира.

Кино создало образную речь, причем образы не только отражали материальный мир, но и выражали стремления, полет фантазии, развитие мысли. Улица на экране могла быть вполне реальной или воображаемой, увиденной героем во сне. Экранный образ становился поэтическим символом, он мог быть рожденным фантазией, оставаясь в то же время подлинным, достоверным отражением окружающей действительности. Кино было репортажем, документально воспроизводящим реальный мир, но также и воплощением самой смелой, ничем не скованной игры воображения художника.

Кино заимствовало у поэзии различные стилистические фигуры — аллегории, символы, метафоры. Язык зримых образов обрел на экране гибкость и многозначность. Настоящий художник мог выразить любые идеи, понятия, чувства, обо всем рассказать не менее убедительно, чем словами. Монтаж давал возможность свободно соединять и разъединять образы, составлять из них фразы; монтаж позволял кинорежиссерам говорить стихами и прозой, находить нужный стиль и ритм. Казалось, что киноискусство в своей немой ипостаси достигло совершенства, что ему все посылно. «Настало время образа!» — провозглашал всему миру новое евангелие Абель Ганс**.

* Adolph Behne, Der Film als Kunstwerk, «Licht Bild-Bühne», № 125, Berlin, 1.X. 1924.

** M. Lapierre, Antologie du cinéma, Paris, 1946, p. 144.

Человеческий язык дан всем: и цинику и глупцу. Нечто подобное произошло и с кинематографическим языком. Как часто не поэты, а коммерсанты и ремесленники использовали образный язык кино для самовыражения. Вот почему не поэзия, а примитивная халтура заполняла экраны. И многие художники с ужасом отворачивались от коммерческого кинематографа, ища самовыражения в тенетах «чистого», абстрактного искусства.

В последние годы существования немого кино разгорелась дискуссия, имевшая принципиальное значение для определения норм киноэстетики. Суть дискуссии сводилась к решению основного вопроса: каков характер кинообраза? Является ли он самостоятельным элементом или же играет служебную, подчиненную роль, выражая существующее вне его и независимо от него литературное содержание? Теоретики немого искусства и кинематографисты, близкие к авангарду, склонялись к идее самоодовлеющего значения кинообраза. С другой стороны, многие практики кино, не уклоняясь от решения сложных творческих задач, все же считали, что образ имеет чисто служебную функцию, подчиняясь сюжету.

Отказ от понятной для всех фабулы означал на практике отрыв кинематографа от действительности, превращение массового зрелища в искусство для избранных, объект внимания эстетствующих снобов, а иногда — и субъективно честных, искренних художников.

Подчиненный характер образа отнюдь не исключал внимания к изобразительной стороне фильма. Наоборот, конкретность литературы требовала от кинематографистов поисков «зрительного» эквивалента, выражающего литературное содержание. Французский художник Марсель Громер призывал к тому, чтобы рассказ в своей экранной форме стал движущейся, ожившей живописью. Еще четче определили эту взаимозависимость литературы и живописи немецкие кинематографисты — режиссер Пауль Лени и декоратор Эрнст Штерн, создатели «Кабинета восковых фигур». Лени считал, что писатель (сценарист) должен видеть фильм живописным, а художник (декоратор) должен мыслить литературными категориями. По мнению Штерна, только при этом условии может появиться фильм — произведение искусства — если писатель, художник и режиссер работают в тесном сотрудничестве.

История кино дает немало примеров того, что изобретение, а вернее, постепенное формирование киноязыка и выявление его специфических выразительных средств никогда не было самоцелью. Оно результат стремления к более полному и яркому раскрытию содержания. А содержанием в большинстве случаев был экранный эквивалент романа или рассказа.

В данном случае легко совершить ошибку и рассматривать развитие киностилистики в отрыве от развития кинематографа. Такую ошибку

часто совершали теоретики и историки кино, не понимавшие, что киноязык потому обогащался и последовательно эволюционировал, что подчинялся повествованию, стараясь сделать его более глубоким, занимательным, доступным. Без повествовательного элемента кино никогда не завоевало бы такой популярности, а популярность в свою очередь стимулировала эксперимент и художественное открытие. Именно динамической повествовательности кинематографа движущаяся фотографии обязана в конечном счете тем, что из безобразной куколки она превратилась в прекрасную бабочку киноискусства.

Кинозрелище в своей популярнейшей форме игрового фильма было во многих отношениях новым, современным этапом развития древнего искусства повествования. Игровой фильм по своему характеру родствен роману. Он, собственно, главнейший наследник романа и одновременно его важнейший конкурент. Это родство чревато многочисленными последствиями как идейного, так и формального свойства.

Игровой фильм возник в период упадка реалистической прозы, великими представителями которой были англичане в XVIII веке, французы и русские в XIX. В XX веке в литературе происходит перемещение центра тяжести с событийности на психологизм. Вместо героев действующих появляются герои размышляющие. Некоторые романы представляют собой бесконечные внутренние монологи. Читатели, привыкшие к традиционной сюжетно-повествовательной форме литературы, теперь находят ее лишь в псевдолитературе — шпионских, бульварных и порнографических сочинениях. Эта псевдолитература имеет многочисленных потребителей, людей с неразвитым эстетическим вкусом, воспитанных на авантюрной прозе и не видящих ничего привлекательного в психологической литературе. На этих-то потребителей и ориентировалось кино.

Кинематограф давал наиболее привлекательное для публики — зримое и конкретное — воплощение традиционной формы романа. Зритель как бы видел живых героев — в общении, в действии, в счастливые и трагические минуты их жизни. В кино нашла свое идеальное продолжение литература, основанная на действии как в ее высоком диккенсовско-бальзаковском варианте, так и в примитивном, лишенном художественных достоинств (приключения сыщика Ната Пинкертона и прочее). Это оказало влияние на новое зрелище, где рядом с коммерческими картинками уживаются произведения глубокие и значительные, рассказывающие зрителям о людях и мире. В этих последних немногочисленных, широчем, фильмах наиболее полно были использованы достижения реалистического романа: в построении сюжета, в характеристике героев, в обрисовке среды. Кино, таким образом, явилось новой формой литературы, «проекцией» в иной области и при помощи иных технических средств, наиболее распространенного жанра литературы — романа.

Но одновременно киноискусство — новая форма театра, зрелище, восприятие которого напоминает восприятие сценического представления. Дело не только во внешнем сходстве — сцена и экран, театральный зал и кинозал, спектакль и сеанс (и то и другое происходит, как правило, вечером, после работы). Речь идет о внутреннем строении кинопроизведения. Хотя по конструкции фильм ближе к литературе, но, как и на сцене, мы видим на экране героев в действии. Герои, правда, молчат, но мы можем прочитать текст их диалогов в надписях. Нет актов, картин и занавеса, но есть затемнения, разделяющие эпизоды, протекающие в разных декорациях. Мы видим на экране не что иное, как спектакль, хотя и отличающийся от театрального, но, в общем-то, построенный по тем же самым принципам. Но так же как кино было новой, образной формой романа, точно так же оно было новым, массовым и народным театром. Технические возможности кино позволяли воспринимать зрелище одновременно сотням и тысячам людей. То, что зритель видел на экране, больше напоминало цирковые представления, нежели традиционный театр, замкнутый в тесной сценической коробке. Французский критик Эли Фор писал, что «кино — это коллективное зрелище, в котором принимают участие актеры. Подобно театру, но также подобно танцу, спортивному соревнованию или процессии» * кино стало популярным народным спектаклем не только потому, что дешевы билеты, но прежде всего потому, что оно воскресило исчезающие традиции массовых форм зрелищ. «Мы столкнулись, — писал французский кинокритик Александр Арну, — со зрелищем в истинном значении этого слова, как понимали его греки и люди средневековья» **. Итак, кино — это современный массовый и народный театр.

Но и это еще не все. Кино — искусство синтетическое — было не только новым звеном в эволюции литературы и новым видом театрального зрелища, оно было также дальнейшим этапом развития фотографии, а значит, особой формой образительного произведения. «Композиция фильма, — писал Эли Фор, — определена раз и навсегда, она неизменна. А этим качеством обладали прежде только изобразительные искусства» ***. Театральный спектакль или цирковое зрелище никогда не бывают идентичны, они меняются каждый день. Фильм, как и картина, выставленная в музее, навсегда сохраняет одну и ту же форму.

Итак, фильм — это произведение с литературным сюжетом, имеющее многие качества театрального спектакля и обладающее неизменной пластической формой. Такова сущность немом игрового кино.

В конце немом периода киноповествование приобретало разные формы, но чаще всего, как справедливо считал английский режиссер

* Elie Faure, L'arbre d'Eden, Paris, 1922, p. 287.

** Alexandre Arnoux, Du muet au parlant, Paris, 1946, p. 58.

*** Elie Faure, L'arbre d'Eden, op. cit., p. 288.

Энтони Асквит, относилось к одному из трех типов: фильм действия, фильм настроения и описательный фильм *. Асквит в своей систематизации подчеркивал доминанту рассказа, который может быть динамичным, полным неожиданностей (приключенческий фильм), может выражать с помощью образов переживания и настроения героев (психологический фильм) или, наконец, характеризовать среду и эпоху, используя соответствующие костюмы, реквизит и т. д. (бытовой, исторический фильм). Режиссер должен в своем произведении учитывать все три типа повествования, но от его темперамента и склонностей зависит, какой из них будет играть ведущую роль.

Трудно установить, какой из этих трех типов повествования и на каком этапе немом кино занимал ведущее место. Несомненно, однако, количественное преобладание фильма действия, и в этом главная причина огромной популярности кинозрелища. Попросту говоря, на экране происходило больше событий, чем на страницах книг, и события эти были занимательнее, живее и ярче.

Так называемый фильм действия имел, однако, и свои серьезные недостатки. Он страдал примитивностью, упрощенностью. Не было времени объяснять поступки героев, ибо события развивались с необычайной быстротой. И вместо людей на экране часто действовали марионетки.

Появление нового языка образов, каким владело кино, позволило создать новый художественный способ выражения. Но каждое изобретение, даже самое замечательное, в чем-то ограничено. Это относится и к кино. Сначала казалось, что кинообраз способен выразить все. Эйзенштейн мечтал о перенесении на экран «Капитала» Маркса, Жак Фейдер превозносил всесилие киноязыка, утверждая, что одинаково возможно сделать интересный и глубокий фильм как на основе десятой главы «Духа законов» Монтескье, так и используя любую страницу «Физиологии брака» Бальзака, «Заратустры» Ницше или романа Поля де Кока. Практика показала всю иллюзорность таких деклараций.

Как можно было помочь немому киноискусству? Помощь могла прийти только с одной стороны, со стороны универсального способа человеческого общения — речи. И с самого начала существования кинематографа слово упорно вторгалось в сферу немом кино: живым голосом комментатора или надписью, появлявшейся на экране. Эта вторая форма использования слова в кино была принята во всех странах, исключая Японию.

Существование надписей доставляло много хлопот теоретикам десятой музы, особенно тем, кто в экранных образах искал аналогию музыкального языка. В визуальных симфониях надпись была чужаком, инородным телом. Но, с другой стороны, трудно было рассказать какую-

* См. Paul Rotha, The Film till now, London, 1949.

нибудь, даже самую простенькую историю человеческих поступков, мыслей, чувств в форме зрительной симфонии. В авангардистской короткометражке отсутствие титров было естественно. В игровом фильме со сложной интригой, продолжительным действием и многочисленными героями трудно было обойтись без титров. Фильм становился непонятным.

Конечно, были исключения, например картины Лупу Пика «Рельсы» и «Новогодняя ночь», а также «Последний человек» Фридриха Мурнау (только один титр!). Но в этих случаях сюжет был очень прост, а действующих лиц немного.

Однако титры беспокоили не только теоретиков. Слишком большое их количество мешало зрителям смотреть фильм. Киноязык уступал место словам. Кинозал превращался в читальню.

Что было делать? Без титров обойтись нельзя, а их обилие лишало фильм художественных качеств. Прибегали к разным способам совершенствования надписей. Во многих фильмах специальные художники рисовали титры, стараясь каждый из них сделать самостоятельной пластической композицией. Другой метод заключался в придании титрам литературных достоинств.

Спор о надписях продолжался многие годы, но никому не пришло в голову единственно правильное решение: замену немого слова на экране говорящим. Ведь молчание в кино признавалось основной эстетической нормой нового искусства.

Одно было очевидно в конце двадцатых годов: крайние взгляды авангардистов, требующих полного отказа от титров, находили все меньше сторонников. Новые же фильмы, представлявшие разные стили и направления, активно пользовались надписями. Сергей Эйзенштейн никогда не был фанатичным и слепым противником слова в кино и все шире использовал титры. Их было очень немного в «Броненосце «Потемкин»», гораздо больше в «Октябре» и очень много в «Старом и новом».

В своем последнем немом фильме Эйзенштейн ввел надписи публицистического характера, например все растущие цифры, символизирующие нищету русской деревни. А фильм «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера почти весь состоял из надписей. Эта лебединая песня немого кино была одновременно предвестником нового времени, призывом к живому слову на экране.

Немое кино отличалось в конце своего существования высокоразвитыми средствами художественной выразительности. Однако возможности построения сюжета, передача мыслей и настроений при помощи одних только зрительных образов лимитировали восприятие. Кино все ближе подходило к черте, за которой было либо повторение пройденного, либо формализм. Старые формы изжили себя. Кинематограф ждал слова.

Глава II

ОТ КИНЕТОФОНОГРАФА ДО ПРЕМЬЕРЫ «ДОН ЖУАНА»

На переломе XIX и XX веков два изобретения получили всемирную известность: движущаяся фотография и механическое воспроизведение звука. Кинематограф и фонограф развлекали миллионы людей всех континентов. Более доступным благодаря простоте устройства и дешевизне был фонограф. Но если существует возможность записи и воспроизведения звука фонографом, что мешает наделять движущуюся фотографию человеческим голосом и тысячами шумов и криков, которыми наполнен окружающий нас мир? Соединение двух волшебных открытий — вот цель, к которой упорно стремились не только ученые и изобретатели, но и предприимчивые дельцы, надеявшиеся таким образом привлечь новых посетителей, поразить их зрение и слух, создать на экране не иллюзию, а верную копию жизни. Кинетофонограф или фонокинотеатр — таково было чудесное видение будущего.

Деловые люди были движущей силой всех экспериментов. Они горели священным огнем нетерпения, желая уже завтра, а еще лучше сегодня похвастаться звуковым, говорящим фильмом. Многим энтузиастам кинематографа, многим мечтателям казалось, что если с экрана заговорит актер, зазвучит голос певца, залы иллюзиона или биоскопа ничем не будут отличаться от «Гран Опера» или «Комеди Франсез». И тогда наступит желанный день приобщения к настоящему серьезному искусству.

Таковы были мечты и планы пионеров кинематографа на переломе двух веков. Технические трудности казались легко преодолимыми, тем более что уже в 1895 году вышла брошюра Уильяма Диксона, в которой сотрудник Эдисона сообщал миру о существовании волшебного аппарата для демонстрации говорящих фильмов. Аппарат этот назывался кинетофонограф, а премьера первого звукового фильма состоялась в Менло-парке (предместье Нью-Йорка) 6 ноября 1889 года.

Томас Альва Эдисон как раз вернулся из Европы. Когда он впервые после долгого отсутствия появился в своей лаборатории, на маленьком экране возникло изображение Диксона. Диксон снял шляпу и привет-

ествовал Эдисона словами: «Здравствуйте, мистер Эдисон. Я счастлив вас видеть. Надеюсь, что вы довольны кинетофонографом»*.

Таковы сведения, почерпнутые из брошюры Диксона. По-видимому, несколько лет спустя Эдисон продал свое изобретение американским предпринимателям Раффу и Гаммону. Однако волшебный аппарат кинетофонограф, изобретенный за шесть лет до появления кинематографа братьев Льюмьер, не нашел практического применения. Но, может быть, Диксон просто дал волю фантазии и описал событие, которого не было? Такого мнения придерживается англичанин Лесли Вуд. В книге «Чудеса кино» (1947) он обращает внимание на два факта: во-первых, Эдисон в 1889 году был абсолютно глух и вряд ли сумел бы оценить приветствие Диксона. Во-вторых, что гораздо важнее, сам Эдисон в 1899 году заверял, что в 1895 году у него не было никакого проекционного аппарата: ни немого, ни тем более звукового**. Очевидно, прекрасная сказка о кинетофонографе не более чем легенда, одна из тех, которые сопровождают рождение любого изобретения.

Первые попытки соединить изображение и звук фонографа предприняли совершенно независимо от волшебника из Менло-парка французские, английские и немецкие изобретатели в последние годы XIX века, уже после появления на рынке кинематографических аппаратов. Нет сомнения, что и в других странах шли поиски в том же направлении, столь прискорбительна была идея. Один момент хочется подчеркнуть особо: ничто и не обещало будущей популярности кинематографа. Напротив, бедность репертуара и такие катастрофы, как пожар на благотворительном базаре в мае 1897 года, лишний раз, казалось бы, говорили о том, что проекционные аппараты могут оказаться на свалке, подобно многим изобретениям XIX века. Пионеры кинопромышленности прекрасно отдавали себе в этом отчет и потому лихорадочно искали новых сенсаций, новых приманок, способных поддержать у публики интерес к кинематографу. Появление звуковых и говорящих фильмов казалось самым простым и надежным решением вопроса.

Попытки озвучивания фильма продолжались до самого конца эпохи немого кино. Было бы, однако, совершенно неверно и антиисторично утверждать, что в годы его триумфа сторонники звуковой революции планомерно и неуклонно старались овладеть крепостью десятой музы. Вплоть до конца двадцатых годов, до так называемого «звукового переворота», эти попытки, угрожавшие существующему порядку вещей, предпринимались лишь три раза. Первый раз на грани XIX и XX веков, второй — в 1908 — 1914 годах, третий — в начале двадцатых годов.

* Ж. Садуль, Всеобщая история кино, т. I, М., изд-во «Искусство», 1958, стр. 105.

** Leslie Wood, The Miracle of the Movies, London, 1947, p. 128.

Неудача первой серии экспериментов, когда пытались механически и примитивно соединить фонограф с проекцией фильма, определила победу немого кинематографа. Вторая волна, гораздо более серьезная и успешная, разбилась в конце концов о технические трудности, тогда еще непреодолимые. К тому же это был момент перехода кинопромышленности к производству полнометражных фильмов. Наконец, третье наступление, имевшее наибольшие шансы на успех, было остановлено объединенными усилиями продюсеров и творческих работников. И только «диверсия» братьев Уорнер открыла пути к триумфальной победе новой техники. Такова в очень сжатом виде история борьбы за звук в кино.

Наибольшим количеством экспериментов со звуком в конце девятых годов может похвастаться Франция. В этом нет ничего удивительного. Именно здесь решались судьбы кинематографа, решалось — «быть или не быть» изобретению братьев Льюмьер. В Париже рекламировали новое чудо техники, волшебный проекционный аппарат, в Париж стекались люди, зараженные кинематографом. Огюст Барон, Анри Жюли, Леон Гомон, Феликс Месгис и Шарль Пате — вот имена выдающихся пионеров звукового кино. Системы одновременной записи звука на валик фонографа, позднее на граммофонную пластинку, а изображения на кинолентку были столь же несовершенны, как и методы одновременной проекции изображения и звука на экран. Синхронность этих первых опытов была, мягко говоря, весьма приблизительна, и зрители частенько забавлялись «соревнованием» граммофона, находившегося в оркестровой яме, и киномеханика, который пытался не отстать от звуковой иллюстрации. Впрочем, Шарль Пате считал, что полное совпадение изображения и звука не столь уж важно и заботу об этом следует переложить на плечи владельцев кинотеатров. «Фоносцены» Пате состояли из граммофонной пластинки, кинолентки с изображением. Считалось, что для публики вполне достаточно, если на экране появлялась, например, Иветт Жильбер и были слышны слова исполняемой ею песенки; и никого не смущало, что движение губ певицы не совпадало со словами.

В «фоносцене» «Немой меломан» (1900) подозреваемый в убийстве музыкант (Фердинанд Зекка) отвечал на вопросы судьи популярными песенками, исполняемыми на флейте. Зрители, звавшие слова этих песенок, прекрасно понимали, о чем говорит обвиняемый. «Немой меломан» относился, конечно, к более изысканному звуковому репертуару по сравнению с короткими выступлениями известных актеров или вокалистов.

Еще более изобретательным звуковым фильмом была лента Анри Жюли под названием «Лолотта» (1900), действие которой происходит в номере гостиницы. Молодая женщина не может уснуть, она сидит у окна, слушающая трели соловья, пение и разговоры, доносящиеся с улицы, музыку проходящего под окнами военного оркестра. Возбешенный супруг устраи-

васт ей громкий скандал, а владелец гостиницы выбрасывает недисциплинированного постояльца на улицу. Знаменитый имитатор из «Казино де Пари» Бержере воспроизводил трели соловья. Что касается темы, то фильм этот ничем не отличался от немых «боевиков» тех лет.

Звуковые фильмы демонстрировались в качестве рекламы и приманки для покупателей в больших фирменных магазинах («Дюфайель») или в выставочных павильонах. В 1900 году на международной выставке в Париже огромным успехом пользовался «Фоносинема-театр». Он давал пять-шесть сеансов ежедневно, показывая на экране выдающихся актеров Франции — Сару Бернар в сцене дуэли из «Гамлета», Коклена в «Сирано де Бержерак», Режан в «Мадам Сан-Жен» и многих других. На крыше павильона соорудили небольшое ателье, где «озвучивали» немые фильмы. Рецензент газеты «Фигаро», восторженно описывая это зрелище, утверждал, что «успех этой попытки превосходит все ожидания». О сцене дуэли из «Гамлета» тот же самый журналист писал, что это «чудо искусства и в то же время шедевр точности». После закрытия выставки «Фоносинема-театр» отправился в турне по Австрии, Швейцарии, Германии и Испании. Однако после возвращения из турне представления не возобновились, несмотря на восторги «Фигаро».

Первое наступление звука было кратковременным. Причиной неудачи явилось не столько отсутствие синхронности, сколько технические недостатки самой фонограммы. Может быть, в «Фоносинема-театре» на Всемирной выставке звук достигал ушей зрителей в самом деле без искажений (хотя восторги рецензента «Фигаро» и кажутся преувеличенными), но в других залах шипение граммофона и треск проекционного аппарата были непереносимы. Тогдашние звуковые усилители в виде граммофонной трубы были маломощны, и звук терялся в большом помещении. Попытки найти выход из положения с помощью наушников, подведенных к каждому креслу (например, в «Олимпии»), но и эта система при низком качестве записи звука оказалась неудовлетворительной.

Была, впрочем, еще одна и, видимо, самая главная причина провала первого наступления звука. Причина эта не имела ничего общего с вопросами техники, она была связана с самим характером тогдашнего кинематографического зрелища. Кино девяностых и девятисотых годов являлось сенсацией потому, что впервые открыло зрителям волшебную стихию движения. Чем больше динамики на экране, тем успешнее шел фильм. Желание насладиться зрелищем ожившей фотографии было далеко еще не удовлетворено, звук же неизбежно приводил к замедлению темпа действия, замене динамики статикой. Другими словами, звук возвращал кинематографическое зрелище к исходной точке — к фотографии. Эту опасность прекрасно понимал Леон Гомон, указывавший на невозможность сочетать кинематографические элементы движения с необходимостью снимать крупным планом лицо актера, чьи слова записываются при этом

на валик фонографа *. Динамическая магия немого кино была еще непобедимой.

Второе наступление звуковой волны относится, как уже говорилось, к 1908—1914 годам. В этот период экспериментирование носило более серьезный характер, а внедрению звуковых и говорящих фильмов на экраны предшествовала соответствующая техническая и коммерческая подготовка. Главными виновниками нового наступления были Леон Гомон во Франции и Оскар Месстер в Германии. В Англии почти каждый продюсер озвучивал некоторые свои фильмы, а новые системы записи и воспроизведения звука появлялись почти каждый год. Тогда же Эдисон запатентовал в производство свой аппарат кинетофон, получивший распространение не только в Соединенных Штатах, но также в России и Англии.

Характерной чертой этого этапа была забота о синхронизации изображения и звука. Правда, Леон Гомон еще в 1902 году демонстрировал во Французском фотографическом обществе короткую ленту «Говорящий портрет», но только гораздо позднее, в 1910 году, он решил начать эксплуатацию своего изобретения. На торжественном просмотре в Академии наук в Париже зрители восхищались говорящими фильмами, снятыми при помощи аппарата хронофон. Профессор Арсонваль произносил с экрана длинную речь, а в ленте «У дантиста» выступали три актера. Совпадение звука и изображения было полным. С 1911 года началась коммерческая эксплуатация звуковых фильмов, сначала в парижской «Олимпии» и новом кинодворце «Гомон палас», а затем в нескольких десятках кинотеатров крупных провинциальных городов. Кроме того, Гомон продал часть аппаратов за границу и заключил соглашение с немецким изобретателем Месстером, который несколько раньше выбросил на рынок свою звуковую аппаратуру биофон. Соглашение Гомон — Месстер, гарантирующее взаимную демонстрацию фильмов аппаратами хронофон и биофон, на двадцать с лишним лет опередило исторический парижский пакт звуковых монополий «Вестерн-Электрик», «Радио корпорейшн оф Америка» и «Тобис — Клангфильм», положивший конец патентной анархии. Звуковое кино в годы, предшествовавшие началу первой мировой войны, получило право гражданства, и наряду с термином «кинематография», относившимся к немому кино, появился термин «хронофонография», означавший производство и прокат говорящих и музыкальных фильмов.

Оскар Месстер заинтересовался звуковым кино даже несколько раньше своего французского конкурента Леона Гомона. Но его первые опыты создания звуковых фильмов относились к 1903 году. Зрители берлинского кинотеатра «Аполло» приняли их с энтузиазмом, как, впрочем, и пресса. «Совпадение звука и изображения абсолютное, — делился

* Roger Simonet, Cent ans d'image, Paris, 1947, p. 127.

своими впечатлениями от просмотра один журналист, — тогда как сила звучания оставляет желать лучшего»*. В 1930 году ленту Месстера извлекли из архива и показали на специальном торжественном сеансе в берлинском кинотеатре «Марморхауз». Конечно, спустя тридцать лет оценка была гораздо более сдержанной. И так, и французскому и немецкому изобретателям удалось при помощи специальной электроаппаратуры, регулирующей запись звука и проекцию, добиться единства зрительной и звуковой сторон кинематографического зрелища.

Месстер создал множество звуковых лент самых разнообразных жанров. Чаще всего это были сцены из опер и оперетт либо инсценировки популярных песенок. Знаменитая немецкая кинозвезда Генни Портен дебютировала в 1910 году вместе с сестрой Розой в фильме «Мейссенский фарфор». Две фигурки в стиле рококо, вынутые из коробки, начинают танцевать на столе, а пастушка (Генни Портен) поет, что с ними нужно обращаться осторожно, так как они сделаны из саксонского фарфора. В своих «фильмах-операх» Месстер использовал нечто вроде дубляжа, если актеры не могли сами исполнить оперные арии. Так, вместо отца Генни Портен — Франца Портена — цел чаще всего Энрико Карузо**. Игравший немецкий актер только открывал рот, а пластинка с записью голоса итальянского маэстро доставляла зрителям истинное наслаждение. Другой новинкой были хроникальные съемки актуальных событий, комментируемые с граммофонной пластинки. В 1903 году Месстер показывал ленту «Велосипедные гонки» (длиной 65 метров) с комментарием актера Роберта Стайдля.

Во многом сходен был и репертуар Гомона. Здесь преобладали отрывки из опер, хотя появлялись и короткие скетчи и фарсы, сочиняемые авторами эстрадных номеров. Великие актрисы Сара Бернар и Габриэль Рейжан, помня печальный опыт работы в кино в девятисотых годах, решительно отказывались сниматься в звуковых фильмах. Это не могло умножить их славу, их стилю скорее отвечали немые фильмы школы «Фильм д'ар», сознательно подражавшие академическим образцам театральной игры. Точно так же в Германии выдающиеся деятели театра избегали участия в звуковых фильмах, за исключением Александра Моисси, который в 1910 году согласился появиться на экране и заговорить. Он, правда, поставил условие, что режиссером будет не технический специалист вроде Месстера, а известный берлинский театральный режиссер Артур Веллин. В Англии известные театральные звезды охотнее, чем их коллеги на континенте, снимались в кино, но и там в сфере звуковых лент чаще всего подвизались актеры мюзик-холла во главе с неподражаемой Мэри Млойд.

* Heinz U m b e r, Der Tonfilm, Berlin, 1930, S. 26.

** Curt Reiss, Das gab's nur einmal, Hamburg, 1956, S. 45.

Минусом звуковых фильмов тех лет была, как мы уже говорили, все еще недостаточная сила звука. Гомон использовал систему усилителей, действовавших при помощи сжатого воздуха, а Месстер пускал несколько пластинок одновременно (в кинотеатре «Аполло» — целых пять), однако и в больших залах это не давало удовлетворительных результатов.

Другим и, видимо, решающим фактором, из-за которого провалилась вся затея, была невозможность создания полнометражных и более совершенных звуковых фильмов. Огромным успехом поэтому пользовались итальянские и датские полнометражные ленты, использующие все достижения операторской техники, основанной на смене планов, тогда как длину звукового фильма ограничивали размеры граммофонной пластинки, рассчитанной на десять минут. Самый длинный звуковой фильм Месстера, созданный с применением системы смены пластинок, продолжался двадцать минут. Отсутствие микрофона вынуждало актеров стоять неподвижно перед звукозаписывающим аппаратом, а о натуральных съемках не могло быть и речи. Из-за этого изобразительная сторона звуковых картин резко отличалась от немых, и, конечно, в худшую сторону. Вот почему короткие звуковые ленты оставались всего лишь дополнением к основной части программы — полнометражной немой драме. Разве можно было сравнить, например, звуковую «Летучую мышь» Штрауса с немой драмой, где играла Аста Нильсен, с «Камо грядеши?» Гуаццони или с продукцией американской фирмы «Витаграф»? Эстетические переживания в те годы доставлял зрителям только немой кинематограф.

Помимо этих проблем, у продюсеров звуковых лент имелось множество других забот. На первый взгляд пустяковых, а на самом деле весьма серьезных. Например, владельцы кинотеатров возражали против использования моторчиков в проекционных аппаратах. Дело в том, что все звуковые системы — будь то хронофон Гомона, биофон Месстера или кинетофон Эдисона — использовали систему электрической связи граммофона с проекционным аппаратом. Пуск и остановка их осуществлялись включением и выключением специального контрольного механизма. Киномеханик должен был лишь включать мотор, а не крутить ручку, как прежде. Именно эта новинка не пришлась по вкусу владельцам кинотеатров, которые считали, что при такого рода механизации киномеханики перестанут следить за проекцией фильма и качество обслуживания резко ухудшится! * Все это, естественно, мешало развитию звукового кино, так же как и низкий уровень технических знаний персонала, обслуживающего кинотеатры: киномеханики не умели обращаться с граммофонами, портили электрооборудование, часто путали пластинки, что, конечно, не способствовало популяризации нового изобретения.

* O s k a r M e s s t e r, Mein Weg mit dem Film, Berlin, 1936, S. 67.

И все же, несмотря на все эти помехи, недостатки и несовершенства, звуковые фильмы заняли в 1908—1914 годах известное место на мировом кинорынке. И если бы не война, весьма вероятно, что технические неполадки были бы вскоре устранены. Оскар Месстер пишет в своих воспоминаниях, что до 1913 года на территории Германии демонстрировалось около 1500 звуковых фильмов общей длиной 100 тысяч метров. Примерно треть названий — фильмы самого Оскара Месстера. Каждый негатив расходовался в 60—70 копиях. За то же самое время фирма «Гомон» выпустила около 200 «фоносцен».

В России в 1913—1915 годах вышло несколько десятков звуковых фильмов, созданных по системе кинетофонографа Эдисона. В частности, это была опера Рубинштейна «Демон» в трех частях и научно-популярный фильм «Что такое кинетофон»*. В одном из кинотеатров Лондона в течение нескольких лет демонстрировались исключительно звуковые ленты, главным образом производства студии «Хепуорт». Эти данные свидетельствуют о размахе и непрерывности развития звукового кино в период второго наступления. Его конечная неудача объясняется прежде всего тем, что так и не удалось решить проблему создания полнометражного звукового фильма.

Начало первой мировой войны почти автоматически положило конец техническим экспериментам в этой области. Все усилия были направлены на использование немого кино в целях военной пропаганды (в первые годы), а также для расширения собственного производства в тех странах, которые оказались отрезанными от зарубежного импорта. В Америке интерес к звуку был намного меньше, чем в Европе. Система Эдисона, как и конкурентная система «синхроскоп», не имела никакого успеха. В 1914—1918 годах производство звуковых картин совершенно прекратилось, а когда война окончилась, позиции немого кино оказались так сильны и интерес к нему столь велик, что никому и в голову не приходило добавлять к изображению звук. Ни промышленность, ни творческие работники кино, по достоинству оценившие огромные возможности, которые дает им немая десятая муза, ни зрители не нуждались в новой звуковой технике.

Конечно, изобретатели и ученые придерживались иной точки зрения. Развитие радиофонии в годы войны позволяло теперь решить ряд сложных технических проблем: появилась возможность записи звука с помощью микрофона, а также многократного усиления звука, но самое главное — теперь можно было записывать звук прямо на киноленту, раз и навсегда отказавшись от неудобных пластинок. Словом, достижения физики позволяли сделать огромный скачок вперед и практически осуществлять поста-

* В. В. Вишневский, *Художественные фильмы дореволюционной России*, М., 1945, стр. 154—155.

новку звуковых фильмов. Вновь появляется целая вереница имен: Эжен Лост, француз, работавший в Англии, швед Свен Берглунд, американец Ли де Форест, немцы Фогт, Энгль и Мазолле и многие другие, чей вклад в окончательную победу, возможно, не менее значителен, чем вышеупомянутых ученых, хотя и остается неизвестным. Только на этот раз в отличие от 1914 года пионеры действуют в одиночку, на свой страх и риск, без поддержки кинопромышленности. Лишь во второй половине двадцатых годов, готовясь к конкурентной борьбе с кинобизнесом, ими заинтересуются электро- и радиоконцерны. Кинокомпании же проявили чудовищную ослепленность, добровольно отказываясь подчас от имеющихся у них сокровищ. Так, например, УФА продала в 1926 году (!) звуковой патент «Триэргон» швейцарскому концерну, который в свою очередь перепродал его американцам. На системе «Триэргон» основана общепринятая впоследствии американская система «Вестерн электрик». А три года спустя УФА будет платить огромные деньги за право приобретения звуковых патентов «Тобис — Клангфильм»...

Вряд ли возможно установить точную хронологию новой серии экспериментов. Считается, что первые попытки были сделаны в Англии Эженом Лостом, который еще до войны снимал короткие экспериментальные ленты со звуком, записанным на киноленту. В 1915 году в английском киноежегоднике появилась восторженная статья, предвещавшая огромное будущее новой оригинальной и совершенной системе записи звука. Но на этом дело и закончилось, практических результатов не последовало, и Лост так и остался пионером-первооткрывателем, пророком без единоверцев.

В 1921 году в Париже появились сообщения о другой попытке, на этот раз шведского инженера Свена Берглунда. Единственным откликом на его работы была статья молодого французского журналиста Робера Флорей, который на страницах еженедельника «Синемагазин» выдвинул множество аргументов против использования звука. Флорей утверждал, что человеческий голос «не получится», что звуковые фильмы очень дороги и показывать их можно будет только в больших кинозалах и только в странах, где они сняты, ибо языковой барьер мешает экспорту. Флорей перечислил бесчисленное множество трудностей и пришел к выводу, что все это не имеет смысла. Судьба — коварная штука. Тот же самый Флорей спустя несколько лет будет снимать в Америке первые звуковые картины для студии «Парамаунт».

Взгляды Флорей весьма характерны для того времени. Такую позицию занимали почти все критики и творческие работники. Их раздражало техническое несовершенство экспериментальных звуковых фильмов, они не желали терпеливо дожидаться удачи. То же самое, что Флорей Берглунду, несколько лет спустя советские кинематографисты говорили профессору Александру Шорину, когда он демонстрировал свои первые

опыты. «Монтаж, вы понимаете, монтаж — вот что главное в кино. Где же тут динамика впечатлений? Это скверный механический театр — не больше, к тому же скрипучий, шумящий, картавящий»*. Укоренившаяся привычка к звуку создавала неблагоприятную, даже враждебную атмосферу вокруг новых исследований в этом направлении. Мир кино не интересовался тем, что происходило в умах ученых. Однако не все исследователи замыкались в типы своих лабораторий. Находились и такие, которые вопреки общим настроениям и взглядам кинематографистов старались познакомить зрителей со своими достижениями. Ведь в конце концов именно зрители определяют развитие кинематографии. В 1923—1925 годах началось третье наступление звукового кино. Главные действующие силы этой волны — группа «Триэргон» (Ганс Фогт, Иозеф Мазолле, Иозеф Энгель) в Германии и инженер Ли де Форест, работавший в Америке, затем переехавший в Англию.

Создатели «Триэргон» были по специальности радиотехниками. Работу над записью звука на кинолентке они начали летом 1918 года, еще до окончания войны. Патент на звуковой фильм был ими получен в апреле 1919 года, а первый общественный просмотр состоялся в берлинском кинотеатре «Альгамбра» на Курфюрстендамм в ноябре 1922 года. Следующие демонстрации состоялись в 1924 и 1925 годах не только в Берлине, но и в других немецких городах, а позднее в Швейцарии. Наибольшее впечатление производил на публику фильм «Жизнь в деревне» — звуковая картинка, снятая на натуре. Голоса животных — собачий лай и кудахтанье кур — неизменно вызывали восторг юных зрителей.

Критика приняла фильм менее восторженно. Один из берлинских журналистов хвалил, правда, абсолютную синхронность изображения и звука, но вместе с тем утверждал, что человеческие голоса звучат граммофонно-мертво. Упрек, с точки зрения сегодняшнего дня лишенный оснований, но в 1924 году граммофонные пластинки не передавали все интонационное богатство человеческой речи. Критик писал далее, что при всех технических достижениях нельзя говорить о художественном использовании звука на экране. Кино остается немым, и в этом, вероятно, его счастье.

Другой немецкий обозреватель обратил внимание на отсутствие творческого воображения у создателей звуковых фильмов. Вот, например, сцена, в которой кто-то поет колыбельную. Авторы не заботятся о том, чтобы дать какое-то смысловое объяснение сцены. Нет ни одного кадра, издаловался тот же критик, который мог бы служить примером творческого использования звука как средства обогащения изобразительной стороны фильма.

* Александр Шорин, Как экран стал говорящим (Воспоминания изобретателя), М., 1949, стр. 60.

Этот упрек гораздо более серьезен, нежели претензии, предъявляемые к качеству воспроизведения человеческого голоса. Более серьезен, но направлен по неверному адресу. Ибо создатели «Триэргона» и не намеревались создавать художественные фильмы. Они ограничились демонстрацией технических возможностей, которые могли послужить на пользу художникам. Однако деятели кино были настроены по отношению к звуку в лучшем случае безразлично, а в большинстве своем — враждебно. Вот почему эксперименты инженеров Фогта, Энгеля и Мазолле не нашли в Германии последователей.

Не лучше обстояло дело в Америке у Ли де Фореста. В 1924 году в нью-йоркском кинотеатре «Риальто» начала демонстрироваться программа, состоявшая из нескольких говорящих фильмов, снятых по системе Фореста. Самый длинный из них имел две части и назывался весьма романтично — «Старая, сладкая песня любви». В нем играла жена де Фореста, известная певица и характерная голливудская актриса Уна Меркель. Когда спустя несколько лет, уже в период звуковой революции, ее попросили рассказать о работе с Ли де Форестом, Меркель заявила, что «нынешняя работа в звуковом павильоне — это ложе из роз по сравнению с пытками, которым нас подвергал Форест»*. Эта программа не вызвала энтузиазма ни у зрителей, ни у критиков. Вероятно, актеры в этом фильме выглядели как настоящие мученики и их игра никого не могла убедить. Поселившись в Англии, Форест основал студию «Ли де Форест фонофильм».

Мы мало знаем о ранних английских звуковых фильмах, снятых по системе Фореста. Пишет о них довольно обстоятельно лишь Лесли Вуд в книге «Чудо кино», и, если основываться на одном этом свидетельстве, можно сделать слишком далеко идущие и не всегда обоснованные выводы. Несомненно, однако, напрашивается аналогия с Брайтонской школой, которая сыграла в истории немого кино столь важную роль. Фильмы, поставленные опытным режиссером Майлсом Мандером, превосходили беспомощные американские «говорящие фильмы», производство которых началось два-три года спустя. Мандер снимал свои фильмы в технике немого кино, пренебрегая театральными традициями и условностями. Он «резал» диалоги, подгоняя звук к изобразительному ритму, не боялся вести диалог за кадром, широко использовал соединение диалога, звуковых эффектов и музыки. Мандер смело работал на натуре, часто менял положение камеры. Так, в одном четырехсотметровом фильме можно было насчитать пятьдесят различных планов. И все это в 1925 и 1926 годах! Звук, записываемый на пленку, позволял использовать те же приемы монтажа, что и в немом кино.

* Leslie Wood, The Miracle of the Movies, op. cit., p. 294—295.

Трудно ответить на вопрос, почему при столь блестящих технических и художественных результатах фонофильмы Фореста не получили заслуженного признания. (Добавим еще, что в них снимались такие известные и популярные тогда актеры, как Лилиан Дэвис, Оуэн Пэйрес, Дороти Бойд и Мари Клар.) Единственно, чем можно объяснить это поражение, — прокатные трудности. Фирма Фореста не имела необходимых средств, чтобы обеспечить кинотеатры звуковой аппаратурой. Владельцы кинотеатров не хотели заниматься дорогостоящими и рискованными экспериментами. Фильмы Фореста демонстрировались как мюзик-холльные номера, что, естественно, ограничивало их длину до одной-двух частей. Ясно, что при этих условиях фонофильм не мог быстро скупиться, не говоря уже о прибыли. Эксперимент Фореста разбился о стену безразличия, так же как и опыты других пионеров звукового кино середины двадцатых годов. А о фильмах Мандера, в которых смело сочетались достижения немого кино со звуком, быстро забыли. Так быстро, что выпускавшиеся после 1928 года английские звуковые картины использовали грамофонные пластинки (по примеру «Певца джаза») и строго придерживались эстетических канонов сфотографированного театрального представления. Творчество Мандера и ранние звуковые ленты Ли де Фореста двадцатых годов еще ожидают своей реабилитации, надлежащего им места в истории кино.

Так провалилось третье, но не последнее, наступление звука, имевшее место в годы величайшего расцвета немого киноискусства. Существует легенда, что в тот же самый период, возможно даже на несколько лет раньше, пробовал свои силы в работе со звуком сам великий Дэвид Гриффит. Об этом пишет в своих мемуарах Адольф Цукор*, сообщая, что фильм Гриффита «Улица грез» демонстрировался в Нью-Йорке со звуковыми вставками, снятыми по системе «Фотосинема». Другие историки, например Лесли Вуд, утверждают даже, что это произошло не в 1921 году, а еще до 1914 года, причем фильм не имел диалогов, а только музыкальное сопровождение**. Сам Гриффит, который публично выражал восторг после просмотра звуковых лент братьев Уорнер, никогда и нигде не вспоминал о своих опытах в этой области. Зная характер Гриффита, который не упускал случая поставить себе памятник при жизни, трудно предположить, что он не воспользовался таким поводом и не напомнил миру о своих заслугах. Историю звукового или говорящего фильма Гриффита следует отнести к области легенд***.

* A d o l f Z u k o r e t D a l e K r a m e r, Le public n'a jamais tort, Paris, 1954, p. 269.

** L e s l i e W o o d, The Romance of the Movies, London — Toronto, 1954, p. 248.

*** Современные исследования, однако, подтверждают сообщение Цукора о звуковом фильме Гриффита. Исследователь Айрис Берри в книге «Д.-У. Гриффит», изданной Музеем современного искусства (Нью-Йорк, 1965), описывает фильм «Улица

Провал третьего наступления звука был, как мы уже не раз повторяли, результатом священного союза всех деятелей кино, боявшихся каких бы то ни было перемен. Только «диверсия» внутри кинематографического лагеря, предпринятая братьями Уорнер, открыла путь новому изобретению. Да и эта операция не обошлась без отчаянной борьбы и попыток удупления «страшной ереси». Но прежде чем мы обратимся к «предательской» деятельности братьев Уорнер, следует уделить еще немного места рассмотрению всех тех суррогатов звука, которые вводились в разные периоды, не нарушая технических принципов немого кино.

В этих псевдозвуковых фильмах использовались шумовые эффекты, музыка и человеческий голос. Раньше всего отказались от «удупления» немого кино шумами, объявив их проявлением примитивных, вульгарных вкусов. В звуковых лентах студии «Гомон» 1911—1913 годов уже не было подобно рода эффектов, хотя еще двумя годами раньше одна английская фирма предлагала владельцам кинотеатров специальное устройство, воспроизводящее звуки льющейся воды, бьющегося стекла или парового двигателя.

Неотъемлемой частью кинозрелища с незапамятных времен была музыка. Произвольный подбор музыкальных фрагментов для иллюстрации экранного сюжета раздражал не только меломанов, но и просто людей, наделенных элементарным художественным вкусом. Тапер, немилосердно барабанивший по клавишам, портил немало нервов посетителям маленьких залов. Только в крупных кинотеатрах, где играл оркестр, музыкальные заставки подбирались очень тщательно и, случалось, даже повиляли художественную ценность демонстрируемого фильма. В отдельных случаях студии готовили музыкальное сопровождение, приглашая с этой целью известных композиторов — Сен-Санса, Онеггера, Шостаковича.

Даже при условии, что в кинотеатре музыкальное произведение, написанное специально для данного фильма, исполнялось прекрасным оркестром, еще не решалась основная проблема: синхронизация музыкального и кинематографического ритма. В 1921 году во Франции было изобретено устройство «Визиофон» — специальная сигнализационная лента для дирижера, синхронизированная с движением киноплёнки. На том же принципе основан и другой патент (1923 года), так называемый кинопюпитр (cinépuipitre) инженера Делакоммуне. Дирижер видит на своем пюпитре автоматически передвигающиеся ноты, темп движения которых регулирует проекционный аппарат. Еще дальше пошел изобретатель «волшебной палочки». Снятая на пленку и видимая в каждом кадре палочка автоматически дирижировала оркестром самостоятельно, без участия

человека (преьера — 12 апреля 1921 г.), для которого Гриффит сделал ряд звуковых вставок. Однако, разочаровавшись в результатах опыта, режиссер больше никогда не возвращался к звуковым экспериментам. — *Прим. ред.*

живого дирижера. В 1924 году в одном из парижских кинотеатров демонстрировался фильм «Граф де Гриоле» с волшебной палочкой, управлявшей не только оркестром, но и хором. Постоянно бегающая палочка, конечно, раздражала зрителей, и эта система, подобно «Визиофону» и «кинопюпитру», вскоре исчезла из кинотеатров. Вплоть до появления звукового кино вопрос о синхронизации музыки с изображением решался самими оркестрантами.

Проблема использования человеческого голоса оказалась самой сложной. Примитивным, но наиболее распространенным решением этой задачи было размещение позади экрана актеров, которые произносили, как на сцене, тексты ролей своих персонажей. Конечно, фильмы, рассчитанные на такого рода «закадровое» чтение, снимались иначе, чем обычные. Необходимо было оставить актерам достаточно времени для произнесения диалогов.

«Говорящие фильмы» получили наибольшее распространение в России. Почти все студии с 1909 по 1917 год создавали по несколько (иногда по несколько десятков) таких лент ежегодно. Чаще всего для определенного актера, который ездил с копией по всей стране. Это были, как правило, экранизации русской и иностранной классики, чаще всего отрывки из пьес и повестей Чехова, Гоголя, Пушкина, Достоевского и Шекспира. В годы войны снимались также пропагандистские картины на злободневные темы. В 1915 году, например, на русских экранах шел короткий фильм «Еврей и война» о подвиге солдата-разведчика Хаима Шейдельмана. В 1917 году имел успех другой «говорящий» фильм — «Любовные похождения Гришки Распутина». Длина его 300 метров (одна часть), но снимались и более длинные ленты, требующие участия целого актерского коллектива. В 1912 году одна из студий выпустила картину «Герой отечественной войны» (800 метров), состоящую из 18 эпизодов. Еще в 1917 году студия в Одессе выпустила «говорящий» фильм в четырех частях «Революционная русская армия»*. После Октябрьской революции производство этих псевдоговорящих фильмов прекратилось. Тот же метод использовался некоторое время и в Америке, где, в частности, Цукор выпустил в 1911 году фильм «Камилла» с участием живых актеров за экраном.

Другой вариант соединения немого кадра с человеческим голосом основывался на объяснении событий фильма комментатором. Наделенный подчас актерским темпераментом, комментатор не только объяснял, но и, меняя голос, произносил текст персонажей фильма. В большинстве европейских кинотеатров эта система исчезла еще до 1914 года и сохранилась лишь на Дальнем Востоке, особенно в Японии, где комментаторы

* В ен. Вишнеvский, Художественные фильмы дореволюционной России, цит. изд., стр. 142—154.

(бенси) стали важным художественным элементом кинозрелища. Но и в Европе кое-где комментаторы продолжали свою деятельность. В кинотеатре «Альгамбра» в Эбердине владелец и его жена даже в 1926 году дополняли каждый просмотр живым диалогом!

В Германии в период войны возникла фирма «Делог», которая в какой-то степени продолжала русский опыт создания «говорящих» фильмов с той только разницей, что немцы ограничили сферу своей деятельности операми и опереттами. Специально нанятая труппа певцов ездила в турне вместе с копией фильма, создавая звуковую иллюстрацию. Упомянем еще один способ использования человеческого голоса: громкое чтение надписей во время берлинской премьеры пацифистского датского фильма «Pax aeterna»* режиссера Хольгера Мадсена. Фильм демонстрировался вскоре после окончания войны, в ноябре 1918 года, и такая декламация должна была способствовать созданию торжественной и серьезной атмосферы. Однако этот метод не получил поддержки зрителей и в дальнейшем не использовался. Человеческий голос пытался проникнуть в фильм как бы с черного хода, но все усилия и все способы изменить условность немого кино не давали ощутимых результатов. Очередные волны звуковых волн разбивались о стены кинематографической крепости.

Казалось, такое положение сохранится на веки вечные и кино навсегда останется немым. Нужно было знать, что происходит за кулисами радиоэлектрической промышленности, чтобы догадаться о приближении бури. Но в 1924—1925 годах об этом знала только узкая группа сотрудников лаборатории «Бэлл телефон компани», входящей в мощный концерн «Америкэн телефон энд телеграф компани», АТТК. В 1925 году система звукового кино была уже готова, оставалось только начать ее выпуск на мировые рынки, и прежде всего на американский. В этом вопросе магнаты АТТК нашли поддержку у братьев Уорнер, которые в третий раз за время своей двадцатилетней деятельности в кино стояли перед угрозой банкротства. Их студия не входила в число ведущих кинематографических компаний. Братья действовали энергично, ловко, но им не хватало капиталов и, что очень существенно, у них не было собственной сети кинотеатров, тогда как «Парамаунт» или «Фокс» прибирали к рукам все больше и больше кинотеатров. Приобретя в 1923 году собственную фирму «Витаграф», братья Уорнер обеспечили себе некоторую свободу действий. Они могли снимать фильмы и продавать их, но будущие они демонстрироваться — это решали владельцы кинотеатров, за которыми стояли, как правило, крупные кинокомпании. Отсюда трудности и периодические кризисы, сотрясавшие фирму братьев Уорнер.

Уорнеры спасались от краха разными способами. Например, однажды они купили права на экранизацию книги американского посла в Бер-

* «Вечный мир» (лат.).— Прим. ред.

лине Джеймса Герарда «Четыре года в Германии». Книга была абсолютно некинематографична. Но Уорнеров интересовало только имя автора и название бестселлера. В фильме использованы эти два козыря, тогда как содержание и действующие лица изменены до неузнаваемости. Показанная сразу же после окончания войны картина имела огромный успех и спасла фирму. В другой раз их выручила знаменитая собака Рин Тин Тин, немецкая полицейская овчарка, захваченная в плен американским летчиком и ставшая в Голливуде героем многих приключенческих фильмов. Слава Рин Тин Тин затмила успехи многих кинозвезд. В 1924 году братья Уорнер купили радиостанцию, используя в рекламных целях моду на радиоприемники, охватившую всю Америку. И этот ход принес фирме большие прибыли.

Но в конце 1925 года положение стало критическим. Банкротство казалось неизбежным. И тогда Сэм и Джек Уорнеры увидели в лаборатории Вэллы пробные кадры звукового фильма. Диалоги не произвели на них особого впечатления, но музыка привела в восторг. А может быть, попробовать звуковое кино? Риск, конечно, велик, но трудное положение требовало решительных действий. Ожидать чуда было некогда и неоткуда, следовало самим создать его. Концерн «Вестерн электрик» охотно согласился продать фирме «Уорнер бразерс» звуковой патент с красивым названием «Витафон». Это случилось в апреле 1926 года. Уорнеры выбрали систему записи звука на граммофонные пластинки, хотя уже существовала и была доступна система записи на пленку. Почему они так поступили — не известно. Можно только предположить, что лицензия на пластинки стоила дешевле, хотя не исключено, что покупатели, помня о предыдущих неудачных экспериментах со звуком, сами выбрали «граммофонную систему».

Съемки производились в нью-йоркском ателье студии. Вступительное слово «царя Голливуда», президента Ассоциации продюсеров и прокатчиков Америки (МППДА) Уилла Хейса было записано в зале «Манхэттен Опера». Немой фильм «Дон Жуан» режиссера Алана Кросленда с Джоном Барримором был снабжен звуковым сопровождением. Музыку написал Генри Хедли, а исполнял ее большой оркестр Нью-Йоркской филармонии. На озвучивание фильма было израсходовано более 140 тысяч долларов, сумма по тем временам огромная.

Наконец 6 августа 1926 года состоялась давно ожидавшаяся премьера, на которую прибыл «весь Нью-Йорк» и многочисленные деятели Голливуда. Больше всего результатом эксперимента интересовались, конечно, конкуренты, которые до тех пор относились к затее Уорнеров недоверчиво или пренебрежительно. Премьера «Дон Жуана» превратилась в триумф, причем публика восторгалась не столько самим фильмом, сколько звуковыми фрагментами. Радовалась тому, что каждое из 325 слов речи Хейса, приветствующего новое изобретение, звучало отчетливо. Восхи-

щались мастерством певцов и музыкантов-виртуозов: Марион Тэлли, Эфрема Цимбалиста, Гарольда Бауэра, Роя Смека, Анны Кейс и Джоаннны Мартинелли. Звуковое кино сдало экзамен с отличием. У касс нью-йоркского кинотеатра Уорнеров много недель подряд висела табличка: «Все билеты проданы».

Уилл Хейс заявил: «Кино стало самым могущественным средством популяризации хорошей музыки в массах. Теперь ни артисту, ни его искусству не грозит полное исчезновение» *. Д.-У. Гриффит после премьеры «Дон Жуана» с энтузиазмом приветствовал появление звукового кино, ибо оно несло «молчащему дотоле экрану волшебство человеческого голоса и все звуки природы, самые интимные и самые величественные — от пения соловья до грохота Ниагарского водопада» **. 6 августа 1926 года началось четвертое, и последнее, наступление звука, и на этот раз оно победило.

* Will Hays, *Memoires of...*, N. Y., 1955, p. 391.

** René Jeannede et Charles Ford, *Histoire du cinéma américain (1895—1945)*, Paris, 1955, p. 413.

Звуковой «Дон Жуан» предвещал наступление новой эры. Не все это поняли, вернее — не все хотели понять. Голливуд весьма скептически отнесся к нью-йоркской премьере, и никто из магнатов кинопромышленности не думал всерьез о близкой смерти немого кино. Каждая новинка сначала вызывает шумиху, но сколько уже раз «рождалось» звуковое кино... Казалось, можно было не сомневаться, что «Витафон» братьев Уорнер разделит участь своих позабытых предшественников. Таково было мнение подавляющего большинства работников кино. Не разделяли его лишь кровно заинтересованные новым изобретением инициаторы «прыжка в неизвестное» братья Уорнер. Вскоре их соперником стал один из заправил Голливуда Уильям Фокс, который приобрел права на эксплуатацию другой звуковой системы — «Мувитон».

Братья Уорнер заинтересовались звуком по причинам, не имеющим ничего общего ни с искусством, ни с поисками новых выразительных средств. В середине двадцатых годов, когда на территории Соединенных Штатов бешеными темпами росла сеть кинотеатров, владельцам их приходилось вести между собой серьезную конкурентную борьбу. Одним из испытанных методов привлечения публики была организация перед сеансом выступлений танцевальных оркестров и эстрадных актеров. Кинодворцы на Бродвее приглашали знаменитые джазовые ансамбли и лучших артистов мюзик-холла. И чем хуже был фильм, тем больше денег расходовалось на эстрадные «приложения».

Братьев Уорнер на первом просмотре пробных звуковых роликов фирмы «Вестерн электрик» привлекли не столько глухие, словно доносившиеся из бочки голоса актеров, сколько выступление джазового квартета. Здесь таились новые коммерческие возможности. Владельцу кинотеатра в маленьком городе штата Миннесота или Огайо не придется больше приглашать дорогостоящие оркестры, он просто купит вместе с немым фильмом студии «Уорнер бразерс» звуковое музыкальное «при-

ложение». Это отправной пункт рассуждений братьев Уорнер, но далеко не конечный.

Граммофонная пластинка вместо выступления эстрадного оркестра перед сеансом — это, конечно, экономия. Ну, а если записать музыку на всего немого фильма и вообще ликвидировать оркестр?! Впрочем, дело не только в экономии, но и в автоматическом повышении качества музыкального сопровождения, его привлекательности для зрителя. Разве доморощенный, хотя и живой пианист, подыгрывающий по ходу сеанса, может сравниться с нью-йоркским симфоническим оркестром?.. Ловкие деловцы поняли, что появление звука в кино коренным образом изменит существующую систему проката. Музыкальные номера, которые прежде публика смотрела и слушала до начала сеанса, перенесутся теперь за экран. Но сам фильм, главный и основной магнит, притягивающий людей в кинотеатры, должен остаться в принципе неизменным, то есть немым.

Таков был примерно ход рассуждений братьев Уорнер, когда они выложили свой козырь — звукового «Дон Жуана». Вскоре они выпустили на экраны сделанный тем же способом фильм «Старый Сан-Франциско» (1927). Эта была немая лента, но с музыкальной иллюстрацией, записанной на граммофонных пластинках и синхронизированной с изображением. В следующем своем фильме пионеры звука сделали шаг вперед. И как раз этот шаг окончательно определил успешное развитие звукового кино. Период экспериментов кончился. Появился новый вид кинозрелища, пользующийся огромным, неслыханным и неожиданным успехом.

Решающий шаг, который сделали братья Уорнер, состоял в том, что ревию, служившее ранее дополнением к фильму, стали основной темой фильма. Козырным тузом, призванным обеспечить коммерческий успех, был Эл Джолсон, король Бродвея, звезда первой величины американского мюзик-холла. Джолсон пользовался огромным успехом не только в Нью-Йорке, но и во всех городах Америки, где он гастролировал. Загнанный под негра, он пел сентиментальные и драматические джазовые песенки, модулируя голос и помогая себе экспрессивными движениями и мимикой. Джолсон был очень экспансивным артистом, он отдавался песне целиком, не щадя ни голоса, ни жестов, и зрители не могли устоять перед таким шквалом эмоций.

Сюжет «Певца джаза» давал Джолсону великолепные возможности продемонстрировать свое искусство. Это сентиментальная история возвышения молодого певца, который бросает гетто ради карьеры и мировой славы, но возвращается в синагогу, чтобы петь там вместо умирающего отца кантора. Это происходит как раз в день премьеры эстрадного ревию, в котором герой должен участвовать, но голос сердца сильнее... Как же могли братья Уорнер, имея такие козыри, проиграть? История их контракта с Элом Джолсоном свидетельствует о непоколебимой вере

предпринимателей в успех. Когда Джолсон потребовал гонорар в 150 тысяч долларов, он получил только 40 тысяч деньгами, а на остальное — 150 акций фирмы «Уорнер бразерс»; в 1930 году эти акции стоили шесть миллионов долларов!

«Певец джаза» завоевал популярность сразу, затмив все немые шедевры. Новое влечет к себе с огромной силой, и певец Эл Джолсон правился больше Гаролда Ллойда, Бестера Китона и даже Чарли Чаплина. И еще одну неожиданность принес фильм «Певец джаза»: короткая и, в сущности, незначительная фраза, прозвучавшая с экрана, произвела даже большее впечатление, чем самые волнующие сентиментальные песни о матери («Mammy songs»). Фильм был немым, песенки служили лишь дополнением, каждая из них являлась самостоятельным произведением, никак не связанным с немymi сценами. Но один раз герой нарушил этот порядок и перед началом песни, когда микрофон уже был включен, обратился к матери со словами: «Ну-ка, мама, послушай!» («Say, ma, listen to this!») — и запел. Эти ничего не значащие, как бы случайно произнесенные слова вызвали бурю восторгов в зрительном зале. Человек заговорил с экрана! Немые персонажи вдруг обрели жизнь, стали близкими, правдивыми. Восхищение и волнение, испытываемое день за днем нью-йоркской публикой, можно сравнить разве что с чувствами родителей, услышавших первое слово своего ребенка. «Певец джаза» открыл путь к неведомым прежде областям говорящего кино. Логика каждого открытия заставляет авторов искать новые усовершенствования и новые способы его применения. Так было и с братьями Уорнер: от экранного аттракциона, через поющий и музыкальный фильм они пришли к фильму говорящему

Совсем иначе той же цели достиг Уильям Фокс. Звук он заинтересовался, как и братья Уорнер, в 1925 году, купив патент «Мувитон». Звук по этой системе записывался не на пластинки, а на пленку, рядом с изображением. Фокса не интересовала музыкальная сторона кинозрелища, его внимание привлекли возможности использовать звук в еженедельной хронике событий, демонстрируемой перед началом каждого сеанса. Дело в том, что кинохроника теряла популярность из-за однообразия тем и способа их подачи. Звук мог оживить кинохронику и вновь сделать ее интересной и нужной.

Фокс начал свой звуковой эксперимент с сенсации: записал интервью с летчиком Линдбергом. Перелет самолета «Дух Сен-Луи» из Нью-Йорка в Париж был событием, о котором сообщала кинохроника всего мира. Но только «Фокс мувитон ньюс» могла похвастаться записью голоса героя воздушных просторов, записью шума моторов его аппарата и рева встречающих его толп народа. Это уже было свидетельство очевидца, а не запоздалое описание. Волшебство кинотехники позволяло перенести на экран действительность, отдаленную на сотни и тысячи километров.



1. Джон Барримор и Мери Астор в фильме «Дон Жуан» А. Кросленда (1927)

2. Эл Джолсон в фильме «Певец джаза» А. Кросленда (1927)



3. Гэри Купер и Нэнси Кэрол в фильме «Падший ангел» Р. Уоллеса (1928)



4. Из фильма «Король джаза» Д. Андерсона (1930)



5. Из фильма «Бродвейская мелодия» Х. Бомонта и Э. Гоулдинга (1929)



6. Дженет Макдональд и Морис Шевалье в фильме «Парад любви» Э. Любича (1929)



7. Оскар Карлвейс и Лиллиан Харвей в фильме
«Трое с бензоколонки» В. Тиле (1930)



8. Рут Чаттертон в фильме «Мадам X»
Л. Барримора (1928)



9. Грета Гарбо в фильме «Анна Кристи»
К. Бродя (1930)

Звук усиливал ощущение реальности, подлинности мира, создавал у зрителей эффект присутствия, участия в событиях, показываемых на экране.

Благодаря звуку кинохроника обрела свежесть, непосредственность. С экрана заговорили государственные деятели и политики, поэты и писатели. Жалобное блеяние калифорнийских овец, спасающихся от снежной бури, неизменно вызывало волнение и сочувствие публики. Банальные, казалось бы, сюжеты открывали неведомые ранее возможности кино. Вот английские матросы отправляются в длительный рейс. Их провожают толпы людей. Играет военный оркестр. Слышны песни, обрывки фраз, маленький мальчик, смеясь и плача, твердит: «До свидания, до свидания!»

И снова самое сильное впечатление производил звук человеческого голоса на экране. Хроника Фокса имела в конце 1927 года пятьдесят съемочных групп в разных уголках мира. Каждый номер еженедельных новостей приносил новые сенсации и открытия. Свою хронику Фокс гордо, но, в общем, справедливо рекламировал как «глаза и уши мира» («The eyes and the ears of the world»). Жаль только, что в дальнейшем акустическое богатство хроники будет подменено голосом диктора, а опыт первой звуковой кинохроники слишком скоро забудется.

Братья Уорнер и Уильям Фокс одержали победу в первом раунде схватки между немим и звуковым кино. Они открыли новые горизонты, явили публике тайну человеческого голоса, введя на экран звучащее слово. Стоит ли удивляться, что они и их последователи пошли по самому легкому пути, экранизируя популярные пьесы с колоритной речью, соответственно приспособленной к требованиям сцены? В этом следует видеть причину появления таких «разговорных» фильмов, как «Столкновение» (1928, режиссер Лотар Мендес) по пьесе Роланда Пертви и Гаролда Дирдена или «Мадам Х.» (1928, режиссер Лайонел Барримор) — экранизации бродвейского боевика Александра Биссона. Но это уже относится к следующему этапу звуковой революции.

В 1927 и 1928 годах звук был, если можно так сказать, внутренним, чисто американским делом. До Европы доходили, правда, слухи о новом изобретении, но никто не принимал этого всерьез, считая, что ничто и никогда не изменится в кинематографическом царстве молчания. Впрочем, этому трудно удивляться, ведь и в самих Соединенных Штатах выигрыш первого раунда вовсе не означал окончательной победы. Братья Уорнер и Уильям Фокс были одиночками, против них объединились могущественные концерны МГМ, «Парамаунт», «Юниверсал» и «Юнайтед артистс». Силы были неравные, и борьба могла принести еще много неожиданностей.

Так, во всяком случае, могло показаться, если не заглядывать за кулисы технического и финансового механизма кинопромышленности. Там боролись, пробивая себе дорогу, движущие силы, преобразовавшие немую кинематографию в звуковую. Вопросы развития кино, принци-

инальные творческие перемены определялись в те годы в США факторами очень далекими от искусства. Внедрение звука было одним из эпизодов борьбы всемогущих финансовых монополий Уолл-стрита. И для того, чтобы понять художественные перемены и воспроизвести этапы победоносного наступления звука, следует прежде всего бросить хотя бы беглый взгляд на финансовый механизм, приводивший в действие американскую кинематографию.

Радио- и электропромышленность уже давно занимались проблемой записи и воспроизведения звука в сочетании с изображением. Два концерна «Радио корпорейшн оф Америка» (РКА) и «Америкэн телеграф энд телефон компани» (АТТК) уже в 1924 году имели готовые патенты звукового фильма. Первый из концернов, находившийся в сфере влияния рокфеллеровского «Чейз нешл бэнк», располагал патентом «Фотофон». Другой — контролируемый Морганом — создал фирму «Вестерн электрик», которой и принадлежали патенты «Витафон» и «Мувитон». Как мы уже знаем, «Витафон» был продан братьям Уорнер, а «Мувитон» — Фоксу. Одновременно с этой сделкой обе кинофирмы получили банковские кредиты, необходимые для дальнейшего наступления. Электропромышленность помогла в 1927 году Фоксу купить несколько сот кинотеатров. РКА начала действовать несколько позднее, приобретя в конце 1928 года студию «Пате» (Американский филиал), прокатную фирму ФБО и сеть кинотеатров «Кейт Олби Орфеум». Так был создан новый крупный концерн РКО («Радио Кейт Орфеум»), начавший производство фильмов под маркой «Радио пикчерс» по системе «Фотофон».

Но почему же обладатели звуковых патентов держали их в несгораемых шкафах с 1924—1925 годов и начали действовать лишь в 1927 году? Чтобы ответить на этот вопрос, следует проанализировать кинорынок 1927 года и перспективы на 1928 год.

Американская кинопромышленность достигла в этот период предела по количеству производимых фильмов; уже началось постепенное падение посещаемости, что, естественно, связано с уменьшением доходов. Известный американский сценарист и публицист Тамар Лейн предсказывал на страницах «Филм меркюри» «черный 1928 год»: «Крупные фирмы разваливаются, как песочные замки, сметенные надвигающейся волной. Эта волна принесет с собой новые индивидуальности и новые компании, которые выведут из игры старые, уже давно тормозящие развитие кинопромышленности». Добавим еще, что в 1927 году начались трудности со сбытом фильмов на европейских рынках в результате введения в некоторых странах ограничительных квот на импорт. Вот почему монополии решили, что пришла пора сделать долларовую инъекцию слабющему организму кинематографа и одновременно взять управление им в свои руки. Финансистов с Уолл-стрита, несомненно, уже давно беспокоил парадоксальный факт чрезвычайно малой рентабельности кинопромышленности.

Два с половиной миллиарда долларов, вложенные в разные сферы кинематографии, принесли всего лишь 1,9% прибыли, тогда как десять миллиардов, вложенные в металлургическую промышленность, дали 6,4%, а четыре миллиарда в текстильной промышленности — 11,1% прибыли. Это была еще одна причина, чтобы всерьез заинтересоваться кинематографией и начать наступление по всему фронту.

В тот момент, когда монополии приняли это решение, судьба звукового кино была, в сущности, определена. Следует совершенно отчетливо представлять себе расстановку сил, чтобы понять, что только огромная финансовая мощь Рокфеллера, Моргана и других могла сломить сопротивление и преодолеть трудности, стоящие на пути звука. Ибо кинопромышленники в большинстве своем не были заинтересованы в изменении существующего положения, тем более что перемены были связаны с большим риском и расходами. В 1927 году крупнейшие кинокомпании, включая и студию «Фокс», заключили джентльменское соглашение (gentlemen agreement) препятствовать внедрению звука. Никто не хотел нести бремя расходов по переоборудованию студий и кинотеатров, никто не хотел осваивать новую технику и порывать со звездами немого кино. Этот «священный союз», заключенный против братьев Уорнер, просуществовал всего один год: Уолл-стрит был, конечно, сильнее Голливуда. Уолл-стрит сумел положить конец кампании, которую вели против звука пресса и киностудии. Уолл-стрит помог переждать время, пока не произошла перемена в настроениях публики и она была готова принять звуковое кино. Как известно, зрители после первых восторгов по поводу звуковой новинки возмущались низким художественным уровнем говорящих и поющих боевиков. Все это было учтено заранее. Монополии были даже готовы уничтожить старую кинематографию, чтобы на ее развалинах построить новую, целиком и полностью зависящую от финансового капитала. Этого, правда, удалось избежать, но не обошлось и без жертв. Уильяму Фоксу, например, пришлось отдать свою империю новым хозяевам.

Эта финансовая игра мешала ранним звуковым лентам стать произведениями искусства. Во многих случаях фильмы служили всего лишь пешками в стратегических и тактических маневрах концернов. Никогда в истории кино — вплоть до панорамной горячки пятидесятых годов — кинопроизводство не было так тесно связано и подчинено финансовым магнатам. Об этом необходимо помнить, оценивая и анализируя ранние звуковые картины.

Кампанию по захвату кинопромышленности крупные концерны АТТК и РКА провели в три этапа. Сначала они действовали тайно, финансируя братьев Уорнер и Фокса через дочерние предприятия, помогая им преодолеть сопротивление творческих работников и предпринимателей. А сопротивление было сильным, о чем лучше всего свидетельствуют выска-

ывания противников звука. Еще в июне 1927 года в анкете журнала «Моуви пикчерс маэзин» создатель «Бен-Гура», режиссер Фред Нибло писал: «Говорящие фильмы никогда не заменят немых. Они преходящая мода, которая вскоре забудется». Ему вторил один из руководителей студии «Парамаунт» Джесси Ласки: «Я не верю, чтобы слово могло стать основой кинофильма». Нечто подобное говорил в день премьеры «Певца джаза» и Джозеф Шенк, президент «Юнайтед артистс»: «Говорящие фильмы не удержатся. Публика предпочитает немые картины... Немая драма была и всегда будет становым хребтом кинопромышленности... В Европе никто всерьез не воспринимает говорящее кино, рассматривая его как временную моду».

Второй этап кампании начался в мае 1928 года, когда стало уже совершенно очевидно, что победный марш братьев Уорнер и Уильяма Фокса никакие соглашения или «священные союзы» не в силах остановить. 17 мая 1928 года состоялось совещание руководителей «Парамаунта», МГМ и «Юнайтед артистс» с представителями «Вестерн электрик» с целью закупки лицензий. Крупные кинофирмы решили начать производство звуковых картин, а тот самый Джесси Ласки, который год назад защищал немое кино, теперь заявил, что «в течение пяти лет все предприниматели будут вынуждены обратиться к новому средству выразительности, каким является звуковой фильм». Вскоре на поклон к «Вестерн электрик» пришла и компания «Юниверсал». Тогда же в конкурентную борьбу включился новый партнер — компания РКО.

Третий этап — это соглашение, которое конкурирующие концерны АТТК и РКА заключили с целью совместных действий в Европе, где появились серьезные противники — голландские и немецкие фирмы «Тобис», «Клангфильм» и «Кюхенмейстер». Весной 1930 года этот этап закончился подписанием Парижского договора, гарантирующего взаимобмен и делящего весь мир на сферы влияния. Принцип обмена, без которого немисливо звуковое кино, состоял в том, что фильмы независимо от системы звукозаписи можно было демонстрировать на аппаратуре всех участников конвенции. Это в конечном итоге положило конец дезорганизации рынка и обеспечило рациональную эксплуатацию звуковых фильмов во всем капиталистическом мире.

Тогда же были окончательно оформлены условия оплаты лицензий, что на практике привело к установлению строжайшего контроля промышленного и финансового капитала над кинематографией. По данным американского журнала «Филм спектейтор», компания «Уорнер бразерс» подписала с «Вестерн электрик» договор, согласно которому последняя должна получать 20% чистой прибыли в течение 44 лет, помимо оплаты каждой части производимого фильма (300 метров) по 500 долларов. Только установка звуковой проекционной аппаратуры в кинотеатре стоила 15 000 долларов (аппаратура оставалась собственностью фирмы, получав-

шей еще и ежегодную арендную плату). Звукозаписывающая студийная аппаратура стоила от 250 до 500 тысяч долларов. РКА и «Вестерн электрик» навязывали студиям своих инженеров, которые получали большое жалованье за ремонт и настройку аппаратуры.

Огромные прибыли, полученные в 1928—1929 годах от кинопромышленности компаниями — владельцами звуковых патентов, сделали бы всю эту операцию рентабельной даже в том случае, если бы кинематография, не выдержав столь тяжелых условий, обанкротилась. Но благодаря каскадному успеху звуковых фильмов этого не случилось.

Появление звука практически перечеркнуло великие достижения немого кино. Кинематограф как бы вернулся на двадцать лет назад, к временам «Фильм д'ар», к театральной условности, рабски копируемой экраном.

Первым и основным препятствием была общепринятая вначале система записи звука на пластинку. Каждая пластинка была ограничена временем звучания в десять минут, что лимитировало длину куски изображения. Монтаж изображения, как в немом фильме, при такой системе исключался. Если сцену надо было снять несколькими планами, приходилось одновременно работать двумя или несколькими камерами. Если постановщик в более сложной сцене с большим количеством участников хотел получить интересный монтажный материал, он увеличивал число камер до пяти или шести. Каждая из них должна была снимать в точно обозначенном участке съемочной площадки крупные или средние планы того или иного актера, в то время как одна из камер снимала всю сцену общим планом.

В первые годы звукового кино съемочные павильоны из-за требований акустики были маленькими и тесными, а камеры находились в изолированных боксах, напоминавших телефонные будки; легко себе представить, как трудно было работать на площадке всем участникам съемок. Но самое главное — одновременная работа нескольких камер исключала возможность творческого использования света. Сцена освещалась «нейтрально», так, чтобы с любой точки ее было удобно снимать.

Невозможность творчески использовать монтаж и свет — это первый недостаток ранних звуковых кинофильмов. Столь же губительной для киноискусства оказалась неподвижность камеры и микрофона. Единственным, кто еще двигался в кадре, был актер. Но и он был в большой степени скован: не мог слишком удаляться от микрофона или камеры и должен был неизменно находиться лицом к зрителю, чтобы каждое его слово, каждый жест регистрировались на киноплёнке и на пластинке. Ведь производители поклонялись тогда только одному богу — синхронности.

Добиться полной синхронности — задача, несомненно, очень важная. Но драконовские методы, необходимые для ее осуществления, не имели

ничего общего с требованиями искусства. Режиссеры находились под полным контролем звукооператоров и звукоинженеров, которые являлись истинными хозяевами съемочной площадки и самоуверенно указывали, что можно, а чего нельзя делать, что получится на экране, а что нет.

Театральный и кинематографический актер Лайонел Барримор, приглашенный студией МГМ в первый период появления звука в качестве режиссера (поскольку диалог и театр не были ему чужды), описывает в своих воспоминаниях, каких трудов стоило противостоять нажиму звукооператора. «Было просто невозможно, — пишет Барримор, — снимать актера, говорящего и движущегося одновременно, как это происходит в жизни. Актер должен был четко и ясно произносить свои реплики, каждый раз при этом останавливаясь и помня, что необходимо повернуться лицом к цветочному горшку, где был спрятан микрофон»*. Барримор, ставя фильм «Мадам Х.» с Рут Чаттертон, взбунтовался против такой практики и поручил одному из ассистентов прицепить микрофон к удочке и передвигать над головой прогуливающейся актрисы. «Съемка удалась превосходно, но специалисты по звуку долго еще не хотели признать, что моя идея практически восторжествовала», — вспоминает Барримор.

Другая трудность состояла в невозможности производить натурные съемки. Ведь вне павильона звукозаписывающая аппаратура была беззащитна, и жужжание мухи, оказавшейся вблизи микрофона, приводило к браку фонограммы. Поэтому фильмы снимались только в павильоне, что резко снижало их кинематографические достоинства и еще больше сближало с театральным представлением. Выход был найден: заранее снятые натурные кадры проецировались на специальный экран, перед которым играли актеры. Так возникла и до сего дня часто используемая рир-проекция (rear-projection), или проекция на задний фон. Но эта техническая уловка, конечно же, не могла возместить непосредственной, подлинной атмосферы натуральных съемок.

В старых нью-йоркских ателье, помнящих еще времена «Биоскопа» и «Витаграфа», создавались первые звуковые ленты, но их все еще было мало. Производство не успевало удовлетворять спрос, в известной степени искусственно раздуваемый рекламой. А кроме того, приходилось связывать запросы нового звукового рынка с потребителями старого «немого рынка». Ведь на 500 звуковых кинотеатров в США в июле 1928 года приходилось свыше 20 тысяч немых. 1 января 1929 года звуковых кинотеатров было уже 1300, а в июле того же года — 5251, т. е. более 25% общего числа. В Европе и других частях света в это же время число звуковых кинотеатров едва ли достигало одной сотни, так что практически приходилось думать в первую очередь о старой клиентуре.

* Lionel Barrimore, We Barrimores, London, 1951, p. 193—194.

Простейшим выходом из положения было озвучивание немых фильмов музыкой, диалогами и шумовыми эффектами, записанными на пленку или пластинку. Таким образом кинотеатры со звуковой аппаратурой демонстрировали эти ленты как звуковые, а остальные — как немые. В подобном виде «Фокс» повторно выпустила такие шедевры прошлых лет, как «Восход солнца» (1927) Ф. Мурнау и «Седьмое небо» (1927) Ф. Борзеджа, а «Парамаунт» — «Патриота» (1928) Э. Любича и «Свадебный марш» (1927) Э. Штрогейма. Конечно, звук в этих прекрасных картинах, созданных по законам немого кино, служил искусственным довеском, без которого прекрасно можно было бы обойтись.

Иначе обстояло дело с синхронизированными фильмами, называемыми в то время звуковыми (sound films) в отличие от фильмов говорящих (talkies). Здесь уже в процессе съемок учитывалась роль звука как фактора, дополняющего и обогащающего изобразительный ряд. Иногда это давало отличные результаты, и такой фильм как произведение искусства приобретал даже преимущества перед немым вариантом. Критики, а также подавляющее большинство творческих работников кино, взгляды которых на киноискусство сформировались под влиянием Великого Немого, признавали только эту область звукового кино, считая, что здесь нет измены прежним идеалам. В звуковых фильмах зрители слышали музыку и естественные шумы. Единственной уступкой говорящему кино были песенки, звучавшие редко и главным образом в кульминационный момент действия. Естественно, синхронизированные фильмы в случае необходимости демонстрировались и в немом варианте.

Из большого числа фильмов этой категории следует выделить несколько наиболее удачных: «Белые тени Южных морей» (1928) режиссера У. С. Ван Дайка завоевали признание критики и публики всего мира. Несомненно, важную роль сыграл в этом удачный сценарий, в котором авторы на экзотическом материале показали тлетворное, разлагающее влияние белых колонизаторов на жителей «счастливых островов» Тихого океана. Простая и вместе с тем драматическая история любви правилась не только благодаря удачной режиссуре и игре актеров, но и музыке, основанной на гавайских мелодиях и подчеркивающей атмосферу и настроение действия. Сказалось также влияние Роберта Флаэрти, который принимал участие в создании фильма в начальной стадии съемок, но затем отказался от дальнейшей работы, и картину заканчивал режиссер Ван Дайк.

Другим примером удачного использования призма синхронизации может служить фильм режиссера Ричарда Уоллеса «Падший ангел» (1928). Это сентиментальная история об американском солдате, который перед отъездом на фронт в Европу проводит несколько дней в обществе театральной хористки. Наивный и одинокий солдат искренне полюбил случайную знакомую, и она тоже понимает, что эта встреча может изменить

ее жизнь. Но романтический юноша уезжает на фронт во Францию, а героиня фильма Дэйзи возвращается на сцену, чтобы спеть песенку, проходящую лейтмотивом через весь фильм. — «Этот пустяк, называемый любовью». В изображении большого города, улиц, пляжа чувствуется искренность и непосредственность, как, впрочем, и в игре актеров — начинающего тогда Гэри Купера и ныне давно забытой Нэнси Карола. И здесь, как и в «Белых теньях», музыка эмоционально углубляет, обогащает фильм и даже придает ему в каком-то смысле философский подтекст. Неисполняемая оркестром мелодия песенки сопровождает героев с момента их первой встречи, чтобы в полную силу прозвучать в финале, когда достояние действительности не оставляет героям надежды на счастье. Этот пример иллюстративного использования музыки сегодня может показаться примитивным, но все же он свидетельствует о направлении творческих поисков. «Падший ангел» — и это совершенно очевидно — гораздо лучше смотрится в звуковом варианте, нежели в немом.

Следующим шагом было создание частично говорящих фильмов, так называемых «part talkies». Этот тип фильмов довольно быстро скомпрометировал себя и сошел на нет, ибо возник он не из творческой потребности, а из чисто коммерческих соображений. Отсутствие времени, денег или технических возможностей подчас препятствовало созданию «стопроцентно говорящего» фильма, но почти всегда удавалось снабдить диалогами несколько сцен. Так и возникали частично говорящие картины. В качестве примера назовем фильм «Лев и мышь» (1928, режиссер Ллойд Бэкон), рекламируемый студией «Уорнер бразерс» как «первый говорящий фильм». «Лев и мышь» начинается как немая картина с объяснительными титрами. Вслед за тем без всякой подготовки идет разговор двух героев: биржевого спекулянта и судьи. Но после окончания их диалога фильм продолжается как немой, а в финале снова звучат голоса героев.

Публика решительно отвергала «частично говорящие» фильмы. Не следует забывать, что такие картины могли демонстрироваться и в немом варианте, никого не раздражая слишком медленным темпом.

И наконец, «all talkies», что на рекламном жаргоне означало «стопроцентно говорящие» фильмы. Первым опытом такого рода была картина «Огни Нью-Йорка» режиссера Брайана Фоя (преьера — 7 июля 1928 года). Авторы не смогли, правда, обойтись без нескольких объяснительных титров. Зато следующий «all talkie», «Террор» режиссера Роя дель Рута уже не имел ни одной надписи, более того, даже имена создателей фильма сообщал зрителям голос диктора*. Конечно, столь далеко зашедшая борьба с надписями выходила за рамки здравого смысла и не нашла последователей. Прежде всего стали возражать актеры, которые хотели, чтобы их имена фигурировали в заглавных титрах.

* Спустя много лет, в 1951 году, тот же способ представления участников фильма публике использовал Орсон Уэллес в фильме «Отелло».

«Стопроцентно говорящие» фильмы могли демонстрироваться только и исключительно в звуковом варианте. Когда их показывали как немые, в сопровождении бесконечных надписей, передающих каждое слово диалога, это было невыносимо. Именно в таком виде многие талантливые звуковые ленты раннего периода попадали в 1929—1930 годах в Европу, не давая, естественно, ни малейшего представления об их подлинной художественной ценности. В Америке же звуковые картины, демонстрируемые в немом варианте, были скорее исключением, так как кинотеатры быстро оснащались звуковой аппаратурой. Приходилось, однако, серьезно думать о преодолении экспортных трудностей в связи с большим коммерческим значением заграничных рынков сбыта. В годы расцвета немого кино американская продукция окупалась на внутреннем рынке, а поступления из-за рубежа составляли чистую прибыль. Разве можно было терять эти доходы из-за появления звука? Разве могли позволить себе такую роскошь монополистические концерны? Значит, необходимо было искать такое решение, чтобы, продолжая наращивать производство звуковых картин, одновременно не терять иностранной клиентуры.

«Стопроцентно говорящий» фильм в своем раннем, театральном варианте мог быть понят только в англосаксонских странах. Сначала англичане морщились, слыша американское произношение, но в конце концов они привыкли к нему и стали постоянными клиентами Голливуда. А другие страны — Франция, Германия, Италия, многочисленные государства Латинской Америки? Там были не нужны английские диалоги, мастерство бродвейских актеров — словом, все то, что составляло главную силу ранних американских говорящих лент; субтитры в нижней части кадра, как это делают сегодня, не могли спасти положение. В «стопроцентно говорящем» фильме они заняли бы весь кадр и зрители превратились бы в читателей.

Голливудские продюсеры отдавали себе отчет в том, что говорящий фильм не является предметом экспорта. Немой фильм не знал границ, он мог демонстрироваться везде и всюду после изготовления некоторого количества титров на языке той или иной страны. Звучащее с экрана слово резко ограничило сферу распространения фильма. По статистике, опубликованной журналом «Синематографик франсез», крупнейшим рынком был англосаксонский — 180 миллионов зрителей, затем русский — 120 миллионов, на третьем месте немецкий — 110, на четвертом испанский — 70, потом следовали французский — 60, итальянский — 40, португальский — 30, польский — 25.

Анализ языковых рынков (вне зависимости от точности приведенных данных) лучше всего объясняет практические шаги американских кино студий. Исключив русский рынок, находившийся вне пределов досягаемости, Голливуду следовало сконцентрировать усилия на немецком, испанском и французском. Для этого нужно было делать звуковые, а точ

нее, говорящие фильмы на французском, немецком и испанском языках. Так возникла идея создания разноязычных вариантов фильма, имевшая распространение в 1929—1931 годах. Американцы приглашали в Голливуд иностранных актеров, которые в тех же декорациях разыгрывали на своем родном языке эпизод фильма, только что отснятый американскими актерами.

Конечно, приглашать из Европы актеров и режиссеров на один фильм было слишком дорогостоящей затеей. Очень редко удавалось скомплектовать сильный творческий коллектив, поэтому в иностранных вариантах наряду с хорошими актерами выступали третьесортные, знающие язык и постоянно проживающие в Америке. Кроме того, большинство европейских актеров не могли привыкнуть к методам американского производства и к стилю американских говорящих фильмов. В результате вместо оригинала на родном языке зрители получали скверный перевод бесцветного первоисточника. Даже участие таких крупных режиссеров, как француз Ж. Фейдер или венгр П. Фейош, не спасало фильмы от провала.

Студия «Фокс» прекратила производство иноязычных вариантов уже в 1930 году, МГМ, «Уорнер бразерс» и РКО последовали ее примеру весной 1931 года.

Более разумный путь выбрали руководители «Парамаунт». В 1930 году студия открыла свой филиал в Жуанвилле под Парижем, заняв павильон «Сине студио континенталь». Джесси Ласки, инициатор этой идеи, заявил, что Америка не откажется от европейских рынков и будет снимать говорящие фильмы на языке данной страны. Производственный план «Парамаунт» на сезон 1930—1931 годов включал 82 названия фильмов на десяти языках. Каждая картина снималась в тех же самых декорациях и по одному и тому же американскому сценарию разными съемочными группами. Французы, немцы, итальянцы, шведы, датчане, испанцы, чехи, венгры, поляки и румыны появлялись поочередно перед кинокамерами и микрофонами, чтобы отснять свою национальную версию. Европейскую студию «Парамаунт» уже нельзя было назвать киностудией, это была фабрика киноконсервов, работающая по графику и распоряжениям заведующего павильоном. Чехи заканчивают, поляки начинают, венграм приготовиться! Результаты были плачевны, и не только в художественном, но прежде всего в коммерческом отношении. Польша, не имевшая тогда еще говорящих фильмов, отвергала все «шедевры» Жуанвилля, хотя ставил их Рышард Ордынский, человек большой культуры, а в «Секрете врача» играл великолепный актер Казимеж Юноша-Стемпловский. Ничто не могло спасти серийную продукцию «Парамаунт». В 1931 году студия в Жуанвилле прекратила свое существование.

Проблему языкового барьера, тормозившего производство звуковых лент, не удалось решить созданием разноязычных вариантов. Поэтому одновременно на голливудских студиях испытывался еще один способ

преодоления кризиса: постсинхронизация, или, иначе говоря, дубляж. Замена голоса одного актера голосом другого с лучшими вокальными данными практиковалась с момента появления звуковых фильмов. Изобретателем дубляжа, как замены одного голоса другим (на том же языке), был американский режиссер Эдвин Гопкинс. Изобретением его воспользовался, в частности, режиссер фильма «Плавучий театр» Гарри Поллард, заменив голос Лауры ла Плант голосом анонимной певицы. Точно так же Альфред Хичкок в английском фильме «Шантаж» (1929) дублировал голос чешской актрисы Анны Ондра голосом англичанки Джоан Берри. Следующим шагом было изобретение постсинхронизации иностранных диалогов, то есть дубляжа в том значении, как мы его понимаем сегодня. Это был превосходный выход из положения, позволявший делать дешевые, технически простые иностранные варианты, не привлекая известных актеров.

Первыми практическими попытками был немецкий дубляж двух фильмов: «Ламмокс» (1929) режиссера Герберта Бренова и «Бродвей» (1929) режиссера Пала Фейоша. В обоих случаях привлекли немецких специалистов — Фридриха Цельника и Курта Науманна. Если «Ламмокс» вызвал критические замечания, то «Бродвей» получил восторженную оценку. В дальнейшем дубляж не привился в Голливуде, зато сам принцип дубляжа нашел в начале тридцатых годов широкое применение в Италии, Германии и во Франции, где дублировались почти все американские фильмы. Публика привыкла смотреть иностранные картины в таком виде, так как это не требовало особых усилий. Другое дело, что даже высококачественный дубляж только в исключительных случаях дает верное представление об оригинале. Есть в этой технической операции что-то глубоко оскорбительное, когда актера искусственно лишают по крайней мере половины его артистической силы — голоса. Но дальнейшее развитие дубляжа вплоть до сегодняшнего дня выходит за рамки настоящей работы. Скажем только, что в первый период своего существования дубляж в Голливуде не оправдал возлагаемых на него надежд.

Таким образом, в 1928—1929 годах распространение голливудских фильмов было ограничено Соединенными Штатами, а с весны 1929 года — Великобританией и странами Британской империи. На этом замкнутом пространстве и решались, в сущности, судьбы звукового кино и его будущего. 1928 год был этапом массивного наступления на позиции немомого кино и одновременно периодом экспериментов. В 1929 году можно уже говорить о победе звука, а со следующего года началась лихорадочная ликвидация устаревшего хозяйства немой кинематографии. Вся эта кампания, как уже говорилось, велась без учета вкусов публики, которая все еще была очень привязана к Великому Немому. В апреле 1929 года в анкете газеты «Лос-Анджелес таймс», читаемой как любите-

лами кино, так и кинематографистами, еще 56% ответов пришлось на долю немое кино и только 44% опрошенных предпочитали звуковые фильмы. На вопрос: «Должно ли остаться немое кино?» — 80% дали утвердительный ответ, лишь 20% — отрицательный. И это происходит в самом сердце кинематографической Америки, в период, когда производство немых летит свелось почти к нулю. Но вместе с тем можно найти и другие цифры, столь же или даже более убедительные.

Какие фильмы били рекорды посещаемости в 1928 году? На этот вопрос ответила анкета, проведенная журналом «Моушн пикчерс ньюс» среди владельцев кинотеатров. Фильм, прошедший очень хорошо, обозначается цифрой 100%, хорошо — 80, средне — 40, плохо — 20%. Средняя цифра по всей стране определяет место фильма. На первом месте оказался «Невец джаза» — 87%, на втором — немой фильм «Царь Царей» — 84%, на третьем и четвертом звуковые ленты «Великолепная Бетси» — 83% и «Огни Нью-Йорка» — 83%. Все три звуковые картины производства «Уорнер бразерс». Здесь vox populi * высказался иначе, чем в анкете «Нос Анджелес таймс».

Успех звуковых картин определил производственную программу на будущее. В сезоне 1929—1930 годов 25 крупнейших студий намечали выпуск 504 говорящих фильма (из них 360 в звуковом и немом вариантах, а 144 только в звуковом). Эти цифры, приведенные газетой «Филм дейли», — свидетельство окончательного поражения немое кино.

Однако наиболее достоверны финансовые отчеты киноконцернов, ибо они характеризуют доходность «звукового переворота». В 1929 году чистая прибыль фирмы «Фокс» составила в округленных цифрах 9,5 миллиона долларов, а в 1930 году — 10 миллионов. МГМ соответственно — 11,5 миллиона и 14,5 миллиона. «Парамаунт» — 15,5 миллиона и 18 миллионов, РКО — 2 и 4 миллиона, «Коламбия» — 1 миллион и 1,4 миллиона. Уменьшилась прибыль «Уорнер бразерс» с 14,5 миллиона в 1929 году до 7 миллионов в 1930 году, что связано с прекращением их монополии на производство звуковых картин. И все это происходило в период жесточайшего экономического кризиса, когда разорялись крупнейшие банки и концерны, стремительно росла безработица. Можно ли найти более веский и убедительный аргумент в пользу звукового кино? При всем том американскую публику убеждали, что звук — это только начало, только первый этап еще более серьезной технической революции, когда появится широкоэкранное, объемное или телевизионное кино. Видимо, этот технический резерв только потому не был использован, что введение звука прошло сравнительно легко. Предприниматели сочли возможным припрятать патенты, чтобы выудить их из сейфов в более подходящий момент. О телевизионии и широкоэкранном кино заговорят только двад-

* Глас народа (лат.). — Прим. ред.

цать лет спустя, в 1950—1951 годах. Однако для понимания механизма действий кинопромышленности необходимо напомнить, что эти «новинки» рекламировались уже в 1930 году. «Фокс» готовила так называемый «Grandeur Film», демонстрация которого требовала специального экрана, в три раза больше обычного. «Парамаунт» противопоставила «Фоксу» свою систему широкого экрана — «магноскоп».

В Нью-Йорке кинотеатр «Рокси», а в Лондоне «Регал» установили широкие экраны. Одновременно с этим РКА с помощью вашигтонской телестудии приступила к ежедневным часовым телевизионным передачам фильмов. Происходило все это не в 1952 году, а в 1930-м. Готовилась новая техническая революция, которая по соображениям сугубо экономического характера в последний момент была отложена.

В эти годы хоаса и перелома возникло новое кинематографическое зрелище, не похожее на своего старшего брата — немое кино. Творческие работники кино и критики, люди искусства и те, кто разбирается в искусстве, с недоверием и презрением смотрели на звуковое кино, видя в нем — не без оснований — шаг назад, а вовсе не прогрессивное явление.

Французский критик Александр Арну цитирует в своей книге «От немого к звуковому» слова американского дельца, который следующим образом оправдывал свою веру в звуковое кино: «Если ребенку дать куклу, говорящую «папа» и «мама», пусть даже плохо говорящую, то ребенок уже не захочет никакой другой куклы. Публика — те же дети. И потому я вкладываю свои капиталы в звук» *. Высказывание, не лишенное психологической точности. Но не сводится ли здесь восприятие ранних звуковых картин исключительно к примитивным восторгам типа: «Ах, экран заговорил!» Конечно, человеческий голос, прозвучавший с экрана, потряс зрителей. Один, два, три раза. А дальше? Уже тогда начинал играть важную роль фактор художественного качества: не только «что», но и «как». Динамический талант Эла Дколсона и его экспансивность были важным фактором привлечения симпатии публики к звуковым фильмам.

Но человеческая речь — это ведь и определенное содержание произнесенных слов, определенная интеллектуальная сфера впечатлений, тесно связанная с эмоциональной сферой. Что больше всего взволновало в ранней (апрель 1928) звуковой ленте «Великолепная Бетси»? Пение «Марсельезы». С энтузиазмом писал корреспондент берлинской газеты «Фильм курир» (21/V 1928 года), что «в момент пения действующие лица фильма словно ожили, обрели плоть и кровь, появилось какое-то ощущение пространства». Звуковой фильм давал новую, более полную картину мира и людей.

Конечно, эту задачу лучше всего выполняла кинохроника — «глаза и уши мира». Ее опыт и успехи помогли созданию первых звуковых доку-

* Alexandre Arnoux, Du muet au parlant, Paris, 1946, p. 87.

ментальных фильмов, и среди них «Мелодия мира» (1929) режиссера Вальтера Рутtmана*. В 1950 году Рене Клер писал, что, несмотря на некоторую очевидную помешанность «Мелодии мира» Вальтера Рутtmана, этот фильм все еще можно показывать будущим режиссерам как пример «правильного использования новых возможностей»**. Вальтер Рутtmан — авангардист и абстракционист, с момента появления звука сотрудничал с немецким синдикастом «Тобис», во главе которого стоял человек, не боявшийся творческих экспериментов, — доктор Гвидо Баггер. В. Рутtmан, занимавшийся в последний период немого кино главным образом проблемами монтажа, овладев в новых условиях звуком, продолжал монтажные эксперименты. В рекламной короткометражной ленте «Звучащая волна» (1928), снятой по заказу немецкого радио, автор старался с помощью изображения и звука воссоздать особенности отдельных радиостанций. Фильм был создан методом последующего озвучивания, а музыкальную партитуру написал сотрудник Эйзенштейна, автор музыки к «Бронепосуду «Потемкин» Эдмунд Майзель.

«Мелодия мира» являлась, по свидетельству самого режиссера, беседовавшего с автором этой книги, развитием и совершенствованием идей фильма «Звучащая волна». Собственно, это рекламная лента, снятая по заказу пароходной компании «Гамбург — Америка», которая представляет собой кинохронику (разумеется, соответственно, расширенную и обобщенную) плавания судна «Резолют» на Дальний Восток. В. Рутtmан не принимал участия в экспедиции, он лишь смонтировал привезенный немой материал. Музыка под его руководством написал Вольфганг Целлер.

Справедливо ли «Мелодия мира» считалась образцовым звуковым фильмом? Думается, что тогдашние восторги не совсем обоснованы и можно найти много других работ документалистов с гораздо более интересным использованием звука. С позиции сегодняшнего дня это спорно. Но с точки зрения зрителей и критиков 1929 года, «Мелодия мира» была решительным шагом вперед по пути синтеза выразительных средств немого и звукового киноискусства.

Уже сам факт, что звук использовался сдержанно, не перерастая в натуралистическую какофонию, — явление положительное. Далее, автор

* Рутtmан, Вальтер (1887—1941) — немецкий кинорежиссер-документалист. По профессии — художник. Кинематографом заинтересовался в начале 20-х годов. Работал в области абстракционистского экспериментального кино (1923—1925). В 1927 году выходит лучшая работа Рутtmана «Берлин, Симфония большого города». В 1928 году снял экспериментальный звуковой фильм «Конец недели». Другие фильмы Рутtmана: «Звучащая волна» (1928), «Мелодия мира» (1929), «Немецкое радио» (1929), «Враг в крови» (1931), «Сталь» (1932), «Металлы с неба» (1934), «Горбаль в опасности» (1936) и др. Находясь в рядах гитлеровской армии, погиб на фронте 15 июля 1941 года.

** Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., 1958, стр. 129.

сумел ритмически сочетать монтаж с музыкой, включая там, где это необходимо, естественные шумы. Все это — результат новаторских экспериментов зрелого, талантливого художника.

Но в «Мелодии мира» В. Рутtmану не удалось преодолеть идейных недостатков «Симфонии большого города». Взгляд на мир так же поверхностен и случаен, как и в известной немой ленте о столице Германии. Стоит ли создавать серию картин, изображающих архитектуру, транспорт, религиозные культы, войны и любовные обычаи разных стран мира, не объединенных единой идеей?

В. Рутtmан не воспевает единства мира и не дает диалектического анализа его распада. Берлинский критик Эрнст Ягер верно определил существо «Мелодии мира»: «Весь фильм — это повисший, открытый, незавершенный аккорд. И нет в нем финального акцента, так же как и в фильме о Берлине. «Все течет», — как бы заявляет Рутtmан». В памяти зрителей после просмотра не остается целостной картины мира, зато в ушах долго еще будут звучать скрип мачт, грохот якорных цепей, команды капитана — вся звуковая атмосфера уходящего в дальние страны судна «Резолют».

В голосе Эла Джолсона, в разнообразной звуковой палитре хроники, в первых опытах звукового документального кино следует искать элементы нового искусства, наследника Великого Немого. А в ранних говорящих, театрализованных фильмах, служивших объектом насмешек интеллигентных зрителей? Ведь и там тоже можно найти ростки будущего расцвета.

Один только пример, зато очень убедительный. Вот сцена из фильма «Плавучий театр», о которой Рене Клер писал в корреспонденции из Лондона (май 1929 года): «На сцене актер и актриса. Они громко и торжественно декламируют свои роли, шепотом объясняются друг другу в любви и договариваются встретиться после представления. Все это происходит перед глазами растроганных зрителей и перед носом директора, который за кулисами имитирует пение соловья. Можно себе представить, как это все сделал умелый режиссер! Напыщенная декламация перемежается взволнованным шепотом, крупный план — с общим. Ни в немого кино, ни в театре не удалось бы достигнуть такого эффекта»*.

Ни в театре, ни в немого кино... Вот свидетельство грядущего торжества звукового киноискусства. Но как мало было в 1927—1928 годах подобных свидетельств. И все-таки они уже появились в самых неблагоприятных условиях и говорили о том, что движение искусства останавливать нельзя. Нужно только терпеливо ждать и не терять надежды. «Звуковое кино, — писали американские теоретики киноискусства Уолтер

* Рене Клер, Размышления о киноискусстве, цит. изд., стр. 129.

Питкин и Уильям Марстон в 1929 году, — это большой ребенок, неуклюжий, как все дети. Звуки, которые мы слышим с экрана, частенько пронзительны, как крик ребенка. Но плачущие дети вырастают и превращаются в женщины с мелодичными голосами и великих певцов... Мы не знаем еще, что будет делать и говорить ребенок, когда вырастет. Но мы уверены, что он займет себе место под солнцем*.

* Walter Pitkin and William Marston, The Art of the Sound Pictures, New York — London, 1930, p. VI (Preface).

Глава IV

ЦАРСТВО РЕВИЮ И ОПЕРЕТТЫ

Звуковое кино и Эл Джолсон помогли друг другу побить все рекорды популярности. Естественно, это имело решающее значение для репертуарной политики крупных студий, которые сочли, что лучшей гарантией кассового успеха будет участие признанных кумиров Бродвея. Перед актерами, певицами, танцорами широко распахнулись двери киностудий, а сюжеты фильмов заимствовались из репертуара мюзик-холлов и оперетт. Такова была репертуарная политика звукового кино в 1929—1930 годах.

Успех «Певца джаза» не был, конечно, единственной причиной такой тактики. Просто фильмы-ревю или оперетты ставить было очень легко. С музыкой и пением режиссеры, операторы и продюсеры справлялись лучше, чем с диалогами. Помимо того, продукция подобного типа была ходким товаром, который охотно смотрели и зарубежные зрители, не знавшие английского языка, да и немые кинотеатры с удовольствием брали их. Это последнее утверждение может показаться парадоксальным. Музыкальный фильм в немом варианте? Но нужно помнить: не только музыкальный, но и танцевальный, то есть демонстрирующий балетную труппу, постановочные и дорогие декорации и т. д. Даже без звука такой боевик был интереснее стопроцентно говорящих лент, которые в немом кинотеатре превращались в поток надписей, заменяющих диалоги.

Другая причина интереса к эстрадной музыке — это перенесение кинопроизводства в Нью-Йорк, где на первых порах действовали звуковые ателье, тогда как в Голливуде их только еще оборудовали. Крупнейший город Америки предоставил кинематографу разнообразные формы ревю, мюзик-холла, кабаре, эстрады, музыкальной комедии. Здесь можно было пригоршнями черпать сырье, необходимое для переработки в фильмы: кадры, идеи, комические трюки и мелодии. Звуковое кино, заручившись поддержкой Бродвея, стремительно двинулось в новом направлении. Произошла полная переоценка ценностей и актеров. Прежние кумиры экрана уступали место новым звездам, вспыхивающим подчас на один

сезон, чтобы затем погаснуть навсегда; лишь спустя два года кино обретет рационально и вернется в Голливуд.

В Нью-Йорке проводились пробные съемки актеров, налаживались контакты с авторами и, наконец, — что самое главное — экранизировались находящиеся успехом эстрадно-театральные зрелища. Классическим примером такого рода экранизаций может служить фильм «Рио-Рита» (1929) режиссера Лютера Рида. «Рио-Рита» — музыкальная комедия Маккарти — в течение двух лет шла на подмостках «Ревю Зигфильда» («Ziegfeld Follies»). Гвоздем представления были прежде всего танцевальные номера в исполнении превосходного ансамбля герлс, солисты же появлялись лишь для того, чтобы занять публику на время перемены декораций. Хотя в фильме ни о какой перемене декораций не может быть и речи, все же режиссер оставил этот тип эстрадного зрелища без изменений. Солисты во главе с Биб Дэннелс и Джоном Болсом разыгрывали сценки словно бы перед занавесом, заполняя паузы между танцевальными номерами. Критика тех лет справедливо подчеркивала, что «Рио-Рита» — это не ревю, не оперетта, а звуко-зрительная копия театрального представления. Студия РКО, финансировавшая «Рио-Риту», в следующем году использовала ту же схему в фильме «Диксиана». И опять это был механический набор песен и танцев, а не кинооперетта. К достоинству обоих фильмов относится высокий технический уровень записи звука. Студия РКО пользовалась более совершенной аппаратурой фирмы «Рэдио корпорейшн оф Америка», нежели ее конкуренты, купившие патенты «Вестерн электрик».

Такое же механическое перенесение на экран театрального представления было положено в основу и других «кинооперетт»: цветной ленты «Король бродяг» режиссера Людвига Бергера с Дженетт Макдональд и Деннисом Кингом, на музыку Фримля, или двух венских оперетт в постановке Джона Диллона — «Невеста полка» и «Весна пришла». Ни одна из этих картин не отличалась кинематографическими достоинствами, разве что в «Короле бродяг» можно отметить умело поставленные массовые сцены. Столь же неудачными оказались попытки создать фильм-оперу с участием выдающихся певцов. Две картины МГМ с Грейс Мур — «Женская этика» (биография известной шведской оперной актрисы Дженни Линд, которую называли «северным соловьем») и «Новая луна» — оказались чрезвычайно скучными и невыразительными. Не больше повезло баритону нью-йоркской «Метрополитен Опера» Лоренсу Тибетту, снявшемуся для МГМ в картине «Песня бродяги» в постановке Лайонела Барримора. Фильм создавался в очень трудных условиях, ведь тогда еще не был известен так называемый «play-back», метод, позволяющий предварительно записывать изображение, а потом озвучивать его. Как известно, очень сложно петь и играть одновременно. «Оперная игра» вызывала взрывы смеха в зрительном зале. Такова была судьба первых фильмов Лоренса Тибетта и Грейс Мур.

Наряду с киноопереттами большой популярностью пользовались киноревю. Граница между этими двумя жанрами поначалу трудноуловима. В «Рио-Рите», например, много элементов ревю. Вскоре, однако, начала более отчетливо проявляться специфическая форма ревю кинематографического. Назовем такие фильмы, как «Звуковое ревю У. Фокса», «Ревю Голливуда», «Парад «Парамаунт» или «Зрелище зрелищ». Всех их объединяет то, что они рекламируют кинозвезд данной студии, представляя их в наиболее выгодном свете. Каждое ревю состоит из разнообразных номеров: танцев, песен, выступлений солистов и ансамблей. Передко — для большей привлекательности — несколько сцен снималось в цвете.

Братья Уорнер, чрезвычайно гордившиеся «Певцом джаза» и первыми успехами звукового кино, решили поразить зрителей «Зрелищем зрелищ» в постановке Джона Адольфи. 77 звезд и 1000 статистов — так рекламировался этот фильм-гигант в газетах. Невозможно, конечно, проверить, соответствуют ли действительности эти цифры, однако интересно отметить, что наряду с Элом Джалсоном, как всегда напевавшим грустные негр-тянские песни, выступил старейший актер английской сцены Джордж Арлисс с монологом из «Гамлета». Такое сочетание лучше всего характеризует метод рекламы — «товар лицом», присущий американским кинопродюсерам. В «Ревю Голливуда» студии МГМ в одном ряду со звездами мюзик-холла и балетом Альбертины Раш зрители увидели сцену на балконе из «Ромео и Джульетты» с Нормой Ширер и Джоном Гилбертом. По замыслу режиссера Чарльза Рейснера это должно было быть серьезное выступление, частичка благородного театра, а на деле получилась пародия на Шекспира. Норма Ширер сможет позднее реабилитировать себя в роли Джульетты в экранизации 1936 года режиссера Джорджа Цукора.

«Парад «Парамаунт» недалеко ушел от фильмов конкурентных студий. Звездой картины был Морис Шевалье в своем обычном репертуаре. Десятилетняя Митци Грин в этой ленте удачно пародировала знаменитого шансонье.

Наиболее кинематографичными ревю были «Золотоискательницы» с Бродвеем режиссера Роя дель Рут (студия «Уорнер бразерс») и особенно «Звуковое ревю У. Фокса» (студия «Фокс») режиссеров Дэвида Батлера и Маркса Силвера. О кинематографическом достоинстве фильмов можно говорить, конечно, весьма условно, так как его понимали в 1929 году: скорее это поиски и надежды, чем достижения и победы.

В «Звуковом ревю У. Фокса» состав номеров был почти тот же, что в обычном эстрадно-музыкальном представлении. Больше внимание было уделено танцам и пению за счет скетчей и разговорных сцен. Это сообщило фильму живой темп и определило его преимущество.

Однако есть в картине Батлера и Силвера некоторые куски, где встречаются подлинные кинематографические находки. Например: на экра-

но мы видим огромный лист нотной бумаги, а вместо нотных знаков — красивых женщин. Затем на крупных планах происходит знакомство с «нотами»: каждая актриса, напевая мелодию, показывает, какое место она занимает на нотной лесенке. Потом слова общий план — и живые «ноты» все вместе исполняют песенку. Такой номер в принципе возможен и в театре, но на сцене нельзя монтажно представить ноты. В «Золотопескательницах с Бродвея» танцевальные номера были сняты с верхней точки, так что группы девушек производили впечатление букетов цветов. Такой необычный угол зрения — также чисто кинематографический режиссерский прием.

В 1930 году вышел, пожалуй, самый удачный фильм-ревю «Король джаза» (режиссер Джеймс Меррей Андерсон, студия «Юниверсл»). Вместо прежних, беспомощно снятых мозик-холльных номеров и вперемежку со скучными репризами конференсье здесь проявилась подлинно кинематографическая фантазия, не считающаяся со временем и пространством, фантазия, создающая новую экранную действительность. «Нет в «Короле джаза» занавесей, антрактов, нет всех тех аксессуаров, к которым мы привыкли в театре, зато есть размах, есть неизвестная ранее подлинность кинокамеры, заставляющая зрителей совершать фантастические путешествия, чтобы увидеть все новые и новые необычные картины. «Король джаза» — это не снятое на пленку ревю, это киноревю, это не экранная пародия на театр, а настоящее кино». Так писал автор этой книги в 1931 году в рецензии на фильм Джеймса Андерсона.

В использование звука «Король джаза» не вносил ничего нового, музыка играла в нем чисто иллюстративную роль. Благодаря участию превосходного джаз-оркестра Поля Уайтмена (отсюда название фильма) песенки и музыкальные интермедии были на высоком уровне. Тем не менее они лишь дополняли изображение, а не являлись его органической частью. Может быть, только в одном из номеров — в «Голубой расседии» Гершвина — режиссер попытался найти зрительный эквивалент музыкального произведения, но это ему удалось лишь отчасти. Точно так же использование цвета не выходило за рамки натуралистической броскости костюмов и декораций.

Популярность ревю у зрителей использовалась кинокомпаниями не только для рекламы звезд; жанр явно давал благодарный фон для развития сюжета. Назовем в качестве примера «Бродвейскую мелодию» (1929) режиссера Гарри Бомонта. Лондонская газета «Ивнинг стандарт» назвала фильм смесью трех основных видов голливудской продукции: драмы, музыкальной комедии и документального постановочного фильма*. Но суть дела в том, что все эти элементы гармонично сплелись в фильме в подлинно кинематографическое целое.

* Huntly Carter, The New Spirit of the Cinema, London, 1930, p. 324.

«Бродвейская мелодия» была одним из первых американских настоящих звуковых фильмов, где оба слова равнозначны. Достоинства работы Бомонта были заложены не в содержании, а в ее художественной форме. История танцовщицы, ее любовных и профессиональных перипетий — тема, конечно, далеко не новая.

Как и в «Короле джаза», режиссер «Бродвейской мелодии» высвободил камеру из плена неподвижности, в который она попала с приходом звука. Аппарат «гуляет» по сцене театра, по квартире героини, заглядывает в артистические уборные, следует за актерами, свободно передвигающимися в кадре. Микрофон также перестал мучить актеров, которые прежде могли произносить текст, лишь стоя лицом к зрителям. Рене Клер, просмотрев фильм в Лондоне, восхищался тем, что «актеры перемещаются, ходят, бегают, говорят, кричат, вздыхают, а аппарат производит их движения и голоса...»*

Это техническая сторона дела, но ею не ограничивались достоинства фильма. Большой поклонник «Бродвейской мелодии» Рене Клер считал ее главным достоинством использование принципа асинхронности, то есть не рабскую иллюстрацию изображения звуком, а взаимное дополнение их, перенесение акцента то на изображение, то на звук. Слова Клера удачно подтверждают два очень часто цитируемых примера из фильма. Пример первый: героиня (ее играет Бесси Лав) расстается с любимым. Она одна в комнате. Мы слышим звук захлопывающейся двери автомобиля, шум колес и одновременно видим на экране грустное лицо Бесси, стоящей у окна. Чтобы передать такое настроение в немом фильме, потребовался бы монтаж нескольких кадров. Теперь же один синтетический звукозрительный кадр выразил нужное эмоциональное состояние.

Второй пример: Бесси лежит грустная и задумчивая. Чувствуется, что она сейчас заплачет, лицо ее искажается, исчезает в наплыве, и уже с темного экрана до нас доносится рыдание.

И Рене Клер делает следующий теоретический вывод: «Именно чередование зрительного образа и звука, а не их одновременное использование позволяет создать лучшие эффекты говорящего и звукового кино. Возможно, что это первое правило, наметившееся в хаосе новой техники, станет одним из законов завтрашней техники»**.

Гарри Бомонт использовал принцип асинхронности даже в сценах ревю. В специальной цветной вставке мы видим на экране балет «Свадьба раскрашенной куклы». Сопровождает танцевальный номер голос певца, причем самого певца режиссер не показывает. Мы догадываемся, что он стоит за кулисами.

Здесь стоит отметить, что асинхронность у Бомонта всегда реалистична. Во всех случаях, когда источник звука не виден на экране, мы

* Рене Клер. Размышления о киноискусстве, цит. изд., стр. 126.

** Там же, стр. 128.

знаем, что он находится за кадром. Таким образом, экранное пространство, на котором происходит действие, как бы раздвигается, но пространство это, хотя и невидимое, всегда реально существует.

Бомонт, как и большинство постановщиков раннего звукового периода, стремится к оправданной достоверности звучания и не позволяет себе никаких условностей. Музыка слышна только тогда, когда ее действительно играют на экране, и не используется, например, в качестве фона для разговора действующих лиц. В «Бродвейской мелодии» от старого немого кино осталось два-три титра, объясняющих перемену места действия или временные скачки. Такой атавизм нельзя ставить в вину авторам, ибо гораздо проще было воспользоваться надписью, нежели усложнять повествование и искать искусственные способы показать зрителям, что действие переносится из одного места в другое.

В «Бродвейской мелодии» можно обнаружить множество недостатков, и все же это кинематографическое произведение, а не суррогат театрального представления. Вот что говорил Рене Клер о картине Бомонта: «В „Бродвейской мелодии“ говорящий фильм впервые обрел свою форму: это не кино, не театр — это нечто новое»*.

«Бродвейская мелодия» открыла новые пути для звукового кино, и в этом ценность и значение фильма для истории киноискусства.

После «Бродвейской мелодии», как это обычно случается, появилось множество картин о закулисной жизни мюзик-холлов и несколько новых вариантов фильма Бомонта. Несмотря на лучшие технические качества, ни одна из этих подражательных лент не могла сравниться с оригиналом, учитывая ту роль, какую «Бродвейская мелодия» сыграла в создании новых форм звукового зрелища.

Подражание, которое и по сей день является движущей силой и истинным бедствием американской кинопромышленности, никогда не сводилось к повторению одних только сценарных рецептов. Большое значение на студиях всегда придавали кинозвездам. Понравившийся публике спортсмен-любownik немедленно вызывал целую серию подражаний, а каждая «роковая» женщина (femme fatale) находила в фильмах конкурирующих студий свое зеркальное отражение. Так происходит формирование физического типа и духовного облика кинозвезды. Успех Эла Джолсона не давал покоя соперникам братьев Уорнер. Первой перешла в контрнаступление студия «Парамаунт», подписав в конце 1928 года контракт с Морисом Шевалье.

Эл Джолсон и Морис Шевалье — это два мира, две культуры и два разных темперамента. Можно ли здесь говорить о подражании? На первый взгляд сама постановка вопроса неверна, но более глубокий анализ показывает, что без Эла Джолсона не было бы в кино Мориса Шевалье.

Владельцы кинотеатров считали, что «Парамаунт» совершила ошибку. Они не верили в Шевалье: у него был французский акцент, он пел французские песни, а действие его первого фильма происходило в Париже. Все это чуждо американскому зрителю — таков был приговор знатоков кинорынка. Но руководители «Парамаунт» во главе с Джесси Ласки решили пойти на риск, зная обаяние и артистизм знаменитого певца. В первом своем американском фильме «Простак из Парижа» (режиссер Ричард Уоллес, 1929) Шевалье выступил в роли мусорщика и исполнил для американской публики несколько парижских песенок. Кроме того — и здесь мы возвращаемся к исходному пункту наших размышлений, — Шевалье спел по ходу действия колыбельную на манер джолсоновской колыбельной из «Поющего клоуна». Даже в актерской интерпретации Шевалье подражает (а может быть, пародирует?) Джолсону. Желание превзойти конкурента заставило «Парамаунт» пригласить кумира французской эстрады. И скептики были посрамлены: американская публика восторженно приняла Шевалье, восхищаясь и его акцентом, и французскими песенками, и Парижем, где происходило действие фильма. На кинорынке появилась новая звезда. Но чтобы удержать завоеванные позиции, следовало от подражания перейти к созданию оригинального образа, и здесь на помощь Шевалье, «Парамаунт», а в конечном счете и киноискусству пришел опытный режиссер, познавший все тайны кинематографического ремесла, — Эрнст Любич.

Первым звуковым фильмом Э. Любича был «Парад любви» (премьера — 19 ноября 1929 года) с Морисом Шевалье и Дженетт Макдональд в главных ролях. Сценарий Эрнста Вайды был вольной экранизацией бульварной французской комедии «Принц-супруг» Леона Ксанрофа и Жюль Шанселя, действие которой происходит в опереточном княжестве Сильвания. Эта тема дала Любичу возможность использовать все те «дворцовые» аксессуары и приемы, к которым автор «Запретного рая» с таким успехом прибегал в своих немых картинах.

«Парад любви» оказался удачным началом звукового этапа творчества Э. Любича. В отличие от многих голливудских постановщиков он не боялся звука: за его спиной были годы работы в театре Рейнгардта, и диалог не являлся для него «врагом № 1». «Парад любви» (музыку специально для фильма написал Джон Шердингер) продолжал на экране традиции венской оперетты, усвоив ее очарование, юмор, музыкальность. Э. Любич создал именно кинооперетку, продолжая, с одной стороны, традиции театрального жанра, а с другой — специфическими средствами кино придавая ему новую форму. И все это делал своко, своеобразно, не впадая в театральщину, избегая механического перенесения на экран сценических приемов.

Режиссерская позиция Э. Любича заключалась в пространственном и временном расширении возможностей классической оперетты. Используя

* Рене Клер, Размышления о киноискусстве, цит. изд., стр. 127.

монтаж и подвижность камеры, режиссер преодолел статичность, тесноту декораций и ограниченность места действия, диктуемого сценой. Королевский двор в фильме Любича не бедная имитация, а настоящий дворец, поражающий пышностью и многолюдьем. Конечно, роскошь оставалась опереточной, а великолепные лестницы напоминали скорее «Фоли Бержер», нежели Версаль, но такая изобразительная трактовка фона была заложена в самой природе оперетты как жанра. Благодаря монтажу удалось преодолеть традиционное деление на акты и сцены и добиться одновременного показа событий, происходящих в разных местах, что в театре почти недостижимо.

Характер венской оперетты конца прошлого века, традиционно неизменный в театре, был в лучшем смысле этого слова модернизирован. Если даже содержание спектакля относилось к прошлому, то манера показа соответствовала вкусам и привычкам зрителя конца двадцатых годов. Осовременивание оперетты — главное условие ее кинематографичности.

Свободное перемещение во времени и пространстве — необходимое условие киностилистики — также отразилось на некоторых традиционных чертах оперетты. На сцене переход от диалога к пению происходит, как правило, без всякой логики и подготовки. Кино, искусство гораздо более реальное, чуждо такого рода условности. Поэтому каждую песенку или дуэт в «Параде любви» Любич старается мотивировать, не замедляя и не прерывая действия сольными выступлениями. Рецепт Любича был таков: песенок немного, зато хороших и в хорошем исполнении.

«Парад любви» — это первая настоящая кинооперетта, а не экранизация спектакля при помощи кинематографических средств. Фильм был повсюду принят восторженно, причем особых похвал удостоились актеры Морис Шевалье и Дженетт Макдональд. Это заслуга не только талантливых исполнителей, но и опытного режиссера. Конечно, после первого успеха последовали другие, и в новом жанре Э. Любич нашел применение своему таланту. Начался третий взлет режиссерской славы Любича, который уже дважды блеснул на кинематографическом горизонте. Первый раз — серией исторических фильмов для УФА, а второй — немыми комедиями из жизни американского высшего общества, которыми он прославился в Голливуде в середине двадцатых годов. Теперь он стал законодателем жанра кинооперетты.

После «Парада любви» Любич поставил «Монте-Карло» (1930), в которой главные роли исполняли Дженетт Макдональд и популярный английский актер Джек Бьюкенен. Фильм оказался слабее «Парада любви», в нем не хватало тепла и эмоциональности. Однако с кинематографической стороны «Монте-Карло» представляет интерес, так как здесь впервые произошло органическое слияние изображения, музыки и пения, причем все эти элементы использовались одновременно, а не отдельно и по-

очередно. Этот фильм Э. Любича часто упоминается в работах по истории кино из-за сцены, в которой героиня (Дженетт Макдональд) поет в поезде, мчащемся в Монте-Карло. В песенный ритм вторгаются гудки паровоза, стук колес и лязг буферов. Припев подхватывает хор крестьян, работающих на полях. Поезд, песня, пейзаж — все это представляет единое, неразрывное целое. Опереточное, конечно, хотя бы из-за крестьянских хоров и самой идеи сольных выступлений в железнодорожном купе, но так же и кинематографическое благодаря ритмическому монтажу.

Другие оперетты Любича относятся уже к следующему этапу истории кино. Они появились в годы, когда жанр музыкального фильма сформировался и открытый, подобных сцене в поезде из фильма «Монте-Карло», было уже много. Впрочем, другие кинооперетты создателя «Парада любви», за исключением ленты «Один час с тобой» (1932), оказались слабее, а сам режиссер обратился к чистой комедии — «Смятение в раю» (1932) и «План жизни» (1933).

«Парад любви» с успехом демонстрировался в Европе. Возможно, именно фильм Любича обратил внимание ведущего продюсера УФА Эриха Поммера на художественные и финансовые возможности жанра оперетты в звуковом кино. Но, вероятнее всего, «Парад любви» стал только последним аргументом, а само решение начать производство кинооперетт было принято уже раньше и независимо от американских успехов Любича. Эрих Поммер, помимо организационного таланта, обладал безошибочным инстинктом и не раз за свою долгую деятельность оказывал поддержку крупным художникам кино. Некогда он был «крестным отцом» немецкого экспрессионизма в лице Карла Майера и Ганса Яновица, авторов «Кабинета доктора Калигари». В Америке он помогал Стиллеру («Отель «Империаль»). После возвращения в Германию он стал активным поборником идеи скорейшего перехода к производству звуковых фильмов, пригласив, в частности, на режиссерскую работу Джозефа Штернберга. Э. Поммер всегда заботился об экономической стороне дела и никогда не соглашался на творческие эксперименты узкоформального характера. С другой стороны, однако, он выступал против упрощенчества и халтуры, отказываясь калечить фильмы, лишать их элементов подлинного искусства. Пропагандируя в начале тридцатых годов кинооперетту, он отвергал примитивные образцы венской оперетты, имевшей много сторонников среди немецких продюсеров. В первые годы звукового кино мелкие продюсеры видели в такого рода псевдокинематографических фильмах легкий путь к получению прибылей. Две-три популярные песенки, немного любви, популярные актеры — и фильм был готов. Оставалось придумать ходовое название, например «Целую вашу ручку, мадам», «Только тебе любил» или «Два сердца бьются в ритме вальса». Конечно, с киноискусством эти картины не имели ничего общего.

Такого рода оперетты Поммер решительно отвергал, поставив перед собой другую задачу. Он хотел, как и Любич, создавать фильмы, в которых элементы опереточного спектакля нашли бы подлинно кинематографическое воплощение. Человеком, которому пришлось воплотить на практике идеи Э. Поммера, был молодой немецкий режиссер Вильгельм Тиле*. В 1930 году на экраны вышли два его фильма, две кинооперетты «Вальс любви» и «Трое с бензоколонки». «Вальс любви» — старомодная оперетта, действие которой происходит при дворе властелина одного из маленьких княжеств Германской империи. В сценическом первоисточнике было много неправдоподобного, против чего театральные зрители не протестовали. В кино гораздо труднее добиться согласия зрителя на условность, ибо публика склонна рассматривать экранную действительность как некую реальность. Тиле отдавал себе отчет в этой стороне экранизации и решил переработать сюжет, сделав его более правдоподобным, а условность оперетты перенести в звуковую часть фильма, превратив фильм в музыкальную комедию. Примеров такой экранной трактовки оперетты можно привести немало. В одной из сцен «Вальса любви» герой едет в автомобиле и поет в сопровождении оркестра. В 1930 году кинозритель, услышав музыку, сразу же задавался вопросом: где находится ее источник? Что в данном случае должен был сделать режиссер? Поместить в машине граммофон? Эти аргументы звучат сегодня странно, напоминая споры средневековых схоластов. Но тогда было иначе. Музыка, просто иллюстрирующая события, считалась позорным наследием немого кино, и уважающий себя режиссер не должен был ее исполнять. Тиле сознательно отказался от граммофона, и упомянутую сцену сопровождал полный состав оркестра. В изображении доминировало комедийное правдоподобие, а в звуковом ряду — условность оперетты. В другой сцене «Вальса любви» мы слышим на балу песенку в исполнении двух певцов. Тиле вопреки тогдашним правилам не показывает их, зато концентрирует внимание зрителя на танцующей паре героев, для которых слова вальса служат признанием в любви. В классической оперетте эта пара героев должна была обязательно пропеть основной вальс. В примитивном звуковом фильме мы бы увидели певцов, и именно они стали бы героями фильма. В кинооперетте, согласно концепции режиссера, изображение танцующей пары должно быть реалистично, а звуковой комментарий,

* Тиле, Вильгельм (род. 10 мая 1890 года). Закончив театральную школу в Вене, дебютировал в качестве актера (1909). С 1913 года пробует свои силы в режиссуре, работая в театрах многих стран Европы и в Америке. В 1930—1931 годах поставил ряд фильмов в Германии и Франции: «Вальс любви», «Трое с бензоколонки», «Личная секретарша», «Бал». С 1935 года жил и работал в США, где снял, в частности, «Принцессу джунглей» (1936), «Лондон ночью» (1937), «Дух возвращается домой» (1940), «Триумф Тарзана» (1943) и др. В послевоенные годы Тиле прекратил работу в кино.

переносащий любовное признание в сферу музыки, остается опереточным и условным.

Если «Вальс любви» можно отнести к категории удачных фильмов, то «Трое с бензоколонки» (1930) попросту превосходный фильм. Вильгельм Тиле создал произведение, исполненное творческой фантазии и поэзии. Это пародия на оперетту, в которой любовная история, утратив схематичность, становится очаровательной мечтой. Где-то на пересечении пародии и поэтической мечты возникает рассказ о флирте прекрасной дамы в автомобиле с тремя обанкротившимися молодыми людьми, владельцами бензоколонки.

Уже само место действия фильма знаменательно. Из опереточного мира дворцов и мундиров Тиле переносит действие в мир реальной, повседневной жизни. Герои появляются в рабочих комбинезонах и вопреки священным законам оперетты работают! А в одной из сцен фильма Тиле даже показывает распродажу мебели на аукционе...

А звуковая сторона! Здесь Тиле пошел дальше «Вальса любви» и фильмов Э. Любича. Музыка и пение играют роль волшебной палочки, которая одним своим прикосновением превращает мир в сказку. Когда рабочие выносят описанную судебными исполнителями мебель, внезапно неизвестно откуда возникает мелодия вальса и носильщики превращаются в танцоров. Когда героиня подъезжает на машине к бензозаправочной станции, гудок издает первые ноты любовной песни. Неожиданно ритм песни и танца подхватывает людей, заставляет их забывать о трудностях повседневной жизни, превращает в героев сказки.

Фильм «Трое с бензоколонки» можно назвать уже не осовремененной опереттой, а просто современной. Опереточная условность здесь только предлог. Фильмом управляет танцевальный ритм, а не мастерская конструкция дуэтов и сольных выступлений. В любовном сюжете нет слезливой сентиментальности, события разворачиваются в быстром темпе, управляемом монтажом и подвижной, никогда не отдыхающей камерой.

Вильгельм Тиле говорил, что уже в режиссерском сценарии были точно определены музыкальные моменты и на них опиралась вся конструкция произведения. Основной принцип — это взаимосвязь музыки, диалога, пения и танцев. Это, конечно, не значит, что все эти элементы были представлены в каждой сцене, речь шла скорее о том, чтобы развитие действия происходило по принципу эстафеты, в которой каждый из этих факторов принимал участие и словно передавал друг другу эстафетную палочку. То музыка, то диалог, а подчас мимика актера составляли доминанту сцены. Все составные части равноправны, они взаимодействуют то синхронно, то асинхронно.

«Трое с бензоколонки» — фильм зрелый в художественном отношении, сделанный со вкусом и техническим мастерством. Большое расстояние отделяет новый фильм Тиле от «Парада любви», первой оперетты Лю-

бича. В царство ревио и оперетты звуковое кино нашло свою азбуку, свои законы эстетического воздействия, которые киноискусство утеряло в 1928—1929 годах. Режиссеры научились соединять изображение и звук, не зачеркивая достижения немого кино и не теряя перспективы, которую открыла перед ним звуковая революция. Это было нелегко. Приходилось преодолевать яростное сопротивление промышленников, ученых, недальновидных художников. Успехи, достигнутые в области кинооперетты, могут показаться незначительными из-за идейной слабости и тематической пустоты жанра. Однако не видеть на этом основании того большого шага вперед, который сделала кинооперетта, было бы неправильно. Во-первых, благодаря фильмам легкого жанра, таким, как «Бродвейская мелодия», «Парад любви» или «Трое с бензоколонки», кинематограф в новом звуковом обличье утвердил свою популярность в международном масштабе. Он вновь стал хлебом насущным для масс, хотя в какой-то период и существовала угроза, что широкая публика отвернется от кинематографа, ибо бесконечные диалоги лишили кинозрелище его привлекательности. И в этом бесспорна заслуга кинооперетты.

И наконец, опытом кинооперетты воспользовались создатели серьезных фильмов, борющихся за души и умы зрителей, причем фильмов не обязательно в жанре трагедии или драмы. Кинооперетта помогала развитию таланта и мастерства многих одаренных художников, работавших в других жанрах. И здесь заслуги пионеров тридцатых годов совершенно очевидны.

Они вправе занять принадлежащее им место в истории киноискусства.

Глава V

КИНО ОБРАЩАЕТСЯ К ТЕАТРУ

Появление слова как важнейшего элемента звукового кино заставило киноработников обратиться к театру. С музыкой, танцами и пением в конце концов мог справиться и режиссер немого кино, овладев новой техникой постановки звуковой картины. С диалогом дело обстояло сложнее. Тут нужен был опыт, практика работы на сцене. Волей-неволей киностудиям пришлось пойти на поклон к деятелям театра, чтобы найти выход из опасного тупика. Для создания говорящих фильмов нужны были театральные режиссеры, актеры с Бродвея и опытные профессионалы-драматурги.

Одним из таких специалистов, к которому обратилась студия МГМ, был Лайонел Барримор, актер театра и кино. Ему поручили постановку первых звуковых картин, рассчитывая, что он сумеет справиться с диалогами на экране. Студия не обманулась в своих ожиданиях, хотя Лайонел Барримор и недооценил значения новой техники и нового стиля. «Звук мало что изменит, — заявил он хозяевам кинокомпании, — так что вы можете не бояться. Действие по-прежнему останется главным фактором ваших разговорных фильмов. Вся разница лишь в том, что теперь надписи будут произноситься, надеюсь, на хорошем английском языке, а не печататься на пленке»*.

Барримор был оптимистом. Он ошибался, думая, что в говорящем фильме диалог полностью заменит надписи, и переоценивал заботу владельцев киностудий о чистоте родного языка. В действительности первые звуковые фильмы отличались болтливостью, а красота языка в них отсутствовала, так же как прежде в надписях. Инерция оказалась сильнее новой техники.

Одной из любимых тем Голливуда издавна являлось преступление (crime story). В ранних звуковых фильмах, построенных на диалоге, преобладала судебнополицейская тематика. Подобный репертуарный

* Lionel Barrymore, We Barrymores, op. cit., p. 191.

уклон объясняется тем, что в таких фильмах можно было сосредоточить действие в одном-двух местах. Ведь заранее было известно, что решающие события разыграются в зале суда или у следователя, где преступник будет обнаружен. С другой стороны, занимательность интриги и сюжет, построенный на раскрытии тайны, заставляли зрителя внимательно следить за диалогом. Каждое слово имело важное значение для развязки криминального сюжета. Несовершенство записи звука в таких картинах не так заметно и меньше раздражает зрителя, чем, скажем, в музыкальных лентах. Ну и, наконец, литературные достоинства диалога в этом случае совершенно не обязательны: все равно на них никто не обратит внимания.

Кинопромышленники, естественно, пошли самым легким путем, начав производство «стопроцентно говорящих» фильмов с многочисленных историй о преступлениях и судебных процессах. Дело упрощалось тем, что существовало множество театральных пьес, к которым и обратился кинематограф. Образцом для таких постановок стал «Процесс Мери Дуган» (1928). Это экранизация одноименной театральной пьесы, осуществленная ее автором — Бейлардом Вейлером, который сам поставил фильм. Действие происходило в одной декорации (зал суда), а последовательность сцен не изменилась по сравнению со спектаклем. Правда, в фильме было несколько крупных планов судьи и свидетелей — вот и вся разница!

По тому же самому рецепту были сняты фильмы «Дело об убийстве Кэнэри» (1928) и «Разными глазами» (1928). Впрочем, в этой последней картине можно обнаружить отступление от первоначальной модели. Мы видим убийство трижды: о нем рассказывает адвокат, прокурор и женщина, совершившая убийство. Во время постановки фильма вместо одной декорации пришлось построить две — зал суда и комнату, где совершилось преступление.

Фильм Лайонела Барримора «Мадам Х.» (1928) считается одним из лучших созданий раннего звукового периода, главным образом благодаря участию знаменитой театральной актрисы Рут Чаттертон. Барримор отказался от театральной трактовки и включил в фильм несколько немых кусков, например кадры, рассказывающие о нравственном падении героини, о том, как она опускалась по общественной лестнице. Наряду с этими монтажными, присущими немому кино сценами в фильме не обошлось, конечно, и без неизбежной сцены в суде, решенной в театральной манере.

Все говорящие фильмы судебного-полицейской серии можно в известной мере назвать «Тенями театральных подмостков». В «Секрете врача» (режиссер Уильям де Милль, студия «Парамаунт») критиков восхищала драматическая конструкция, зато вызывало нареkanie убожество изобразительного решения. Драматургические достоинства фильма — заслуга автора первоисточника, пьесы «Полчаса» Джеймса Барри, а изобрази-

тельное убожество — результат порочной системы копирования театральных представлений.

Кинематографическая бедность — недостаток, бросившийся в глаза всем. Более умные зрители подмечали в фильмах судебного-полицейской серии и убожество диалогов. Слов произносилось множество, но они не способствовали драматургическому решению фильма. Для разработки действия хватало бы малой части диалогов, остальное было пустой болтовней, которая — по мысли постановщиков — якобы создавала необходимую звуковую атмосферу.

На интеллектуальную нищету кинематографических диалогов жаловался французский писатель Стив Пассер, утверждая, что звук со всей очевидностью выявил культуру, а вернее сказать, бескультурье постановщиков. Немецкий драматург и сценарист Карл Цукмайер заявил, что человеческий глаз может вынести больше чепухи, чем ухо. «Звуковое кино, — писал Цукмайер, — нуждается в духовном и гуманистическом содержании. Ему необходим сценарий — произведение писателя». Призывы к улучшению качества диалогов заставили кинематограф обратиться к более высоким театральным образцам, к более известным авторам. А это в свою очередь привело к возникновению иного рода недостатков.

Было бы, однако, неверно отказывать ранним говорящим фильмам судебного-полицейской серии в каких бы то ни было достоинствах. Дело даже не в том, что это вообще первые в мировой практике говорящие фильмы. Важнее другое: это была хорошая школа кинодраматургии, умения строить интригу, держать в напряжении зрителя. И еще одно: язык, на котором объяснялись персонажи, далекий от изысканности и красоты литературной речи, указывал на возможность придания фильму черт повседневности, естественности. И это служило противовесом от засилья театральных штампов. Вскоре на экране появятся полицейские фильмы, действие которых выйдет за пределы судебного зала и которые напомнят зрителям о традициях немом кино, включающих в себя и достижения первых звуковых лент. Назовем здесь такие картины, как «Бульдог Драммонд» (1929) режиссера Ричарда Джонса и «Алиби» (1929) режиссера Роланда Уэста.

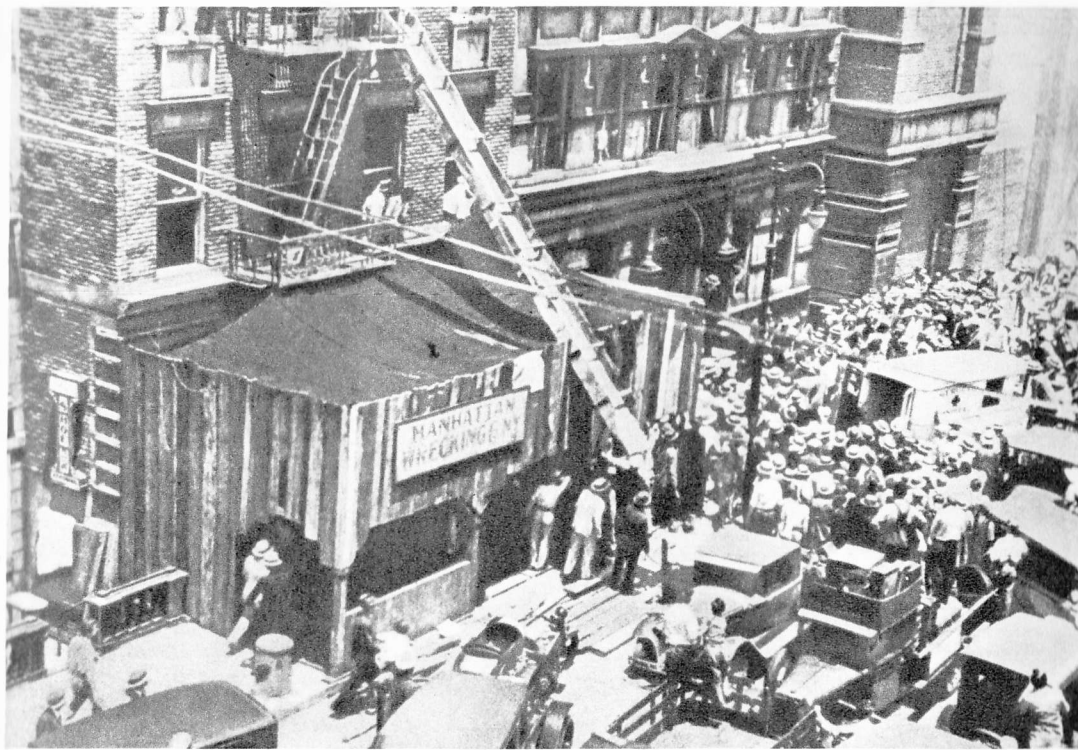
Между тем хозяева кинокомпаний стремились «возвысить» кинематограф, сделав его стопроцентно театральным. В 1929—1931 годах студии начали все чаще обращаться к хорошей драматургии, к творчеству крупных писателей. Детективы по-прежнему занимали значительное место в репертуаре, но на первый план в американском кино выдвигались английские писатели Фредерик Лонсдейл и Сомерсет Моэм. Режиссер Сидни Франклин экранизировал комедию Лонсдейла «Конец миссис Чейни» (1929), где главную роль сыграла Норма Ширер, звезда немом кино, успешно приспособившаяся к новым условиям. Стилль игры Нормы Ширер отличался от стилия ее театральных коллег — Рут Чаттертон, Полин Фре-

дерик или Таллулы Бенкхед. Нью-йоркские звезды говорили слегка приглушенно, голосом, который тогдашняя пресса называла «эмоциональным», тогда как голос Ширер звучал спокойно, без всякой аффектации. Ее стиль больше соответствовал требованиям кинематографа и в конце концов победил, хотя и не без сопротивления приверженцев театральной манеры. Грета Гарбо в первом своем звуковом фильме «Анна Кристи» прибегала к театральным интонациям, но затем отказалась от них. В фильме «Конец миссис Чейни» режиссер особое внимание уделил актерским сценам, тому, что можно назвать словесными поединками. Норма Ширер и ее партнер, опытный актер Бэзил Рэтбон ведут блистательный диалог. Этот фильм можно сравнить со встречей фехтовальщиков: противники действуют словесными ударами, как шпагой или эспадроном. Речь идет не о звуковом эффекте (один говорит, другой его слушает), а о том, что говорят и как. Здесь важно значение слов и способ их выражения.

Режиссер Монта Белл снял фильм «Письмо» (1929) по пьесе Сомерсета Моэма с участием Джин Игелс и Герберта Маршалла. Фильм шел в Лондоне в течение нескольких недель в переполненных залах. Вообще-то английская публика с большим скептицизмом относилась к экранизации произведений национальной литературы, сделанных американцами: слишком очевидны ошибки и неточности, неизбежно возникающие из-за незнания среды и обычаев. Фильм Монта Белла был принят благожелательно, ибо режиссер удачно воссоздал атмосферу города. Сингапур в фильме не условное декоративное понятие, а выразительно созданный при помощи изображения и звука фон, на котором происходят события. «Письмо» — хороший пример не только обращения к добротному первоисточнику, но и более продуманного использования диалогов на экране.

Еще более удачными оказались экранизации произведений ведущих американских драматургов Юджина О'Нийла и Элмера Райса. К пьесам О'Нийла киностудии будут обращаться неоднократно, начиная с экранизации драмы «Анна Кристи» (1930). Эта пьеса уже была использована кинематографом в немой период (в 1922 году), но постановка осталась незамеченной. На этот раз название популярной пьесы и имя автора должны были помочь заговорить Грете Гарбо. Постановку студия МГМ доверила режиссеру Кларенсу Брауну, который точно перенес на экран действие пьесы. В то же время он решил обогатить фон: съемки моря и Нью-Йорка (очень красивые), немые сценки из жизни моряков... Однако эти добавления разрушили драматургическую конструкцию. Экранизация «Анны Кристи» доказала, что необходимо придерживаться оригинала или искать совершенно новую кинематографическую драматургию. Компромиссы здесь невозможны.

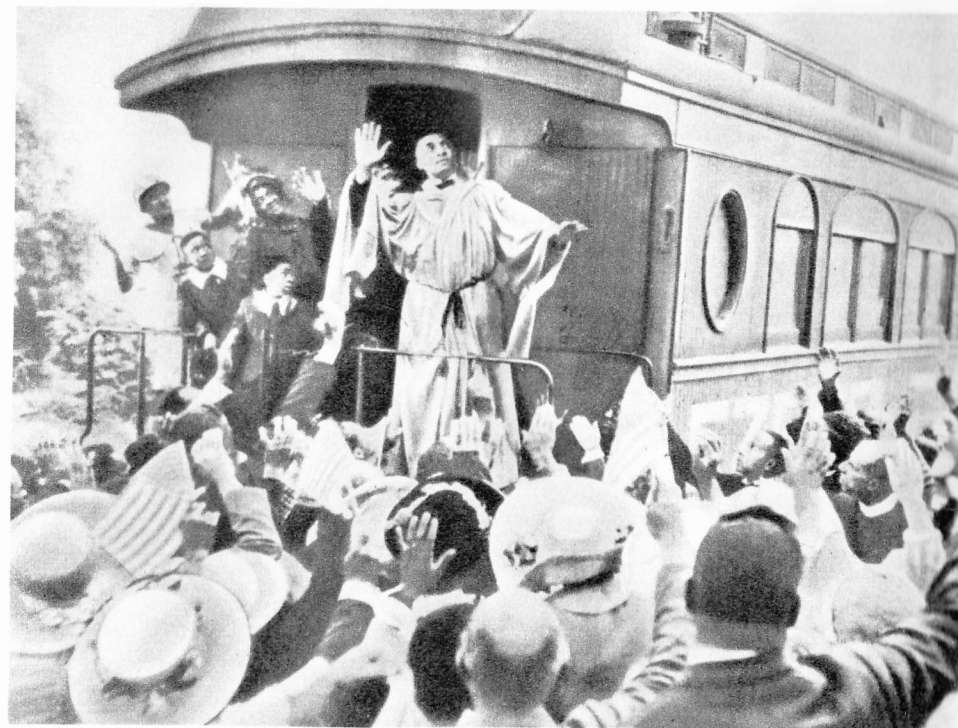
Больше повезло Кингу Видору, который в 1931 году перенес на экран «Уличную сцену» Элмера Райса. К этому времени режиссер мог прибегать к интересным находкам в области использования звука, как



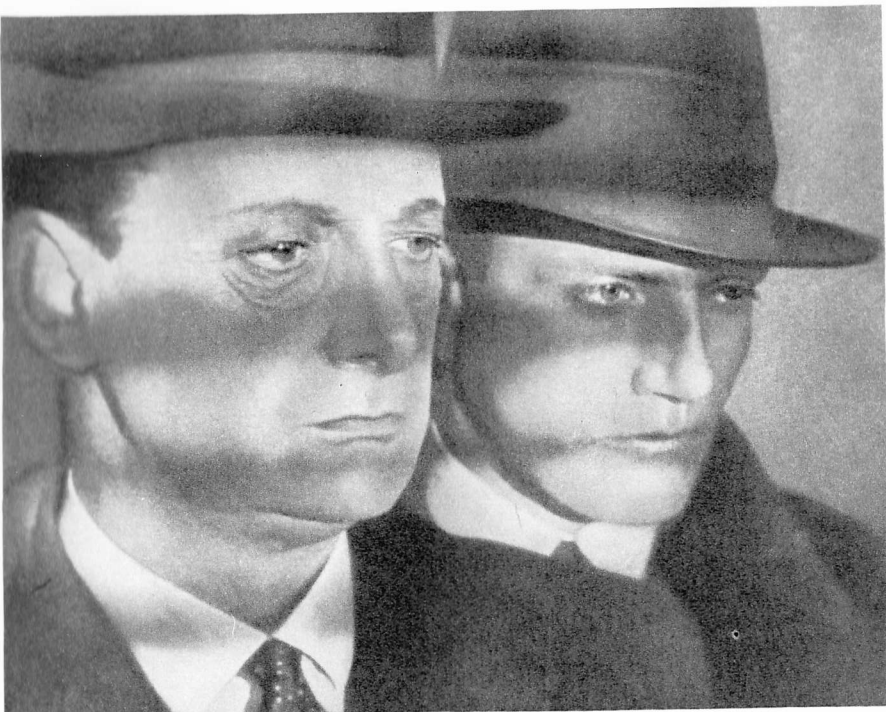
10. Из фильма «Уличная сцена» К. Видора (1931)



11. Алида Руф и Ремю в фильме «Мариус»
А. Корда (1931)



12. Из фильма «Аллилуйя!» К. Видора (1929)



13. Из фильма «Шантаж» А. Хичкока (1929)



14. Эдвард Робинсон в фильме «Маленький Цезарь» М. Ле Роя (1930)



15. Пол Муни (в центре) в фильме «Лицо со шрамом» Х. Хоукса (1932)



16. Сильвия Сидней и Гэри Купер в фильме «Городские улицы» Р. Мамулина (1931)



17. Джеймс Кегни (в центре) в фильме «Враг общества» У. Уэллмана (1931)



18. Пол Муни (в центре) в фильме «Я — беглый каторжник» М. Ле Роя (1932)

своим собственным, так и принадлежащим другим режиссерам. «Уличная сцена» — это в значительной мере самостоятельное кинопроизведение, поставленное на основе театральной пьесы. В то же время Видор не изменил ни слова в диалогах и полностью сохранил конструкцию сценического первоисточника — «Уличная сцена» стала вершиной в развитии американского театрального кино первых лет звукового периода.

Действие пьесы Элмера Райса происходит в рабочем квартале Нью-Йорка перед большим доходным домом. Кинг Видор не стал переносить место действия в разные квартиры, что зрительно обогатило бы фильм, но лишило бы его сюжет оригинальности и социального смысла. Элмер Райс подчеркивал тяжелые условия людей, населяющих дом, невозможность уединиться, тоску одиночества. Все это потеряло бы смысл, если бы камера покинула кишашую людьми улицу, на которой, как на театральной сцене, разворачиваются драматические события.

Зато Кинг Видор использовал все возможности кинотехники, чтобы показать место действия как можно более интересно и разнообразно. Движение вездесущей кинокамеры, без конца снующей по тротуарам и проезжей части улицы, сделало, по мнению Видора, фильм более соответствующим своему названию, чем его первоисточник — театральная пьеса*.

Кинг Видор привлек к работе над фильмом композитора Альфреда Ньюмена, который создал звуковую партитуру, связав музыку и диалоги в единое, органическое целое. В кульминационный момент фильма, в сцене, предшествующей убийству одной из обитательниц дома ее ревнивым мужем, оркестр непосредственно включается в действие и словно эхо акцентирует слова актера. Молодой парень предупреждает женщину о приближении ревнивца. Его крики: «Миссис Моран!» — все более громкие и нервные — каждый раз сопровождаются музыкальным аккордом. В момент убийства мелодический аккомпанемент превращается в ужасный скрежет и какофонию.

Сцена убийства, весть о котором быстро разносится по улице, решена Видором следующим образом: перед домом собирается густая толпа, ежеминутно подбегают все новые и новые люди, привлеченные криком. Камера снимает подбегающих на общем плане и кончает крупным планом испуганного, недоумевающего лица. «Уличная сцена» — пример творческого использования театральной драматургии. Выразительные средства кино служат здесь одной цели: как можно глубже и точнее воссоздать на экране снимаемое произведение. При этом ни диалоги, ни последовательность сцен, ни сама конструкция драмы не были нарушены.

Стремление повысить художественный уровень звукового кино (вспомним подобного же рода поиски «Фильм д'ар» начала XX века) заставило

* King Vidor, A tree is a tree, London — N.Y. — Toronto, 1954, p. 140.

американские студии обратиться к классику мировой литературы Уильяму Шекспиру. Студия «Юнайтед артисте» решила экранизировать «Укрощение строптивой», поручив главные роли популярной актерской паре, которая до той поры никогда не выступала вместе, — Дугласу Фербенку и Мери Пикфорд. Видимо, участие знаменитых кинозвезд отодвинуло Шекспира на второй план, ибо пьеса подверглась значительным изменениям. В фильме «Укрощение строптивой» (1929) режиссера Сэма Тейлора немного осталось от оригинала, но не было и настоящего киноискусства. Сценическая конструкция отрицательно сказалась на фильме, а исполнитель роли Петруччо Дуглас Фербенке утратил свой динамический темперамент и актерское обаяние. Подлинно кинематографические экранизации Шекспира появятся на экране спустя немало лет, в период создания «Генриха V» и «Гамлета» Лоренса Оливье.

Мода на экранизацию театральных постановок не ограничилась, конечно, одной только Америкой. Там она возникла, но быстро перебросилась в европейские киноцентры. Пожалуй, меньше всего эта мода привилась в Германии, где творческая индивидуальность кинопродюсера Эриха Поммера служила серьезной помехой сторонникам театрализации. Поммер с самого начала своей деятельности в звуковом кино пропагандировал синтез изображения и звука, он активно боролся против попыток перенесения театрального зрелища на экран, ибо это, по его мнению, отдавало, а не приближало желанный синтез.

Но и в немецком кино тех лет найдутся примеры подражания театру. В большинстве своем это неудачи, как, например, фильм «Дрейфус» (1930, режиссер Рихард Освальд), «где обвинительная речь Эмиля Золя прозвучала несравненно слабее, нежели в театре, — писал рецензент журнала «Дер фильм». — Звуковая лента «Дрейфус» — самое могучее оружие, направленное против кино. Дух произведения нельзя передать, даже если сфотографировать театральное представление самым наилучшим образом». Столь же решительно расправился «Дер фильм» с кинематографическим вариантом водевиля «Два галстука» (1930) с известным певцом и актером Михаэлем Боненом в главной роли.

Если в Германии процесс театрализации кино встретил серьезные возражения, то во Франции дело обстояло как раз наоборот. Там даже в эпоху немого кино были живы традиции «Фильм д'ар», а связи с театром никогда не прерывались. Ведь именно против театра и литературы, диктовавших свои законы кинематографу, боролся без значительных, впрочем, практических результатов авангард. Не следует забывать, что даже ведущие кинематографисты, сторонники независимости и самостоятельности кино как искусства, нередко брали у театра материал для своих произведений: Ж. Фейдер в «Новых господах» (де Круассе и де Флер) и Рене Клер в «Соломенной шляпке» и «Двоих робких» (Лабийш и Мишель).

И естественно, когда появился звук и актеры смогли заговорить с экрана, театрализация кино стала лозунгом дня, самым модным рецептом создания говорящих фильмов. Ей поклонялись не только продюсеры, но и многие режиссеры, некогда связанные с авангардистским движением, как, например, Марсель Л'Эрбье. Даже Абель Ганс, апостол Великого Немого, не отважился стать на его защиту. Таким образом, помимо сплоченного фронта критиков, выступавших против звукового нашествия, единственным «последним могикином» немого киноискусства оставался Рене Клер. Но вскоре и он стал пророком нового киноискусства. Атмосфера благоприятствовала сторонникам театрализации, и французское кино полным ходом двинулось в этом направлении.

Первые результаты оказались в художественном отношении чрезвычайно примитивными. Трудно, впрочем, удивляться тому, что фильм «Путь прекрасен» (1929) режиссера Робера Флорея, специально приглашенного из Нью-Йорка, оказался неудачным. Ведь его сняли в течение девяти съемочных смен в лондонском ателье «Бритиш интернешнл пикчерс» на весьма несовершенной аппаратуре. Таланты режиссера и актеров ничем не могли помочь, тем более что сценарий был отчаянно плох. Но фильм понравился публике, ибо актеры говорили по-французски. И продюсер получил изрядную прибыль.

Марсель Л'Эрбье, экранизируя пьесу Аври Батайя «Дитя любви» (1930), придумал для своего фильма новое определение — «кинофоническая пьеса». Кинофоническая пьеса основана на диалоге, который и определяет принципы монтажа и построения отдельных эпизодов. Название было многообещающим, но на самом деле кинофоническая пьеса ничем не отличалась от сфотографированного театра.

Примерно тех же принципов придерживался Жан Шу, экранизируя популярную комедию Марселя Апара «Жан, упавший с луны» (1930), с успехом шедшую на сцене театра комедии на Елисейских полях. Рене Клер с едкой иронией писал об успехе фильма, воспринятого как откровение потому, что эта комедия была снята таким образом, словно кинокамеру поставили перед театральной сценой.

Наконец, следует упомянуть еще об одном успехе первых лет звукового французского кино — «Обвиняемая, встаньте!» (1930) режиссера Мориса Турнера с популярной театральной актрисой Габи Морлей в главной роли. Сцены в суде, допрос свидетелей, несправедливо обвиненная женщина... — все это мы знаем по фильмам американской судебноплицейской серии, фильмам типа «Процесс Мери Дуган».

Словом, обращение к театру получило во французском кино почти всеобщее распространение. Это отвечало политике продюсеров и давало хорошие экономические результаты. Если подражание театральным образцам и подвергалось сомнению, то только в художественном плане. Критики продолжали доказывать, что между театром и кино не может быть

ни союза, ни симбиоза, что театр и кино — понятия диаметрально противоположные.

И тогда совершенно неожиданно появился человек, выдвинувший новую теорию и при помощи одного тезиса разбивший всю хитроумную аргументацию противников театрализации кино. Он совсем в ином свете представил художественную роль киноискусства. Человеком этим был театральный драматург, ставший продюсером и кинорежиссером, Марсель Паньоль. Свой трактат о кино он назвал «Парижская кинематургия» («Cinématurgie de Paris»).

Основное положение теории Паньоля формулируется следующим образом: «Немой фильм был не чем иным, как искусством фотографирования пантомимы на киноплёнку и ее тиражирования»*. Другими словами, кино никогда не было областью самостоятельного творчества, а лишь служило популяризации и распространению достижений других искусств. Пантомима существовала много столетий, и кино только придало ей новый блеск, новую славу. Точно так же древнее искусство театра сможет теперь благодаря говорящим фильмам проникнуть в самые маленькие города и отдаленные деревушки.

Этот первый и основной тезис в дальнейших рассуждениях Паньоля несколько видоизменился. Например, он утверждал, что «театральное искусство возродится в новой форме и переживет эпоху расцвета, какой оно еще не знало». Ту же самую мысль Паньоль выразил и другими словами: «Говорящее кино должно заново изобрести театр». Что это значит? Паньоль дает здесь понять, что говорящее кино может перерастить свою роль простого передатчика чужих ценностей и стать самостоятельным искусством, новым, более современным воплощением театра. На первый взгляд это положение является лишь развитием основного тезиса, намекая на перспективы эволюции говорящего кино. В действительности оно противоречит основной мысли, ибо нельзя логически обосновать превращение средства репродукции в самостоятельное искусство. Конечный продукт может быть произведением искусства, но само орудие репродукции — а именно так Паньоль рассматривал кино — никогда.

Вторая оговорка еще более существенна. Паньоль утверждал, что «фильм, который является экранизацией произведения театрального искусства, но ничего не добавляет к театральной выразительности этого произведения, — это худший образец говорящего кино». Здесь уже отчетливо видно, как слепое орудие приобретает волшебное свойство улучшать и преобразовывать то, что в принципе должно быть только предметом зеркального отражения, простой фиксацией на киноплёнке. Интересно, что Паньоль, высказав столь рискованную и многозначительную идею, ни разу не потрудился развить ее и объяснить. Поэтому

* См.: Рене Клер, Размышления о киноискусстве, цит. изд., стр. 160.

не ясно, в чем заключаются возможности «прибавления» новых ценностей. В кинотехнике? Вряд ли, судя по фильмам Паньоля, в которых он совершенно не интересовался движением камеры или выбором оригинальной точки съемки. Марсель Лапьер высказал предположение, что по идее Паньоля дополнительные кинематографические ценности театрального искусства получит, перенеся хотя бы часть действия на натуру, высвободившись из тесных границ театральных подмостков.

С идеями Паньоля легко полемизировать, ибо, начиная с утверждения о том, что немое кино — это универсальное средство популяризации пантомимы, в каждой его фразе и формулировке масса неточностей и произвольных утверждений, не подкреплённых доказательствами. Резко и остроумно критиковал «парижскую кинематургию» Рене Клер, говоря, что идея о машине для перенесения театра на киноплёнку также лишена смысла, как и утверждение, что фотография служит только для воспроизведения живописи.

Марсель Паньоль не знал и не хотел понимать немое кино. Он мало что знал и о звуковом кино. Его интересовали только собственные фильмы, которые он рассматривал как совершенный, запечатленный на века театр. До сих пор говорящее кино было театром несовершенным, теперь оно должно стать образцом для театра. «Говорящее кино — новая форма драматического искусства», — утверждал создатель «кинематургии»*.

Паньоль быстро нашел союзников как среди практиков, так и теоретиков. Например, драматург Саша Гитри, который в 1930 году разрешил Роберу Флорею экранизировать свою пьесу «Белое и черное», заявил, что «говорящее кино может иногда послужить во славу театра, давая возможность жителям маленьких провинциальных городов знакомиться с серьезными пьесами и талантливыми актерами»**.

Взгляды Паньоля и Гитри сходятся в одном пункте: кинематограф должен служить пропаганде хорошего театра. Для Паньоля другого кино не существует, Гитри снисходительно допускает его возможность.

Теория Паньоля была ошибочна, ибо она сводила все богатство форм киноискусства к одному типу фильма, притом весьма сомнительному в художественном отношении. Но Паньоль был не только теоретиком, но и практиком. В практической деятельности он старался доказать справедливость своих идей. Сначала Паньоль только финансировал многочисленные экранизации своих пьес, позднее же взялся за режиссуру, которой занимается до сих пор. Драматург, сценарист, продюсер, режиссер — вот лишь несколько профессий темпераментного, динамичного Марселя Паньоля, первого человека, представлявшего не только театр, но и кино, который был избран во Французскую академию.

* Marcel L'Herbier, L'intelligence du cinématographie, Paris, 1946, p. 129.

** Marcel Lapiere, Les cent visages du cinéma, op. cit., p. 207.

Паньоль занялся продюсерской деятельностью в 1930 году, приглашая режиссеров для экранизации своих пьес. В 1932 году на экран вышел «Топаз», поставленный ветераном французского кино Луи Ганье, создателем знаменитых серийных фильмов с Перл Уайт. Трудно было ожидать, что Ганье сумеет найти какие-то кинематографические ценности в превосходной пьесе Паньоля, герой которой, честный человек, решивший сделать карьеру, совершил некрасивый поступок. Престарелый режиссер крупулезно перенес на экран то, что происходило на сцене, акцентируя внимание на талантливой игре Луи Жуве в главной роли. Результат эксперимента? Огромный успех фильма у зрителей, привлеченных мастерской игрой исполнителя роли Топаса. С экрана к ним обратился умный и интересный человек.

Годом раньше вышла первая часть трилогии М. Паньоля «Мариус» (1931) в постановке Александра Корда. Режиссер, человек, несомненно, талантливый, обладавший большим профессиональным опытом, будучи иностранцем, не смог оценить тонкостей французского диалога. И он, подобно Ганье, ограничился точным воспроизведением театрального первоисточника. Превосходный актерский ансамбль (Ремю, Френе, Оран Демазио и Шарпен) обеспечил большой успех фильма. Вторую часть трилогии «Фанни» (1932) экранизировал Марк Аллегре. Третью часть «Цезарь» (1936) ставил уже сам Марсель Паньоль, решив к тому времени обходиться без посредников между собой и кинозрителем. «Цезарь» — лучший, наиболее зрелый фильм цикла, обязанный успехом главным образом игре великого Ремю.

А может быть, все-таки прав был Паньоль? Может быть, следовало создавать театральные фильмы, или, вернее, снятый на киноленту спектакль? Ведь эти картины нравились зрителям, давали им эстетическое удовлетворение, а не только раздражали слепым копированием, подражанием другому искусству, управляемому собственными законами? Как сделать выбор между ошибочной теоретической концепцией Паньоля и его интересной практикой?

Дилемма только на первый взгляд парадоксальна и трудно разрешима. В своей трилогии Паньоль добился заслуженного успеха благодаря трем факторам. Во-первых, его комедии психологически правдивы, глубоко человечны. В них всегда побеждает человеческая доброта. А это верный залог успеха. Второй фактор, в какой-то мере производный от первого, — это герои трилогии. Они написаны широкими мазками, сочными красками, это живые, а не условные характеры. Значит, хорошему актеру в хорошей роли не может помешать даже самая скверная техника, даже полная кинематографическая отсталость.

И наконец, третий фактор, не менее важный: язык, которым говорят герои Паньоля. Марсельцев — героев «Мариуса» или «Цезаря» — нельзя перенести в другой уголок Франции — в Нормандию, на Корсику или

в окрестности Бордо. Они перестанут тогда существовать. Если же они существуют, то половина их характера, очарования и индивидуальности — это их язык. В немом кино марселец — понятие в значительной степени условное, он оживает и расцветает только в говорящем фильме.

Теперь очевидно, что достоинства трилогии Паньоля заключаются в различных элементах кино, а не только в его кинематургической поэтике. С другой стороны, Паньоль доказал, что не следует бояться актера и диалога, что говорящий актер может принести успех фильму и не каждый многословный диалог разрушает кинематографическое произведение. Дальнейшее развитие кино не раз подтверждало справедливость этих положений, но кому-то надо было начать вводить их в практику кино. И в этом смысле заслуги Паньоля бесспорны.

Марсель Паньоль своей собственной практикой доказал правомерность театрализации кино; там же, где она оставалась всего лишь теоретическим постулатом, он полностью проиграл. Можно ли представить себе более привлекательный, с точки зрения теории Паньоля, замысел, чем звуковая съемка актеров «Комеди Франсез»? Классический театр, первая сцена Франции, станет таким образом доступен миллионам. Леон Перре снял фильм под названием «Дом Мольера», в котором мы видим отрывки из пьес Мольера и Саша Гитри. Результат был трагикомичным. Получился искусственный, скучный и фальшивый фильм. В нем отсутствовали и правда и искусство.

Театрализация — этап, через который звуковое кино должно было пройти на пути поисков собственной художественной формы. Когда человек заговорил с экрана, появилась необходимость дать ему слова, диалог, а их проще всего было найти в театре. Человека нельзя было лишить голоса, раз уж он заговорил. При всей справедливости призывов к сохранению эстетических ценностей старого немого искусства возврата к немому герою и немому кино быть не могло.

Сложность положения очевидна. С одной стороны, диалог изменял структуру фильма, нарушал законы ритма и гармонии, затруднял монтаж. С другой стороны, отсутствие диалога обедняло киноискусство, лишало героев психологической глубины и выразительности. Конечно, не в слепом и рабском перенесении театральных спектаклей на экран следовало искать выход. Но также и не в оставлении устаревших условностей немого кино. Они уже не могли помочь: зритель хотел слышать актера, получать удовольствие от того, что и как говорят с экрана. Богатство слов, тембр голоса, интонация — вот новые и навсегда завоеванные ценности.

Театр учил кинематографистов искусству человеческой речи. Лучшей школы они нигде не могли найти. И так, учеба, а не пассивное подражание и возведение «кинофонических пьес» и театральных суррогатов в ранг величайших достижений киноискусства. Марсель Паньоль, мобилизуя

своих последователей под флагом «кинематургии», только усилил путаницу в умах деятелей искусства.

Включение диалогов в фильм, их связь с изображением, музыкой и шумами — вот задача, над решением которой творческие работники кино будут биться в течение многих лет и во многих странах, пока не возникнет новая поэтика звукового кино в самом широком смысле этого слова, а значит, и кино говорящего.

С появлением слова в арсенале выразительных средств киноискусства значительно возросла роль писателя в кино, и справедливо говорил Макс Рейнгардт, что звуковое кино должно создать своих авторов, специалистов говорящего фильма. «Немое кино, — заключает свою мысль Рейнгардт, — отодвинуло писателя на второй план, говорящий фильм отводит ему первое место» *. Возросшая роль писателя как одного из соавторов фильма и важное значение творческого вклада актера — это еще одно свидетельство позитивного влияния на киноискусство периода театрализации.

* Max Reinhardt für den Sprechfilm», «Film Kurier», № 55, 5.IV. 1929.

Глава VI

В ПОИСКАХ СИНТЕЗА

В 1930 году один факт не вызывал сомнений — немое кино изжило себя, и возврата к нему не будет. В сплоченном прежде лагере критиков участились случаи перехода защитников немого кино на позиции сторонников звукового. Еще спорили о том, звуковое кино или говорящее, но дискуссии и теоретические статьи воспринимались как отходная по эпохе, которая безвозвратно уходила в прошлое. Окончательную ликвидацию останков молчащей кинематографии предприняли зрители, которые, просмотрев и прослушав некоторое количество звуковых фильмов, не могли спокойно видеть экран, заполненный надписями и героями, безмолвно шевелящими губами. В немом кино на первый план выступили теперь не его достоинства, не его бесспорная поэтичность, а недостатки и убожество. Немые фильмы раздражали своим неумением выразить простейшие истины без использования надписей или сложного ряда ассоциаций и метафор. Режиссер Г. Пабст в статье «Реальность звукового фильма», помещенной в 1929 году в газете «Фильм-Курир», жаловался на ограниченность немого кино, которую он выводил из однозначности изобразительного ряда. Для преодоления однозначности образов, для придания им большей психологической и интеллектуальной эластичности, говорил Г. Пабст, кинорежиссеры старались найти новые способы изображения видимого мира, а это привело к переоценке изобразительной формы произведения, причем публика всех этих тонкостей не замечала и откровенно скучала. Наступил предел возможностей дальнейшего развития немого кино.

Отказ от старого вовсе не означает полное принятие нового. Немое кино уже перестало удовлетворять, а звуковое еще не доставляло эстетического удовлетворения. Чаще всего зрители выходили из кинотеатра разочарованными, особенно когда схлынула первая волна энтузиазма, а сама техническая новинка перестала забавлять. В создавшемся положении отдавали себе отчет все заинтересованные стороны: творческие работники, критики и продюсеры. Беда только, что они не слишком хорошо

знали, как преодолеть кризис и где искать новую художественную форму звукового фильма, которая удовлетворила бы публику. Задача заключалась в том, чтобы вернуть кинематографу утраченное им место популярного, обращенного к миллионам искусства, место, когда-то принадлежавшее Великому Немому.

Необходимость создания новой модели зрелища и новой художественной условности была вопросом жизни и смерти для звукового кино. Но одновременно и вопросом времени. Новое зрелище не может возникнуть на пустом месте, и никто не в состоянии выписать рецепт для его создания. Новый облик кинозрелища рождался незаметно, исподволь, но непрерывно, в ходе экспериментов, на пути отказа от всевозможных крайних взглядов и стремлений любой ценой приспособить действительность к догматическим схемам. Примерно к середине 1930 года звуковое кино вилотную приблизилось к первым реальным плодам такого синтеза.

Как уже тогда было очевидно, две полярно противоположные теории оказались одинаково неверными. Ошибались и те, кто рассматривал звук как механическое дополнение старого немого фильма, и те, кто перечеркивал достижения прошлого, требуя абсолютно новой эстетики звукового кино.

Немецкий критик Эрнст Ягер, сторонник первой точки зрения, требовал, чтобы шумы и звуки лишь иллюстрировали события и явления, показываемые на экране. Эта теория «дополнения» отрицала художественную самостоятельность звука и сводила весь переворот к усовершенствованию шумового и музыкального сопровождения. Такой взгляд опровергали многие звуковые фильмы, далеко ушедшие от механической иллюстрации зрительного ряда.

На другом полюсе находились страстные приверженцы нового кинематографического евангелия, ратовавшие за примат звука над изображением. В журнале «Дер фильм» (апрель 1930 года) появилась неподписанная статья, в которой выдвигался следующий тезис: в немом кино изображение несло двойную нагрузку — оно заключало в себе содержание и своей изобразительной стороной привлекало зрителя. С приходом звука произошло разделение функций: изображение, усиленное словами, музыкой и шумами, остается приманкой, зато смысловую ценность, суть произведения несет слово. Согласно этой теории, изображение в звуковом фильме играет исключительно служебную роль. Сходной точки зрения придерживались и американские теоретики Уолтер Питкин и Уильям Марстон. В своей книге «Искусство звукового кино» они утверждали, что звук не дополнение немого фильма, а основной элемент совершенно нового искусства, которое пользуется «движущимся изображением»*.

* Walter Pitkin and William Marston, The Art of Sound Pictures, op. cit., p. 11.

Свой тезис авторы обосновали следующим образом: немое кино опиралось на два основных и два дополнительных элемента. Основными были пантомима и декорации. Вспомогательными — титры и музыкальное сопровождение. С появлением звука вся эта конструкция рухнула: ведь пантомиму нельзя сопровождать словами, а титры и иллюстративная музыка становятся ненужными. Следовательно, звуковой фильм должен состоять из совершенно иных элементов.

И эта теория при соотнесении с практикой вызвала серьезные сомнения. По мере развития звукового кино изображение вновь превращалось в существенный фактор, от которого зависел смысл произведения. Сведение зрительного ряда к роли простой приманки было явным упрощением, основанным на весьма неубедительных доводах. Точно так же неверно было видеть в немом кино только пантомиму и декорации, как это делали Питкин и Марстон.

Звуковое кино было в определенном смысле суммой двоякого рода ощущений: зрительных и звуковых. Эта признаваемая всеми двойственность воздействия звукового фильма интерпретировалась, однако, как мы видели, по-разному. В зависимости от вкусов и привычек новое художественное явление относилось к какой-нибудь уже известной категории. Или это немой фильм со звуковой иллюстрацией, или своего рода радиоспектакль с изобразительной иллюстрацией. Несоостоятельность обеих этих позиций выявилась довольно быстро.

Звуковое кино было совершенно новой творческой категорией, формирующейся постепенно, путем синтеза визуальных (старое, немое кино) и акустических элементов. Эстетическая неудовлетворенность, которую испытывали зрители, видя фильмы тех лет, отчетливее всего проявлялась в том, что определения «первой говорящий фильм» или «первый звуковой фильм» давались все новым и новым картинам, появлявшимся на экранах. Ждали чуда. Всем хотелось как можно скорее увидеть идеальный звуковой фильм, который удовлетворил бы самые строгие вкусы. При этом забывали, что совершенная форма немого кино явилась результатом длительного развития. А теперь выдвигалось категорическое требование, чтобы формирование звукового кино завершилось в течение нескольких месяцев.

Первыми звуковыми или говорящими фильмами называли по очереди в разных странах и в разное время (часто добавляя «действительно первый» или «первый художественный») такие фильмы, как «Аллилуйя» (1929), «Атлантик» (1929), «Голубой ангел» (1930) и «Под крышами Парижа» (1930). Ни одна из этих картин не может претендовать на абсолютное первенство, но все они — в большей или меньшей степени — были произведениями пионерскими. В каждом из этих «первых» фильмов можно обнаружить новые, необходимые для будущего синтеза элементы. И «Аллилуйя» и «Под крышами Парижа» — значительные творческие достижения,

но они еще далеки от того, чтобы стать новой моделью звукового фильма. Это своего рода маяки, указывающие направление развития.

В разных странах на переломе двадцатых и тридцатых годов создавались такие фильмы-маяки. Особенно богаты ими 1929 и 1930 годы. К этому времени Америка уже потеряла свою монополию на звук. Технической новинкой заинтересовались в Англии, Франции, Германии. Часто даже в довольно посредственных произведениях удавалось обнаружить ту или иную интересную находку, открывавшую новые возможности, но, конечно, гораздо больший интерес представляли те фильмы, которые в целом, а не в частностях были произведениями нового искусства. А таких появлялось не слишком много. Однако они служили доказательством перемен, свидетельствовали о формировании нового языка кино, его грамматики и стилистики.

В Америке к таким произведениям следует отнести прежде всего «Алладино» Кинга Видора, а также «Алиби» Роланда Уэста. Во вторую очередь «Аплодисменты» Рубена Мамуляна, «Великого Габбо» Джеймса Крюзе и в какой-то степени «Динамит» Сесилия де Милля*.

В Англии, первой из европейских стран начавшей производство звуковых фильмов, к фильмам такого рода относятся «Атлантик» (1929) Эвальда Дюпона и «Шантаж» (1929) Альфреда Хичкока.

Из немецких фильмов назовем «Голубого ангела» (1930) Джозефа Штернберга и «Последнюю роту» (1930) Курта Бернгардта, а также «Мелодию сердец» (1930) Ганса Шварца.

Наконец, во Франции крупнейшим достижением была картина Рене Клера «Под крышами Парижа» (1930) и наряду с ней фильм, созданный итальянским режиссером Аугусто Дженнина «Приз за красоту — мисс Европа» (1930).

Эти работы — азбука рождающегося искусства звукового кино. Модель звукового фильма на этом первом этапе была производной от двух направлений опытов и экспериментов. С одной стороны, кинорежиссеры старались передать все богатство и разнообразие слышимого мира. Так же как некогда пионеры немого кино познавали неведомый визуальный мир, учили людей лучше смотреть и лучше видеть, так и пионеры звука учили зрителей лучше слушать и иначе слышать, открывая перед ними новые миры. Второе направление — это использование звука как средства выражения человеческих мыслей и чувств. Причем звук в данном случае понимался в широком смысле слова, то есть имелся в виду не только диалог, но и музыка и всевозможные естественные шумы. Подобно тому как изображение в немом кино не всегда было механической фотокопией внешнего мира, а часто выражением мыслей и стремлений человека, так теперь расширяются средства, выражающие сложный механизм

человеческого сознания. Из пересечения этих направлений, часто сближающихся, подчас даже идущих в одном русле, возникали начала эстетики звукового кино, его художественная грамматика.

К первому направлению относится в американском кино «Алиби» режиссера Роланда Уэста. Сценарий написал один из ветеранов Голливуда Гарднер Салливан, сотрудник Инса по студии «Трайэнгл». В серии реалистических, лишенных лакировки сцен этот фильм показывал гангстеризм как страшное социальное зло. По сравнению с немymi фильмами Д. Штернберга, рисующими мир уголовного подполья, картина Уэста отличалась большей остротой и беспощадностью критического пафоса. Тогдашняя американская кинопресса видела серьезную заслугу «Алиби» в том, что этот фильм «одним из первых доказал ценность звука в противовес речи и очень убедительно продемонстрировал важную роль тишины среди звуков». В «Алиби» на звуковую дорожку была записана многообразная гамма шумов и отголосков большого города, причем особое внимание авторы уделили звуковой характеристике гангстерских джунглей.

«Алиби» и другие фильмы о гангстерах знакомили зрителей со звуковым образом большого города. Немецкий фильм «Мелодия сердец» режиссера Ганса Шварца, снятый в венгерских лесах и частично в Будапеште, давал интересный и яркий букет сельских звуков и шумов. Автор сценария Иштван Секей писал его для немого экрана. Но идея использования народной песни о солдате и девушке могла быть осуществлена только в звуковом фильме, когда появилась возможность передать главную мысль произведения, неразрывно связанную с музыкой (авторы Пал Абрахам и Виктор Гертлер). Сценарий, написанный в технике, обгонявшей тогдашний уровень кино, был поставлен только с появлением звука.

В «Голубом ангеле» Джозеф Штернберг использовал разного рода звуковые фоны в зависимости от изображаемой среды. Фильм был снят по роману Генриха Манна «Учитель Унрат», и действие его происходит то в гимназии, то в дешевом кабаре «Голубой ангел». Шум ученических голосов, звонки на перемены — это атмосфера школы. Голоса кельнеров и клиентов, звуки оркестра, звон посуды — это слышимый мир «Голубого ангела».

Введение звукового фона служило не только дополнительным реалистическим акцентом в передаче действительности на экране, но одновременно позволяло расширить кинематографическое пространство за рамки экрана. Например, в «Алиби» в сцене бандитского налета мы видим на экране преступников и одновременно слышим полицейские сирены и шум автомобильных моторов. Мы понимаем, что полиция готовится к преследованию.

Другая проблема, решения которой добивались Роланд Уэст, Джозеф Штернберг и многие другие режиссеры, — это включение диалога

* Все эти фильмы поставлены в 1929 году. — Прим. ред.

человеческой речи — в звуковой ряд фильма. Трудность заключалась в том, чтобы теснейшим образом связать слово со звуковым фоном, а не — следуя театральным образцам — искусственно выделять диалоги. Фильм «Алиби» дает пример интересного использования диалога, особенно в сцене допроса одного из задержанных гангстеров. Перекрестный допрос, в результате которого преступник выдает своих сообщников, переплетается со звуками шагов полицейских, со скрипом стульев, постукиванием пальцев о стол и т. д. С большой откровенностью, особенно по американским понятиям, постановщики «Алиби» открывают перед зрителем психологический и физический механизм допроса «третьей степени».

Другим примером диалога, сочетаемого со звуковыми эффектами, может служить фильм режиссера Хичкока «Шантаж». Героиня фильма, молодая девушка, защищаясь, убила человека. Преступление еще не раскрыто, но о нем пишут в газетах, говорит весь город. Родители девушки, владельцы маленькой лавочки, завтракают вместе с дочерью в комнате позади магазина. На столе лежит газета с описанием убийства. Разговор все время вращается вокруг этого события. То и дело звенит колокольчик на двери магазина. Девушка всякий раз оборачивается: может быть, это уже полиция? Нет, это клиенты, и все они возбужденно обсуждают подробности убийства. Звонки, разговоры за столом, разговоры в магазине — водоворот слов и звуков, который все время усиливает напряжение, эмоциональную температуру фильма. Мы понимаем: вот-вот должен произойти взрыв.

В этом случае диалог не несет информационной функции. Дело не в том, что именно говорят те или иные люди. Разговоры отрывочны. Важны только несколько слов, которые постоянно мелькают в разговоре, — «убийство», «полиция», «нож» (орудие преступления. — *Е. Т.*). Только эти слова доходят до сознания героини, других она не различает, они не нужны ей...

Для правильного кинематографического использования диалога необходимо было в какой-то период экспериментов и поисков отказаться от понятийной функции слова, от театральной концепции диалога. Следовало уяснить себе, какое место в нашей жизни занимает человеческая речь как явление акустики, и только потом придать ей более глубокое содержание. Питкин и Марстон напоминают, что существует богатая сфера «звукового поведения» (*vocal behaviour*), которая включает такие звуки, издаваемые людьми, как чиханье, храпение, неартикулированные восклицания, вызванные болью, страхом, неожиданностью, а также многие слова, выражающие те или иные чувства, но сами по себе не имеющие значения. Добавим к этому комбинированные формы (например, человек насвистывает, напевает или ведет так называемую светскую беседу в обществе, когда говорят «ни о чем», просто чтобы заполнить время), и мы будем иметь огромное количество звуков, которые можно

использовать в фильме. В таких картинах, как «Алиби» или «Шантаж», широко применялись разные формы «звукового поведения».

Наконец, следует обратить внимание на тот тип диалога, который возможен только в кинематографе. Речь идет не столько о словах или их сочетаниях, сколько о разговорных ситуациях, которые возможны лишь на экране. В одном из ранних американских звуковых фильмов — «Звонкая пощечина» (1928) режиссера Робера Флорей — юмор заключается, в частности, в таком странном стечении обстоятельств: один молодой человек отправился в театр, на сцене которого играли детективную пьесу. Чтобы понять ее содержание, необходимо очень внимательно слушать диалоги и следить за развитием действия. Нашему герою не повезло: позади него сидят три девицы, которые непрерывно разговаривают, заглушая слова актеров. Молодой человек поворачивается, чтобы попросить их замолчать, и в этот момент ситуация на сцене совершенно меняется и невозможно понять, что произошло. Тогда герой обращается за разъяснением к своим соседям, но и здесь его ждет неудача: сосед справа говорит только по-китайски, а слева — только по-еврейски! И вот уже и на сцене и в зрительном зале творится какая-то чертовщина, ничего нельзя понять, и все кончается звонкой пощечиной, которую раздраженный молодой человек даст одной из болтливых соседок*.

Проблема диалога тесно связана с проблемой паузы, иначе говоря — с тишиной на экране. Важная драматургическая роль молчания стала ясна художникам и зрителям только с появлением звука. В немом кино из-за музыкального сопровождения никогда не было абсолютной тишины или, наоборот, когда фильм демонстрировался без аккомпанеента, все было погружено в мир молчания. Но тишина обретает силу только в том случае, когда действует по контрасту. В любом разговоре возникают паузы — то длинные, то короткие. Сознательное использование пауз сообщает им характер цезур, имеющих важное значение для драматического напряжения. В «Голубом ангеле» Штернберг даже злоупотребляет паузами в разговорах, чтобы дать зрителям время обдумать происходящее на экране события или же заинтересовать их. Такая «игра с тишиной» в некоторых сценах завела режиссера слишком далеко, лишив события реалистического характера.

Звуковое богатство, разнообразие способов использования человеческой речи и, наконец, открытие эффекта кинематографической тишины — все это художественные достижения той тенденции, которую представляли фильмы «Алиби», «Последняя рота» или «Аллилуйя». Эти большие и малые успехи в конечном счете приближали победу, без которой звуковое кино не могло идти вперед, а именно единство звуко-зрительного мира на экране.

* Robert Florey, Hollywood d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1948, p. 149—150.

Киноискусство с самого своего появления основывалось на теории и практике единства человека с окружающим его миром. В отличие от театра, где вещь — только реквизит, а фон — декорация, в кино предметы, дома, улицы, поля, города — соучастники драмы. Вот почему даже в самые напряженные моменты действия человека на экране мог заменить пейзаж или какой-то неодушевленный объект. Можно привести сотни примеров такого единства визуального мира в немом кино, начиная с колес поезда в «Нетерпимости» или червивого мяса в «Броненосце Клерка» и кончая соломенной шляпкой из одноименного фильма Клера. Раннее театральное или опереточное звуковое кино нанесло удар по этому единству, резко ограничив сферу деятельности героев. Вместо живого, изменчивого, многокрасочного фона появились тесные декорации, а большинство сопутствующих в реальной жизни человеку вещей исчезло, чтобы уступить место немногочисленным реквизитам. Мир, наполненный словами и звуками, стал тем не менее беднее.

Конечно, полнота художественного видения или концепции действительности не могут основываться на одних только наблюдениях и фотографической регистрации событий. И здесь следует сказать о другом, эмоционально-интеллектуальном направлении поисков в области звука. Результаты этих поисков в той или иной степени проявились почти во всех фильмах-маяках. Отчетливее всего видны интеллектуальные устремления в диалоге, хотя в целом им не хватало еще оригинальности. Всюду там, где диалог выражает соответствующее содержание и где постановщик и актеры стараются придать ему нужную форму выражения, можно обнаружить сознательное или неосознанное обращение к традициям театра. Со временем появится специфическая техника кинодиалогов и особая манера произнесения их с экрана. Но в этот ранний период истории звукового кино было бы напрасно искать в диалоге оригинальности.

Случалось, однако, и в те времена, что режиссеры добавляли нечто новое к театральной традиции, придавая диалогу кинематографический характер. В фильме «Великий Габбо» режиссера Джеймса Крюзе (сценарий написал писатель Бен Хект, в прошлом сценарист фильмов Штернберга о гангстерском подполье) есть удачная попытка кинематографического диалога. Главный герой — чревовещатель, который ведет долгие разговоры со своей куклой. Драматический театр не опускается до показа чревовещателя, оставляя это эстраде или цирку, где содержание диалога не имеет большого значения. Фильм «Великий Габбо» сообщил цирковому аттракциону более глубокий драматический смысл, показав в сцене человека, разговаривающего с куклой, его внутреннюю борьбу: конфликты гордости и самонадеянности, с одной стороны, доброты и любви — с другой. «Великий Габбо» (Эрик Штрогейм) — надменный и сухой человек, которого все ненавидят и который страдает от этого. Голос куклы —

это голос его совести. Вот серьезная драма, достойная театральных подмостков и одновременно возможная только на экране, где технический прием придания человеческого голоса кукле позволяет реализовать сюжетную идею. И поэтому диалог в «Великом Габбо» в сущности своей кинематографичен, несмотря на театральные длиноты и сценическую декламационность.

На первом этапе развития звукового кино нередко случалось, что в одном и том же произведении наряду с длинными кусками театрального диалога в отдельных сценах появлялся подлинно кинематографический диалог. В фильме «Атлантик» (1929) режиссера Эвальда Дюпона можно обнаружить несколько таких моментов. Фильм снимался в двух вариантах — английском и немецком — на киностудии в Элстри близ Лондона. Авторы хотели напомнить о катастрофе «Титаника», затонувшего при столкновении с айсбергом. Э. Дюпон, назвав «Титаник» «Атлантиком», решил показать, как пассажиры, представители различных национальностей, классов, профессий и темпераментов, реагируют на опасность, на угрозу смерти.

В одной сцене Дюпон дает своего рода звуковой крупный план, открывая новые возможности кинематографического использования человеческой речи. Большой поэт, для которого нет места в спасательной лодке (она занята женщинами и детьми), понимает, что смерть уже близка. Этот человек все равно должен умереть, но он до самого конца надеялся, что в Америке врачи спасут его. Теперь для него не осталось надежды. И Дюпон показывает крупным планом лицо поэта, который тихо, превозмогая себя, говорит о том, как ему хочется жить. Именно этот шепот, едва уловимые слова, звучащие особенно драматично благодаря очень крупному плану, представляют собой еще одну возможность использования звука в кино. Выше уже анализировалась сцена из английского фильма «Шантаж», в которой героиня слышит бесконечные разговоры о совершенном ею убийстве. Произносятся какие-то слова, мелькают газетные заголовки, но девушка, находясь среди людей, окружена искусственной стеной изоляции.

И внезапно эта стена рушится, когда отец обращается к дочери со словами: «Дай мне нож». С экрана звучит теперь только одно слово, повторяемое на разные лады: «Нож!», «Нож!», «Нож!» Героиня вскакивает и выбегает из комнаты. Сцена как будто очень простая. И вместе с тем новаторская. Пожалуй, впервые в звуковом кино голос не был связан с конкретным человеком, а выражал процесс мышления.

Существование кинодиалога совершенно по-новому поставило проблему безмолвных персонажей. Теперь все говорят. Отступления от правила должны быть обоснованы, должны иметь художественный смысл. В «Голубом ангеле» есть два безмолвных персонажа — клоун из кабаре и старый школьный сторож. Почему именно они хранят молчание? По мне-

нию немецкого историка кино Э. Кракауэра, молчание подчеркивает их роль пассивных, незаинтересованных в драме свидетелей. Клоун видел, как бесчеловечно издеваются над учителем в кабаре, сторож сочувствовал Уирату в минуты его славы и унижения. Все персонажи фильма активны и представляют силы зла. Некогда учитель Уират садистски измывался над учениками, теперь он сам стал жертвой Лолы-Лолы и ее друзей, а в конце концов и своих бывших учеников. Когда людей обижают, никто не вмешивается, не спешит им на помощь. «Разве нет честных людей?» — спрашивает Штернберг. «Может, они и есть, — отвечает его фильм, — но они не хотят вмешиваться, предпочитая роль сторонних и всегда безмолвных свидетелей». Таков внутренний смысл образа молчащих клоуна и сторожа в звуковом фильме «Голубой ангел».

Наконец, диалог может служить своего рода авторским комментарием. Интересен в этом смысле фильм «Приз за красоту — мисс Европа» (1930) с Луизой Брукс в главной роли. Идея фильма была подсказана немцем Г. Хабстом, сценарий написал француз Рене Клер, а постановку осуществил итальянец Аугусто Дженина. «Приз за красоту» — это история головокружительной карьеры скромной машинистки, которая завоевывает первую премию на конкурсе красоты. Успех в высшем обществе, дорогие подарки и богатые поклонники открывают перед героиней новые жизненные перспективы. Она бросает дом и мужа, скромного рабочего, готовясь к следующему этапу карьеры: работе в кино. В маленьком просмотровом зале демонстрируются пробные съемки будущей звезды. Живая мисс Европа смотрит, как ее экранный двойник поет сентиментальную песенку о любви. Фильм кончается мелодраматическим аккордом: в кинозал врывается ревнивый муж и выстрелом из револьвера убивает жену. А на экране мисс Европа по-прежнему поет о любви... Вот пример образно-звукового авторского комментария, сугубо кинематографического по форме.

Использовать звучащее слово, выражающее человеческую мысль, даже не показывая говорящих персонажей («Шантаж»), довольно просто, если художник отважится порвать с театральной условностью. Гораздо труднее преобразовать естественные звуки и шумы в воображаемые. В этой области в первые годы после прихода звука господствовал примитивный натурализм. Слышать можно только то, что видно на экране. Но и здесь не обходилось без исключений, и некоторые художники творчески использовали звук. В качестве примера назовем фильм Кинга Видора «Аллилуйя».

Финальная сцена картины — погоня в лесу — по техническим соображениям снималась в немом варианте. Ее озвучивали на студии, где микрофон записывал треск ломающихся ветвей, хлюпанье воды под ногами, резкие крики птиц. По ходу записи Кинг Видор задал себе следующий вопрос: «А почему не дать волю воображению и не записать этот

кусочек в импрессионистском плане?» Замысел показался ему интересным. В своих воспоминаниях он рассказывает, как записывались звуковые эффекты: «Когда кто-то наступал на сломанную ветку, это звучало как треск ломаемых костей. Когда преследуемая жертва вытягивала ногу из болотистой жижи, звук свидетельствовал о таком сильном сопротивлении, будто болото хотело затянуть несчастного в ад. Когда птицы издавали крики, это звучало как предупреждение о приближающемся конце света, а не как пение птиц. Звуки пагнетали настроение кошмара, смерти и очень усилили драматическую кульминацию фильма. Я считал, что ненатуралистическое использование звука идеально подойдет к моему фильму»*.

Проще всего устранить натурализм в музыке. Существовали традиции музыкального сопровождения немого фильма, где музыка, помимо иллюстративной роли, часто служила драматическим или эмоциональным комментарием действия. В борьбе за звуковую достоверность внеэкранную музыку отвергли решительно и полностью. Вместо нее появились оркестровые и сольные номера, исполняемые коллективами или виртуозами, которых мы видим на экране.

В «Аллилуйе» Кинг Видор не ограничивается музыкой, синхронно связанной с изображением. Конечно, негритянские спиричуэлс являются основой музыкальной концепции фильма, но вместе с тем режиссер ввел джазовые мелодии и даже серьезную музыку, частично стилизованную в негритянской манере (например, свадебный марш из «Лозингина»). Largo из «Симфонии Нового мира» Дворжака сопровождает сцену возвращения Зеке домой. Видор использовал музыку эклектично, не стараясь создать последовательную и монолитную ткань музыкальной иллюстрации. В сущности, это была творческая неудача. Но, с другой стороны, если вспомнить эпоху, когда создавался фильм, такого рода эклектичность в подборе музыкальных произведений можно считать и достоинством фильма. Ибо жанровое разнообразие лучше, чем догматическое использование натуралистической музыки.

Истинным бедствием ранних звуковых лент были песни, которые рассматривались как вставные эстрадные номера, разнообразящие сюжеты картин, будь то комедии, фарсы или драмы. И лишь в первом звуковом фильме Рене Клера «Под крышами Парижа» песня не является доминирующим или самостоятельным номером. Клер, показывая предместья Парижа в реалистической и в то же время поэтической манере, не мог в изображаемом им мире обойти популярную народную песню. В словах и в простой, легко запоминающейся мелодии парижской песенки воплощается эмоциональный мир жителей окраин. У Клера песня и фильм составили неразрывное целое.

* King Vidor, A Tree is a Tree, op. cit., p. 125.

Постановщики фильмов-маяков показали всем богатство слышимого мира в его физическом и психологическом аспектах. Как же соединить его с кинематографическим, видимым миром, имеющим свои традиции и законы? Создание нового типа зрелища зависело теперь от синтеза этих двух миров. Фильмы-маяки дают много примеров творчески интересного использования отдельных элементов, составляющих фильм, но гораздо меньше принципиальных композиционных решений. Над этой ключевой проблемой ломали головы критики и теоретики: они высказывали гипотезы и предлагали направления развития. Но и на практике и в теории почва была недостаточно подготовлена, а результаты поисков мало обнадеживающими. «Попытки создания новых законов нового искусства звукового кино, — писал автор этой книги в статье «Новые пути звукового кино» (1930), — пока кончаются неудачей по той простой причине, что не найдена мера (какой-то фактор воздействия), которая позволила бы нам равномерно воспринимать звуковые и зрительные сигналы. Сегодня во многих случаях преобладает либо визуальный, либо фонетический фактор; мы слушаем или смотрим, вместо того чтобы смотреть и слушать одновременно. Произведение искусства должно быть цельным, и, до тех пор пока кино не добьется синтеза наших ощущений, звуковой фильм не будет произведением искусства».

Органически цельные фильмы в ранний период звукового кино встречались чрезвычайно редко. Даже в лучших картинах, творчески перерабатывающих опыт немого кино, единство было мнимым. Например, в «Голубом ангеле» легко различимы две стилистические плоскости: немая и звуковая. Учитель Упрат в артистической уборной Лолы-Лолы или урок в школе — это эпизоды звукового фильма с ярко выраженной театральностью. Зато последний приход учителя в класс, где он когда-то преподавал (мерцающие световые пятна от уличных фонарей), — эпизод, типичный для немого кино. Эти два типа образов не синтезируются в художественное целое, они идут параллельно: театральное представление и немой фильм.

В фильме «Под крышами Парижа» мы также находим черты подобной двойственности с той только разницей, что акцент здесь был сделан на зрительный ряд. Об этом говорил сам Рене Клер, заявляя, что он стремился выразить свои мысли при помощи образов, а слово рассматривал как «резервный двигатель», чтобы избежать слишком многих визуальных пояснений. По тому же принципу (хотя и с преобладанием звуковой стороны) сделана картина «Мелодия сердец», зато «Атлантик» решен в стиле театрального представления с некоторыми уступками в пользу немого кино. Ближе всего к заветному синтезу подошли американские ленты «Аллвэлуйя» и «Алиби».

Постулат единства мира образов и звуков не вызывал споров, в центре дискуссии оказался вопрос о степени их взаимосвязанности. Ошибочна

была теория Георга Пабста, согласно которой изображение всегда и безусловно должно сопровождаться звуком. Идеал Пабста — кинохроника, подлинность ее звуковых репортажей. Звуковую символику он считал вещью недопустимой. Эта теория рассматривала взаимосвязь звука и изображения чисто механически, ограничительно.

Но не прав был и Рене Клер, предлагавший в тот период другой ограничительный принцип: использовать диалоги вместо надписей. Верную позицию занимал тогда немецкий режиссер Лупу Пик, считавший, что «до тех пор, пока в звуковом кино будут заменять надписи диалогом и создавать звуковые эффекты, словно занимательные цитаты, до тех пор нельзя будет говорить о закономерном его развитии». Все теории и практические эксперименты, ограничивающие или расширяющие в определенных рамках взаимосвязь изображения и звука, были ошибочны. В звуковом кино не существовал и не мог существовать принцип постоянной и строго определенной пропорции двух миров — видимого и слышимого.

Это негативное положение само по себе не могло способствовать развитию нового искусства, зато оно помогало освободиться от ошибочных взглядов и в то же время позволяло сформулировать два следующих тезиса, на этот раз позитивных. Первый из них выдвигал понятие доминанты (вместо пропорции). Второй утверждал существование в каждом образе дополняющего слоя.

Первый тезис в развернутом виде означал следующее: в каждом кинематографическом образе, рассматриваемом как зрительно-звуковое целое, ведущую роль (в зависимости от замысла художника) должен играть один из элементов: диалог, крупный план, музыка, звуковые эффекты. В качестве примера использования доминанты назовем сцену из фильма «Последняя рота». Сначала — белый экран и отголоски сражения (доминанта), потом типина и изображение поля боя (доминанта), наконец голоса (доминанта) приближающихся, но еще не видимых солдат. В фильме Сесилия де Милля «Динамит» (1929) после взрыва в шахте на экране абсолютная темнота (доминанта) и голоса шахтеров, зовущих на помощь, затем новые взрывы (доминанта).

Второй тезис следует понимать таким образом: дополняющий слой всегда существует и подразумевается заранее зрителем как необходимое условие. Темный экран в «Динамите» означает, что в шахте выключилось электричество. Зритель ничего не видит на экране, но он знает, что темнота скрывает подземные штреки и забои. Музыкальная иллюстрация прерывает разговор, но не лишает людей способности говорить, и зритель спокойно ждет продолжения диалога. Дополняющий слой всегда существует — активно или потенциально. Но он не должен оставаться в потенции слишком долго, ибо тогда происходят ничем не обоснованные смысловые разрывы и стилистика фильма разрушается. Штериберга

в свое время критиковали за то, что в «Голубом ангеле» он излишне затягивал паузы. «Если звуки дозируются правильно, то и молчание приобретает неожиданную ценность», — говорил о звуковом кино Генрих Манн. А дозирование звуков и есть не что иное, как использование соответствующей доминанты, чтобы дополняющий слой не оставался слишком долго в бездействии.

Образно-звуковое единство, основанное на принципах доминанты и дополняющего слоя, делает беспредметным спор о синхронности и асинхронности. Обе формы взаимосвязи звука и изображения одинаково хороши, и каждая из них может помочь добиться желаемого художественного эффекта. Вот, например, сцена из фильма «Аплодисменты», в которой режиссер Рубен Мамуляни соединяет изображение и звук синхронно и асинхронно. Старой, измученной певице любовник говорит, что она отвратительна (синхронно), а в это время камера наезжает на фотографию певицы в молодости, когда она была красивой и цветущей (асинхронно), после чего мы снова видим ссорящихся любовников (синхронно). Сцена решена в едином зрительно-звуковом ключе, а кадр с фотографией значительно углубил драматический смысл эпизода.

Мамуляном была использована асинхронность, в то время как в «Голубом ангеле», в сцене выступления Лолы-Лолы, когда учитель видит ее впервые, Штернбергу была необходима синхронность для достижения поставленной им цели.

Поиски синтеза в звуковом кино наталкивались еще на одну трудность. Я имею в виду кинематографический ритм. Понятие это никогда не было точно определено и, что гораздо важнее, подробно исследовано. В годы немого кино считалось, что последовательное соединение кадров-образов создает ритм, воспринимаемый зрителями так же, как ритм стихотворного или музыкального произведения. Разница, и притом существенная, заключается в том, что ритм поэзии и музыки имеет определенные измерения, тогда как кинематографический ритм — удел творческой интуиции. Многочисленные попытки регулировать ритм различной длиной кадров и временем их проекции давали лишь очень приблизительные результаты. Смысл кинообраза — вот что неизменно путало даже самые точные расчеты.

С появлением звука этот и без того запутанный вопрос усложнился еще больше. Наряду с изобразительным ритмом (хотя и не поддающимся измерению и регулировке) появился музыкальный ритм, ритм диалога, актерской интонации. В фильме «Конец миссис Чейни» исполнитель роли лорда Элтона актер Бэзил Рэтбон, сознательно педалируя отдельные фразы, замедлил ритм диалога и повлиял на ритмическую конструкцию всего фильма. В картине «Атлантик» режиссер Э. Дюпон мастерски соединил разные ритмы. В финальной сцене в салоне парохода собрались пассажиры и матросы, оставшиеся на борту. Они молятся. Молитва

имеет свой ритм, но длинная сцена, показанная общим планом, не может удержать внимание зрителя. И Дюпон вводит новый изобразительный ритм, то затемняя, то высветляя кадр. Кажется, будто весь салон пульсирует, постепенно растворяется в темноте, готовится к смерти. Слова молитвы и то возникающие в тусклом свете, то пропадающие человеческие фигуры создают ритмическую взаимосвязь изображения и звука, новый синтетический ритм.

Фильмы-маяки, созданные в первые годы звукового кино, явились важным шагом вперед на пути к синтезу, но даже лучшие из этих фильмов не давали еще представления ни о формах, ни о художественном облике будущего искусства звукового кино. Лишь гораздо позднее, когда кинематографисты преодолеют технические трудности, они направят свои усилия на создание произведений, новаторских не только по своей стилистике, но прежде всего по своему содержанию.

ГОЛЛИВУД: ЗЕРКАЛО КРИЗИСА И ДЕПРЕССИИ

Октябрьские дни 1929 года положили неожиданный конец благословенному периоду «процветания». С головокружительной быстротой падали искусственно взвинченные курсы акций, и богатые просыпались утром нищими. Миллионы американцев, искавших счастья на Уолл-стрите, платили теперь горькую дань биржевому молуху. Акции «Дженерал электрик» 3 октября 1929 года котировались по 396,5 пункта, а месяц спустя — по 210. Курс акций «Рэдио» упал с 505 пунктов до 26, а компании по производству оружия «Дюпон» — с 217,5 до 80. И так повсюду. Начался мировой экономический кризис.

Президентом Соединенных Штатов в кризисные дни был Герберт Гувер, избранный на эту должность как представитель могущественных монополий и символ американского «процветания». Министром финансов был Эдрю Меллон, совладелец нескольких нефтяных, стальных и алюминиевых компаний. Он занимал третье место в списке самых богатых людей Америки, вслед за Рокфеллером и Морганом.

Как же могли Гувер и Меллон поверить в кризис? Как могли они примириться с мыслью, что провозглашенный ими принцип неограниченных возможностей развития американской промышленности оказался фальшивым? Гувер и Меллон утешали себя и американский народ тем, что финансовые трудности — явление случайное, что хорошие времена скоро вернуться, снова начнется игра на повышение и прибыли потекут в карманы акционеров. 1 января 1930 года Эдрю Меллон заявил: «Я не вижу в нынешней ситуации ничего угрожающего или оправдывающего пессимизм. В зимние месяцы возможен некоторый застой в делах или безработица, но не большие, чем в это время в любой другой год. Я верю, что весной начнется возрождение деловой активности...» *

Президент Гувер сделал целую серию заявлений, призванных успокоить общественное мнение. Январь 1930-го: «В промышленности наблю-

даются тенденции подъема». Март: «Кризис закончится через 60 дней». Май: «Худшее уже позади, сейчас начнется быстрое улучшение». Июль (обращаясь к делегации промышленников, которые пришли с просьбой о помощи): «Джентльмены, вы опоздали на 2 недели, кризис уже закончился». Октябрь (членам американского общества банкиров): «В течение минувшего года мы сумели предохранить систему национального кредита от влияния сильнейшего кризиса. Мы показали тем самым, что наша система кредитования здоровая, а банкиры умеют хорошо действовать и в условиях опасности» *. А спустя два месяца Государственный банк Соединенных Штатов Америки прекратил платежи. 400 тысяч банковских вкладов на общую сумму 200 миллионов долларов перестали существовать. В начале 1933 года три тысячи банков объявили о своем банкротстве. И сумма потерянных вкладов превысила 2,5 миллиарда долларов.

Утешения и заверения Гувера и Меллона не помогли. Летом 1930 года к биржевому кризису присоединилась ужасная засуха в 19 штатах, а затем начались разрушительные наводнения. В октябре 1930 года пришлось создать Комитет по борьбе с безработицей. В декабре 1930 года конгресс утвердил заем для предприятий, находящихся в особо трудном положении. Помня о «здоровой системе кредитования» и «активности банков», республиканское большинство конгресса санкционировало помощь банкам, страховым обществам и крупным промышленным концернам. В 1931—1932 годах новые миллиарды долларов были брошены в бездонный колодезь касс обанкротившихся предприятий.

В 1932 году кризис, казалось, достиг своего апогея. Дефицит государственной казны составлял два миллиарда долларов. К Вашингтону стекались тысячи голодных безработных. Пришлось мобилизовать войска для охраны правительственных учреждений. В штате Айова забастовали фермеры, отказываясь поставлять сельскохозяйственные продукты по государственным ценам. Число безработных превысило пятнадцать миллионов. Почти третья часть трудящегося населения Америки была обречена на принудительную безделье. Промышленность снизила свою активность до $\frac{1}{5}$ нормальной предкризисной деятельности.

Кризис — это не только отсутствие денег, безработица и голод. Это также моральная депрессия, потеря доверия, расшатывание существующего социального уклада и общественного порядка, а иногда просто анархия. Правовые нормы, и без того уже ослабленные, в годы кризиса практически перестали быть обязательными. В конце двадцатых годов намечился тревожный рост преступности, тогда как эффективность органов правосудия свелась почти к нулю. На сто преступлений только три находили свое завершение в суде, 97 преступников из 100 пользовались привилегиями свободных граждан. Эта статистика лучше всего говорит,

* W. E. Woodward, A new American History, London, 1938, p. 723.

* W. E. Woodward, A new American History, op. cit.

а вернее, кричит об общественной угрозе гангстеризма, который уже несколько лет терроризировал Америку. В мае 1929 года Гувер создал специальную комиссию под председательством бывшего генерального прокурора Джорджа Уикершема «для изучения проблемы величайшего национального значения, какой является соблюдение и применение законности». В течение 18 месяцев комиссия готовила серию отчетов. Первый из них, посвященный «сухому закону», был опубликован в январе 1931 года. Доклад этот показал полную несостоятельность комиссии, дискредитируя ее дальнейшую работу. Комиссия хотя и высказалась в поддержку «сухого закона», но только четверо из одиннадцати ее членов считали, что существующее законодательство в этой области оправдало себя. Остальные предлагали изменения, но их предложения были столь противоречивы, а подчас и нереальны, что суть дела оказалась потерянной. Комиссия не сумела разоблачить связь между нелегальным производством и распространением алкогольных напитков и существованием гангстерских банд. А ведь каждый ребенок в Соединенных Штатах знал, что именно подпольная торговля спиртными напитками баснословно обогатила Аль Капоне и Диллингера. Вот почему гангстеры стали подлинными хозяевами и национальными героями Америки, пользовавшимися огромной популярностью. Перевод Аль Капоне в тюрьму штата Атланта превратился в массовое проявление восторга и преклонения. Толпы людей на тротуарах, сотни автомобилей, цветы, фоторепортеры, камеры кинохроники... Вот она, Америка периода кризиса 1930—1932 годов!

Единственной отраслью промышленности, которую поначалу кризис обошел стороной, была кинематография. В 1930 году посещаемость кинотеатров не только не снизилась, но, наоборот, значительно возросла. С 57 миллионов посещений кинотеатров в неделю в 1927 году до 155 миллионов в 1930-м. Этот факт объясняется прежде всего интересом публики к звуковым фильмам. Кроме того, кино было дешевым развлечением, доступным даже при ограниченном семейном бюджете. Лишь с конца 1932 года доходы кинокомпаний начнут стремительно падать. Ведь безработные не могут себе позволить потратиться даже на билет в кинотеатр, стоивший немногим дороже буханки хлеба. Но, по данным американского историка Льюиса Джекобса, приведенным в книге «Подъем американского кино», еще в марте 1932 года знаменитый фильм «Кинг-Конг» сумел за четыре дня выжать из обнищавшей нью-йоркской публики 90 тысяч долларов. Кризисные явления полностью захватили кинопромышленность только в 1933 году, когда крупные фирмы оказались на грани банкротства и произошла смена руководства: ушли пионеры кинопромышленности (например, Уильям Фокс), а их место заняли представители банков. Изменения эти произошли уже в период борьбы с кризисом, которую начал новый президент Франклин Рузвельт.

В эпоху Гувера кинопромышленность считалась «кризисонепроницаемой», а ее иммунитет к экономическим неурядицам почти абсолютным.

Если в экономическом отношении кризис поначалу не коснулся кинопромышленности, то его духовная атмосфера паложила свой отпечаток на тематику фильмов, на сферу интересов творческих работников и продюсеров, а в результате — на облик киноискусства в целом. Зрители проявляли все меньший интерес к музыкальным картинам и салонным комедиям, которые еще в 1929 году и даже в начале 1930 года неизменно возглавляли список кассовых боевиков. Одним из наиболее прибыльных произведений 1930 года был фильм «На западном фронте без перемен» режиссера Л. Майлстоуна по роману Ремарка. В 1931 году на первом месте оказалась полуисторическая драма «Симаррон» о колонизации Дикого Запада. Наконец, в 1932 году огромным успехом пользовался фильм Джона Форда «Эрроусмит» по роману Синклера Льюиса, герой которого, врач, отстаивает честь своей профессии. Смена вкусов публики очевидна: благожелательную оценку получают серьезные и содержательные картины. Единственным исключением, пожалуй, был успех фильмов с Эдди Кантором, бросившим мюзик-холл ради кино. В основном же зритель хотел не только развлечься в кинотеатре, но какое-то время забыть о жизненных неурядицах, но также — и это нечто новое для Америки — увидеть на экране знакомую ему, но не всегда понятную действительность. Отсюда обновление тематики и появление серии фильмов, посвященных насущным проблемам американского общества.

С 1930 года на экранах начинают демонстрироваться фильмы гангстерского цикла. Картины такого рода создавались и раньше. Первый целиком «говорящий» фильм «Огни Нью-Йорка» (премьера — 21 июля 1928 года) можно в каком-то смысле назвать гангстерским, ибо в нем показаны трагические последствия столкновения двух провинциальных юношей с нью-йоркским подпольем. Одним из пионеров гангстерской серии был также Джозеф Штернберг, создавший в немой период такие картины, как «Доки Нью-Йорка», «Подполье» и «Облава». Наконец, с незапамятных времен Голливуд производил десятки и даже сотни приключенческих фильмов, основанных на разных вариантах одного и того же конфликта между защитниками закона и преступниками. Новая гангстерская серия значительно отличалась от своих предшественников. До 1930 года преобладали два способа раскрытия этой темы: психологический и шахматно-математический. Представителем первого направления был Штернберг, пытавшийся раскрыть психологию героев уголовного мира, при этом его совершенно не интересовал механизм преступления. Другое направление представляли фильмы, героями которых были детективы. Разгадка совершенного преступления — вот что занимало зрителей в этих фильмах. Как и в шахматах, здесь важно каждое движение фигур той и другой стороны. В 1930 году приключенческо-детективный фильм

претерпел серьезные изменения, психология и математика уступили место социологии. В новом гангстерском фильме социологический анализ явления и документальное воссоздание событий повседневной жизни отодвинули на второй план и криминальные кроссворды и довольно абстрактные психологические эксперименты.

Сценарии гангстерских фильмов писали люди, уже не раз сталкивавшиеся с этой проблемой как сценаристы или как журналисты. Экранизировались книги, в которых смело вскрывались корни гангстеризма. Такой книгой был «Маленький Цезарь» У.-Р. Барнетта, послуживший литературным первоисточником фильма того же названия, поставленного режиссером Мервином Ле Роем, или «Проклятие нации» Эрмитаджа Трейла, которую для экрана переработал сценарист Бен Хект, а поставил под названием «Лицо со шрамом» Говард Хоукс.

Один из первых гангстерских фильмов нового стиля «Маленький Цезарь» (1930) был гордостью студии братьев Уорнер, во главе которой стоял тогда Даррил Занук, продюсер, не боявшийся острых проблем. Появился фильм большой обличительной силы, не приукрашивавший жизнь, а показывавший ее с жестокой откровенностью. Эдвард Робинсон играл Цезаря, мелкого карьериста, которого распирают тщеславие и жажда власти. Жестокий, лишенный каких бы то ни было человеческих чувств Маленький Цезарь становится главарем гангстерской банды. В финале Цезарь терпит поражение, но это не меняет главную мысль фильма. А она заключается в том, что средний американец живет в атмосфере постоянной угрозы, в атмосфере насилия и беззакония. Спаситься можно, только заключив союз с этим миром или же просто став полноправным его участником, то есть преступником.

Зрители увидели на экране не только самого гангстера — новое воплощение «сильного человека», но и мир, в котором живет герой нового времени. Вот его друзья и союзники — посетители ночных баров, владельцы тайных притонов, проститутки, подкупленные адвокаты, нечистоплотные политики и плечистые бандиты, входящие в личную охрану главара. Это не вымышленная среда, это люди, которых можно было ежедневно встретить на улице, в баре или в метро. Не дворцы миллионеров, а обыкновенные многоквартирные дома являлись местом действия этих картин. У некоторых зрителей гангстерские ленты пробуждали мечты о романтическом приключении, желание оказаться среди людей, которые живут в постоянной опасности, но имеют за это все — славу, деньги, красивых женщин.

В «Маленьком Цезаре» не было ни слова лжи. Печальный конец гангстера — это тоже правда, важно только, когда этот конец наступает: после стольких «хороших» лет! Не было выдумки и в кинематографической биографии американского гангстера № 1 Аль Капоне. Фильм «Лицо со шрамом» (1932) рекламировался как «последняя гангстерская картина».

Во вступительных титрах зрители читали: «Фильм является обвинением господства гангстеров в Америке и преступного равнодушия правительства. А что вы намерены предпринять?» Потом на экране проходили эпизоды гангстерской карьеры Тони Камонте (Аль Капоне), которого играл известный драматический актер Пол Муни. В фильме нашли отражение подлинные события полицейской хроники, режиз в Чикаго в день святого Валентина, убийство главара соперничающей банды в больнице, поимка полицией бандита Кроули и т. д. На экране были показаны двадцать восемь убийств, не считая тех, о которых лишь упоминалось, и обаятельные образы героев: супергангстера Камонте и его адъютанта Ринальдо, то и дело подбрасывающего монетку: «Орел или решка?» От результатов «игры» подчас зависела жизнь или смерть многих людей. Сегодня мы часто читаем в титрах кинокартины такое предупреждение: «Все события, происходящие в фильме, так же как и все действующие лица, являются вымышленными. Сходство с живыми или умершими людьми случайно». В 1931 или 1932 годах эта привычная ныне формула была бы лишена смысла. Наоборот, все, что режиссер Говард Хоукс показал в «Лице со шрамом», абсолютно правдиво и жизненно. В гангстерских фильмах находил выражение критический реализм.

Гангстер был не только опасен и страшен, как Маленький Цезарь Э. Робинсона или Тони Камонте Пола Муни. Он был иногда симпатичен, как Гари Купер в «Городских улицах» (1934) режиссера Рубена Мамуляна или Спенсер Трейси в «Легких миллионах» (1934) режиссера Роланда Брауна. Герой картины Брауна говорит о себе, что он слишком нервный человек, чтобы воровать, и слишком ленивый, чтобы работать, но он достаточно умен, чтобы организовать вокруг себя людей, которые для него воруют и работают. Добавим: и убивают, если возникает необходимость или заставляют обстоятельства.

Зрители понимали эти заявления как призыв к пересмотру устаревших нравственных норм. Только оборотистые, ловкие, смелые и жестокие люди могут противостоять трудностям кризисных лет.

К числу зрелых в художественном отношении и сумевших постичь сущность гангстеризма относится фильм режиссера Уильяма Уэллмана «Враг общества» (1934). Сценарий написали К. Гласмон и Д. Брайт.

Их привлекали социологические проблемы, и основное внимание в разработке сценария они уделили социальным причинам гангстеризма. В главном действующем лице мы не найдем портрета какого-либо определенного преступника; это обобщенный образ многих капоне и диллингеров. В начале фильма перед нами молодой парень (актер Джеймс Кегин) из мелкобуржуазной семьи. Дома — нищета, серость, скука. И здесь же рядом романтический уголок: маленький бар. Пианист дает герою и его брату первые уроки «другой» жизни. Учит их безнравственным песенкам, отбирает добычу — первые карманные кражи, наконец вводит

в среде настоящих гангстеров. От мелких краж прямой путь к крупным ограблениям и вооруженным налетам. А кончается этот пагубный путь тем, что бандиты из соперничающей шайки убивают юношу, а друзья подбрасывают его тело в квартиру матери. Испорченный мальчик, убежавший из дому в поисках приключений, сурово наказан. Вот мораль фильма. Но мораль эта мнимая. Подлинный смысл фильма совсем иной. Парень ушел из дому потому, что не видел для себя будущего. И напрашивается вывод, что именно общество несет ответственность за то, что у молодежи нет выбора, нет жизненных перспектив, интересного дела и ей остается искать применения своим неиспользованным силам в преступлениях. Традиционный рецепт — труд, который дает счастье и деньги, — в 1931 году был совершенно лишен смысла. Фильм Уэллмана не декларирует этот вывод, но его содержание и художественная сторона убедительно свидетельствовали, что гангстеризм неразрывно связан с американской социальной системой.

Гангстерские фильмы по-разному воспринимались публикой в больших городах и в провинции. Зрители больших городов, которые знали гангстеризм по собственному опыту, выражали благодарность и признательность кинематографистам, остро и бескомпромиссно разоблачающим преступность и коррупцию, они понимали разоблачительную сущность гангстерских фильмов, их общественную миссию. Иначе обстояло дело в провинции, вдали от промышленных центров, где гангстеризм еще не проявился с такой силой, как в больших городах, зато тяготы кризиса и безработица были хорошо известны. Провинциальным зрителям казалось, что дурной пример героев экрана представляет серьезную опасность для молодежи. Стоит ли удивляться беспокойству жителей штатов Аризона или Мэн? Были ли они правы, считая, что романтические гангстеры могут стать идеалом для юношей и девушек, никогда не видевших больших городов?

Гангстерских фильмов снималось великое множество. Наряду с серьезными, сделанными с чувством гражданской ответственности были и такие, что появились на волне моды и, используя форму и внешние атрибуты гангстерского цикла, совершенно не заботились об их направленности. Именно эти фильмы могли вызвать у неподготовленных зрителей опасения, о которых мы говорили выше. Так и случилось. Провинция открыла кампанию протеста против демонстрации гангстерских лефт. Ей на помощь пришли, как обычно, женские организации и церковь. Волна протестов оказалась столь сильной, что в 1932 году производство гангстерских фильмов неожиданно прекратилось. Студии испугались бойкота провинциальных кинотеатров и враждебной кампании, поднятой в прессе. Руководство американской кинематографии, возглавляемое Уиллом Хейсом, направило в Голливуд соответствующие секретные инструкции.

Конечно, негласное запрещение производства гангстерских фильмов не решило проблемы. Если о тяжелой болезни перестают говорить, то болезнь тем самым не излечивается. В заслугу таким писателям, как Барнетт, Брайт, Бен Хект, таким режиссерам, как Уэллман, Ле Рой, Хоукс или Браун, следует поставить то, что они отважились показать истинное лицо гангстеризма — сильного, ничем не стесняемого, процветающего, в разгар кризиса и всеобщего обнищания, а следовательно, романтического и притягательного. Необходимо было ударить в набат, поднять тревогу, привлечь внимание к состоянию нравов американского общества, страдающего от коррупции и террора. Лучшие гангстерские фильмы служили как раз таким набатным колоколом, и свою задачу они выполнили. Кинематограф научился критически подходить к явлениям реальной действительности, говорить о трудностях жизни открыто, честно, без намеков и смягчающих оборотов речи. Язва гангстеризма так глубоко проникла в жизнь Америки, что даже если эта проблема и не стояла в центре фильма, она все же обязательно возникала как бы на его периферии или в качестве фона. Иногда гангстерская история становилась отправным пунктом для постановки таких проблем, как тюрьмы, законность, пресса, политическая карьера и другие. В 1930—1932 годах на экранах появилось большое количество фильмов, проникнутых духом социальной критики, желанием отыскать корни зла. Тем было изобилие: ими кишела любая газета, кричащая о преступлениях, банкротствах, растратах, катастрофах — словом, о теневых сторонах жизни в трудные кризисные годы.

Непосредственно с гангстеризмом были связаны проблемы тюрем и правосудия. В 1930 году молодой режиссер Джордж Хил снял фильм под названием «Большой дом» — об огромной современной тюрьме, где с чудесами механизации соседствуют мрачные подземелья для строптивых и неисправимых. Хил с огромным художественным темпераментом показал, до какой степени фиктивна существующая исправительная система и какой идеальной почвой для рождения новых преступлений являются тюремные камеры и коридоры. Под личиной гуманизма и справедливости прячется жестокость, проявляющаяся в доведенной до предела механизации, цель которой унижить человека, превратить живое и мыслящее существо в колесико огромной машины. Логическое и одновременно драматургическое следствие такого положения — бунт заключенных, людей, не желающих мириться с бессмысленной, бесчеловечной системой. Все симпатии зрителя на стороне заключенных — гангстеров Батча (Уоллес Бири) и Моргана (Честер Моррис), — которые, как это ни парадоксально, становятся в фильме поборниками борьбы за справедливость.

«Большой дом» стал тяжелым обвинением американской исправительной системе, так же как и менее совершенные картины: «Дамы

из большого дома» (1931), «Последняя миля» (1932) или «Синг-Синг» (1932), созданная по мотивам воспоминаний бывшего директора этой тюрьмы. Однако все вышеупомянутые фильмы, включая и «Большой дом», бледнеют рядом с картиной режиссера Мервина Ле Роя «Я — беглый каторжник» (1932).

Фильм основан на повести-дневнике Джорджа Барнса, в прошлом осужденного в штате Джорджия на восемь лет тяжелых работ в каменоломне за попытку ограбления магазина. Заключение работали в цепях, подгоняемые длинными бичами надсмотрщиков. Эти «исправительные» работы ничем не отличались от ранних тюрем для беглых рабов или от гитлеровских концлагерей. Через два года Барнсу удалось бежать. Он поселился в штате Иллинойс, женился, стал уважаемым гражданином, редактором и издателем популярной газеты. Но штат Джорджия потребовал выдачи преступника. Власти штата Иллинойс не торопились выполнить требования южана. Но Барнс сам отдался в руки своих палачей, после того как губернатор Джорджии обещал ему, что необходимо только соблюсти формальность, а наказание будет сведено до 60 дней обычной тюрьмы. Барнс, стремясь очиститься от преступного прошлого, согласился на это предложение. Прошло два месяца, но никто и не думал выпускать его на свободу. «Нечего заигрывать с проклятым янки, который пришел к нам воровать», — заявил верховный судья штата Джорджия в ответ на кампанию, поднятую в печати северных штатов. Но Барнс не сдался, он еще раз бежал из тюрьмы. На экране мы видим исхудалое лицо беглеца, а когда оно исчезает в почной темноте, доносится шепот: «Я должен воровать...»

Нет большой разницы между литературной и экранной историей жизни Роберта Барнса. В сценарии только сокращены его душевные переживания и тяжба о повторной выдаче между штатами Джорджия и Нью-Джерси. Уже после выхода фильма на экраны губернатор Нью-Джерси Мур решил арестовать Барнса и только под влиянием кампании протеста не сделал этого.

Фильм Мервина Ле Роя произвел потрясающее впечатление. Пол Муни в роли Барнса (в фильме главного героя зовут Джеймс Аллен) надолго остался в памяти зрителя как истязаемый и преследуемый каторжник. В финальной сцене прозвучал страстный призыв к справедливости, к борьбе за право на жизнь простого человека, которого давит бесчувственная машина юстиции.

Существует ли правосудие? Вот вопрос, который все чаще задавали себе зрители, смотрящие картины о тюрьмах, судах и об адвокатуре. Герой фильма «Мундштук» (1932) — продажный адвокат, представитель гангстерской банды. В картине «Ночной суд» (1932) режиссер Уиллард Ван Дайк мстит судьям за их продажность. Человек, не связанный с преступной кликой или еще хуже — сопротивляющийся преступной клике,



19. Льюис Айрес и Раймонд Гриффит в фильме «На Западном фронте без перемен» Л. Майлстоуна (1930)



20. Филипп Холмс в фильме «Американская трагедия» Д. Штернберга (1931)

21. Элен Хейес и Роланд Колмен в фильме «Эрроусмит» Д. Форда (1932)



22. Адольф Менжу в фильме «Первая полоса» Л. Майлстоуна (1931)



23. Фредерик Марч и Мириам Хопкинс в фильме «Доктор Джекилл и мистер Хайд» Р. Мамуляна (1932)

24. Марлен Дитрих и Гэри Купер в фильме «Марокко» Д. Штернберга (1930)



25. Грета Гарбо и Джон Барримор в фильме «Гранд-отель» Э. Гоулдинга (1932)



26. Братья Маркс в фильме «Утиный суп» (1933)

27. Из фильма «Белые тени Южных морей»
У. Ван Дайка (1928)

28. Анна Шевалье и Билл Бэмбридж в фильме
«Табу» Ф. Мурнау (1931)



29. Элен Чандлер и Бела Лугоши в фильме «Дракула» Т. Броунинга (1931)

к которой принадлежит также судья, подвергается жестоким и беспощадным преследованиям. Это история шофера, чем-то не угодившего гангстерам. Бандиты решают отомстить ему, обвинив его жену в убийстве. Судья и вся судебная машина в тесном сотрудничестве с преступниками создают мастерскую цепь улик, чтобы послать невинного человека на электрический стул. «Хэппи энд» и надпись, призванная убедить зрителя в том, что показанные события — дело прошлое, не могли сгладить мрачного впечатления от фильма. К самым сильным сценам относится монолог героя (его играет Филипп Холмс), размышляющего о том, может ли его жена быть убийцей. Вот до чего доводит людей... правосудие!

Может быть, обратиться за помощью к прессе? Но она контролируется той же мафией, что и суды, готова продать все и вся ради сенсации. Целый ряд фильмов разоблачал американскую прессу. Даже названия говорят сами за себя, например «Скандалная хроника» (1931) режиссера Джона Кромвелла. Три фильма были посвящены карьере журналиста, который разбогател и стал популярен благодаря лживым и бессовестным статьям в редактируемой им газете. Прототипом героя кинокартин «Мое лицо красное» (1932), «О'кей, Америка» (1932) и «Благословенный случай» (1932) послужил известный нью-йоркский журналист, хроникер жизни высшего общества Уолтер Уинчелл. В превосходном глубоко драматическом фильме «Первая полоса» (1930) режиссер Льюис Майлстоун показал, как журналисты извлекают выгоду из последних минут жизни человека, приговоренного к смерти. Пьесу, послужившую основой фильма, написали Бен Хект и Чарлз Макартур, отлично знавшие среду чикагских журналистов.

В своей разоблачительной миссии кинематограф не останавливался ни перед чем и говорил горькую правду даже о Вашингтоне. В «Вашингтонском маскараде» (1932) один добропорядочный сенатор попадает в сети красивой авантюристки и под ее влиянием совершает преступление, став сообщником шайки аферистов. В этом фильме звучат отголоски романа «Дочь президента», посвященного многочисленным скандалам, связанным с личностью президента Гардинга. Сходную тему затрагивал и фильм «Вашингтонская карусель» (1932).

Все глубже проникал скальпель критики, лишь церковь осталась неприкосновенной. Ни одна студия не решалась затронуть интересы какого бы то ни было вероисповедания, отдавая себе отчет в экономических последствиях такого шага. Фильм, бойкотированный религиозными организациями, не смог бы даже появиться на экранах. Но разве не являлся формой критики сам факт отсутствия тем церкви и религии в большинстве фильмов? Куда исчезли профессиональные утешители, почему они молчат, когда гибнут и преследуются невинные люди?

В экранной дискуссии о судьбах человека в тяжелые годы кризиса и депрессии не могла не быть затронута тема минувшей войны. Правда,

война отгремела более десяти лет назад, но воспоминания о ней не стерлись. Многие считали, что все несчастья, включая и кризис, явились следствием катастрофы, которую человечество пережило в 1914—1918 годах. Именно тогда впервые и в таком масштабе начался процесс разрушения норм общественной жизни, переоценки нравственных норм и вместо старого богобоязненного мира появился новый, динамичный, но полный внутренней неуверенности и страха. Вот почему экрану стоило вернуться к теме войны, коснуться ее еще раз, но иначе, чем это делалось в прошлом: не так облегченно, без недомолвок, в особенности без патристических и героических легенд.

Лучше других это удалось сделать создателям фильма «На Западном фронте без перемен» (1930). Поставил картину Льюис Майлстоун, тридцатипятилетний режиссер, имевший многолетний опыт работы монтажером и несколько самостоятельных постановок, в том числе интересный гангстерский фильм «Рэкет» (1928). Сценарий фильма по известному роману Ремарка сделал видный драматург Максвелл Андерсон.

Создатели фильма решили во всем следовать духу и букве литературного источника. Неизменной осталась драматургическая структура произведения, его атмосфера и — что самое важное — его тенденция. Ремарк написал книгу, однозначную по своей идее. Он осуждал войну как ничем не оправданную резню невинных людей. Он не верил ни в какое патристическое и моральное оправдание современной бойни. В те времена такую позицию называли интегральным пацифизмом.

Кровавая бессмыслица всемирной бойни и прежде не раз изображалась в американских фильмах. Уже Кинг Видор в «Большом параде» не идеализировал войну и не жалел критических оценок, но романтическая струя произведения смягчила мрачную атмосферу. У Майлстоуна не было ни малейшего, даже самого робкого луча надежды в царстве тьмы.

Молодой человек, вдохновленный патристическими лозунгами, отправляется на фронт, который ничем не напоминает героические, идеализированные картины войны. Грязь, голод и страх безраздельно господствуют в окопах, словно готовя свои жертвы к неизбежной развязке — к смерти. Поначалу есть еще место для каких-то иллюзий и нравственных переживаний, но потом все оказывается растоптанным и осмеянным единственно реальной философией окопов. Можно горевать по убитому другу, но куда важнее снять с него сапоги; они пригодятся живому. Мертвых все больше и больше, а сапоги переходят к оставшимся в живых. Но еще ужаснее возвращение в тыл, к семье, в страну, где все еще в ходу лживые сказочки о патристическом долге перед родиной. Здесь отчетливо звучит тема безнадежности положения, которое не в силах разрешить даже героическая смерть. Пауль погиб в тот день, когда, по официальным сообщениям, не было военных действий: он выскочил из окопа,

чтобы поймать бабочку, и вражеский солдат не пропустил случая поразить легкую цель. Смерть одинокого, разочарованного человека так же бессмысленна и нелепа, как бессмысленно и нелепо все, что несет с собой война. Пауль не герой — индивидуалист, он символизирует миллионы солдат, принесших в жертву свои жизни.

Но в жертву кому, чему, какому делу, за которое стоило умирать?

Сила фильма «На Западном фронте без перемен» заключалась, в частности, в том, что впервые героем стал солдат в серо-зеленой форме и американские зрители смотрели на войну глазами своих бывших противников. Это был аналитический взгляд, лишенный каких бы то ни было патристических и романтических иллюзий о военных годах. Немецкий солдат уже не грозный противник, а просто несчастный, обманутый человек. Его смерть — это вопрос, брошенный миллионам зрителей всего мира. Вопрос горький и трагический: «А разве вас не обманули точно таким же образом?»

Майлстоун создал фильм не об одном человеке, а о группе людей, среди которых живет Пауль. Художественная сила фильма — в его сдержанности, сознательной негероичности, в отсутствии элементов зрелищности. В массовых сценах режиссер не забывал о главной цели, ради которой снимался фильм. Военные действия служат фоном, необходимым для показа переживаний людей. Мастерски снята штыковая атака. Быстро бегущих солдат режиссер монтирует с неподвижными расчетами вражеских пулеметов, которые из укрытия стреляют в атакующих. Сцена построена на двух полярно противоположных ритмах: все убыстряющегося, нервного (бегущие и падающие солдаты) и спокойного, неторопливого (извергающие огонь пулеметы). Звуковой ряд очень обогатил эту сцену, которая по принципам композиционно-ритмического построения напоминает знаменитую одесскую лестницу в «Броненосце «Потемкин». И там паническому бегству людей Эйзенштейн противопоставил размеренно идущих и через определенные промежутки стреляющих солдат.

Фильм «На Западном фронте без перемен» положил начало целой серии пацифистских картин. Эрнст Любич перенес на экран драму Мориса Ростана «Человек, которого я убил»* (1932) — историю молодого француза, который едет в Германию, чтобы просить прощения у немецкой семьи за то, что он убил их сына на фронте. Сюжет, психологически мало правдоподобный, дававший широкие возможности для сентиментальных преувеличений. Возможно, менее опытный режиссер не преодолел бы этого недостатка, но Любич вышел победителем, не потеряв самого главного козыря — осуждения войны. Парад победы, фотографируемый человеком на костылях, и церковная служба, во время которой священник обращается к вооруженным солдатам с призывом к милосердию, — эти

* Другое название этого фильма — «Прерванная колыбельная». — Прим. ред.

сцены обладают истинно любичевской едкой иронией! К достоинствам фильма относятся также образы родителей убитого немецкого солдата: постепенно они начинают видеть в молодом французе не врага, а человека.

Представляет интерес и картина режиссера Стюарта Уолкера «Орел и истреб» (1933), герой которой, американский летчик, ненавидит войну и свое «ремесло». В армии, совсем не желая этого, летчик делает карьеру, получает медали и ордена, становится образцом для подражания. Эта карьера для него хуже каторги, а каждое повышение или награда означают духовное поражение. Летчик пьет, чтобы подавить сомнения и горечь, чтобы заглушить угрызения совести, забыть о войне. Он слабый человек и никогда не отважится на решительный протест, но, с другой стороны, он не может примириться с бесконечной бойней. Летчик кончает жизнь самоубийством. Формально он не дезертир и не изменник, но он перестает наконец играть героя. Роль летчика великолепно сыграл Фредерик Марч.

Нацифистское направление рождалось из того же источника, что и критика гангстеризма, разоблачение коррупции и теневых сторон политической жизни Америки. Кинематографисты хотели говорить правду и впервые могли себе это позволить, получив относительно большую свободу, чем в прежние времена. Правды требовали и зрители, в особенности те, кто жили в больших городах. Не они, конечно, определяли кассовый успех фильма, зато они оказывали огромное влияние на формирование репертуара. После биржевого краха на Уолл-стрите кончился период мифов и легенд. Повторяемая из года в год в сотнях фильмов голливудская сказка вопиюще не соответствовала действительности, очень далекой от «розовой» условности «хэппи энда». «Поговорим серьезно об интересующих нас проблемах» — таков был лозунг дня, брошенный создателями гангстерского цикла и продолженный в фильмах нацифистского направления.

В годы кризиса на экранах появились фильмы, совершенно невыносимые в «старые добрые времена» до октября 1929 года. Кинематограф обратился к произведениям таких авторов, которые еще совсем недавно считались безнадежными в плане кассового успеха фильма. Синклер Льюис издавна высмеивал американских «бэббитов» — отвратительных и ограниченных мещан. Теодор Драйзер писал горькую правду о капиталистическом обществе. Теперь вспомнили и о Льюисе и о Драйзере. В 1932 году вышли два фильма: «Американская трагедия» Джозефа Штернберга и «Эрроусмит» Джона Форда.

«Американскую трагедию» должен был снимать приглашенный студией «Парамаунт» Сергей Эйзенштейн. Сценарий был готов, и съемки могли начаться в любую минуту. Но в последний момент руководство студии заколебалось и не разрешило Эйзенштейну начать работу. Опасения вызвала как острая социальная критика американского общества,

особо подчеркнутая в сценарии, так и его необычная форма. Почти весь фильм должен был строиться на внутреннем монологе человека, обвиняемого в убийстве невесты и приговоренного к смерти. Студия испугалась такой новации, да еще в фильме столь острого содержания. Постановку передали Штернбергу, который отказался не только от драматургической концепции Эйзенштейна, но и от идеи сделать фильм обвинением общественной системы. Это не соответствовало ни темпераменту, ни интересам создателя «Голубого ангела». Дело об убийстве режиссер представил как психологическую драму без всякого социального подтекста. И сделал он это по собственной воле, без какого бы то ни было нажима со стороны студии.

В Америке фильм провалился. Не помог даже в качестве сенсации протест Драйзера, который на страницах газеты «Нью-Йорк геральд трибюн» заявил, что героев его романа лишили в картине духовного содержания и вместо серьезной драмы получился наснех состряпанный бульварный фильм. Драйзер подал в суд на «Парамаунт» за искажение идеи его произведения, но процесс проиграл. Ведь договоры на экранизацию и приобретение авторских прав готовят в Америке опытные, предвидящие любые неожиданности адвокаты. Еще не было такого случая, чтобы обиженный автор получил компенсацию за материальный или моральный ущерб.

В Европе «Американская трагедия» имела успех. Фильм был хорошо поставлен, в главной роли удачно выступил актер Филиппс Холмс, воплотивший образ типичного представителя американской молодежи эпохи кризиса. Бездумность, самоуверенность и розовый оптимизм молодых американцев, образцами для которых были Дуглас Фербенкс или Гарольд Ллойд, уступили место нервозности, может быть, даже склонности к неврастению. Это уже не беззаботная, а, напротив, ущербная молодежь. Проблема подобной молодежи была близка европейской публике и в тридцатые годы приобрела небывалую прежде остроту.

«Эрроусмит» не вызвал ни скандала, ни протестов. Все прошло спокойно и закончилось огромным кассовым успехом, который, наверное, приятно удивил авторов: сценариста Сидни Говарда, режиссера Джона Форда и исполнителя главной роли Рональда Колмена. Фильм был лишен обычной для Голливуда развлекательности. Действие по большей части происходило в африканских джунглях, но без экзотических деталей в виде львов, охоты и танцев. Герой фильма, врач, смело вступает в борьбу с равнодушием и эгоизмом богатых и трусливых людей. В борьбе с тропическими болезнями он может рассчитывать только на свои собственные силы. В отличие от большинства пессимистических «черных» фильмов «Эрроусмит» прозвучал как призыв к вере в человека, в его благородство и нравственную силу. Возможно, это и явилось причиной успеха фильма Джона Форда.

Не всегда, однако, удавалось сохранять оптимизм. В фильмах, действие которых происходило в отдаленных районах, сделать это было легче, чем в тех, что непосредственно были связаны с повседневной американской действительностью. В пораженной кризисом стране по-прежнему отсутствовала конструктивная программа. Через год-другой, когда новый президент Франклин Рузвельт приступит к проведению экономических и политических реформ, кинорепертуар изменится. А пока что скомпрометированные обещания и предсказания Гувера дают материал для критики мрачных сторон жизни. Изображение в кино современной действительности равнозначно ее критике — такова была формула американской кинематографии 1930—1932 годов.

Формула эта оказывала влияние даже на те жанры американского кино, которые в силу многолетних традиций должны были оставаться невосприимчивыми к воздействию актуальных тенденций. Это, например, относится к популярному в Голливуде типу фильмов, который американский критик и историк кино Ричард Гриффит назвал рассказом-исповедью («confession tale»)*. Гриффит ведет родословную этого экранного жанра от грошовых повестушек, издававшихся в начале XX века для прессы и продавщиц, а позднее ставших хлебом насущным для миллионов читателей американских газет и журналов. В кинематографических рассказах-исповедях на экране мелькали одни и те же фигуры разочарованных любовников, одни и те же супружеские треугольники, измены, мольбы и прощения. В разных вариантах, с разными актерами и в разных декорациях, но всегда с одинаковой моралью — добродетель торжествует, а порок наказан.

Теперь даже в эту «священную» область, так же как и во все другие сферы жизни и искусства, вторглась критическая струя. Как в действительности обстояло дело с добродетелью в годы кризиса? А как с пороками, когда все труднее найти душевное равновесие? И наконец, как быть с романтической программой для всех тех женщин, которые мечтают о большой любви?

Оказалось, что популярные некогда типы кинозвезд и героинь больше не соответствовали новым условиям. Например, тип дамы из общества, копирующей английских леди, убивающей время на коктейлях, — словом, тип героини, которую с блеском воплощали на экране Норма Ширер или Рут Чаттертон, стал анахронизмом. «Драмы в стакане воды», в которых выступали изысканные героини, перестали волновать и забавлять. Потерял свою актуальность также тип задорной девушки — молодой, энергичной и темпераментной американки, для которой флирт — спортивное развлечение. Теперь ее веселость и бьющая через край энергия

* Paul Rotha, The Film till now, with additional section by Richard Griffith, London, 1951, p. 437.

производили неприятное впечатление. Не подходил к новой действительности и тип «этой» девушки, в которой «что-то» есть, с блеском воплощенный на экране рыжеволосой Кларой Боу. Совсем уже древним ископаемым казалась юная героиня, наивное создание, памятное по гриффитовской эпохе. Еще совсем недавно (в 1928—1929 годах) в этом амплуа с успехом выступала Дженет Гейнор, которая в дальнейшем быстро сошла со сцены. И наконец, лишился всякого смысла тип «роковой женщины», приносящей несчастье мужчинам, околдованным ее таинственными дьявольскими чарами. Измученных жизненными неурядицами мужчин в те годы не могли увлечь таинственность и романтичность. Даже у Греты Гарбо, великой звезды немого кино, почва уходила из-под ног.

В Соединенных Штатах в конечном счете определяют формирование репертуара женщины, лишить их любимого развлечения могли только безумцы. Следовало найти новую формулу для вечной темы любви, связать ее с современностью. Другими словами, перекинуть мостик между экранной сказкой и суровой действительностью. В новом цикле рассказов-исповедей этого удалось достичь.

Новая модель разрушила табу добродетели. Если героиня оказывалась на так называемой «скользкой дорожке», то это вовсе не означало, что перед нами отрицательный персонаж, терпящий жизненную катастрофу. Даже наоборот — это не раз определяло конечную победу женщины. При одном условии: жертва должна быть необходима, а ее мотивы благородны. Женщина, которая идет на панель, чтобы заработать на хлеб и лекарства для больного мужа, («Неверная» с Таллулой Бенкхед), должна быть оправдана. Точно так же прощения аудитории заслуживает и другая изменница, которой богатый любовник дает деньги на лечение мужа. («Белокурая Венера» с Марлен Дитрих). Разве в годы кризиса и такого рода жертвы и такого рода поступки были чем-то необычным и надуманным? Сколько женщин в зрительном зале могли бы шепотом повторить вслед за Библией: «Кто без греха, пусть бросит в нее камень», вместо того чтобы выражать свое осуждение. Итак, жертва с благородными целями теперь не вызвала возмущения. Иногда только делались некоторые оговорки, что, мол, границы жертвенности слишком раздвинулись, как, например, в «Белокурой Венере» (1932, режиссер Джозеф Штернберг), где героиня, отвергнутая и мужем и любовником, становится проституткой и берет с собой «на работу» восьмилетнего ребенка, а потом без каких-либо видимых причин падшая женщина становится знаменитой эстрадной звездой и купается в роскоши.

Не всегда, однако, события в фильмах складывались столь драматично. Случались и другие происшествия, более повседневные. Женщина становилась любовницей мужчины, который потом ее бросил или не бросил, но женился на другой. Таков сюжет фильма «Бэк-стрит» (1932),

снятый по роману Фанни Херст режиссером Джоном Сталем. Героиня картины не может пользоваться официальными привилегиями жены и хозяйки дома. Обстоятельства сложились так, что ее роль ограничивается участием в неофициальной, теневой стороне жизни любимого человека. Авторы фильма не осуждают героиню, не презирают ее за «легкую жизнь», а скорее сочувствуют ей. Исполнительница главной роли Ирен Дюни — роковая женщина, не воплощение эротического обаяния, она нежна, скромна и очаровательна. Что же это: предостережение зрителям или приглашение следовать ее примеру? Ни то и ни другое, а всего лишь констатация реально существующих фактов.

Констанс Беннет в пяти фильмах, выпущенных в 1930—1931 годах, воплотила, по сути дела, один и тот же образ. Сначала ее соблазняют, затем бросают, но в конце концов хитростью, красотой и умом она заставляет соблазнителя жениться на ней. Здесь снова опрокидывается грозное предостережение, некогда пугавшее всех грешниц экрана: «Один неверный шаг, за который придется расплачиваться всю жизнь».

Кинематографические рассказы-исповеди давали отпущение грехов всем, кто сознательно или по воле обстоятельств вступил на неверный путь. Исповедником являлся, как правило в конце фильма, мужчина — муж, друг или любовник, который все понимал и прощал. Кажется, Джозеф Штернберг не хотел, чтобы муж простил героиню фильма «Белокурой Венере», но продюсер заставил его сделать благополучный конец. Бывшую проститутку, а ныне знаменитую актрису кабаре вылечивший на ее деньги муж благосклонно прощает и принимает в свой дом. Священный ритуал не мог быть нарушен.

В качестве исключения в этом цикле назовем фильм режиссера Р. Леонарда «Сюзанна Ленокс, ее взлет и падение» (1931), в котором героиня (ее играла Грета Гарбо) хотя и возвращается к мужу, но формальное прощение не в силах зачеркнуть прошлое. Сомнения, разочарования, болезненные компромиссы — все это будет тянуться долгие годы, и обязательный благополучный конец прозвучит здесь неуверительно. Возможно, это заслуга не столько режиссера и сценаристки (Ванда Тукок), сколько самой Греты Гарбо, создавшей глубокий и правдивый образ страдающей женщины.

Фильм-исповедь можно назвать мелодрамой с подтекстом. Мелодрама сама по себе стара как мир, зато подтекст был новым. Сказка о вознагражденной добродетели не имела теперь смысла, в нее все равно никто бы не поверил и не хотел верить. С этой иллюзией было покончено навсегда. Но откровенно восхвалять сексуальную свободу женщины также не представлялось возможным. С этим никогда не примирилось бы так называемое общественное мнение, и особенно женская часть аудитории провинциальных кинотеатров. Вот почему прибегли к аргументу «прощения», который спасал ситуацию.

В фильмах-исповедях, конечно, не было остроты авторской позиции, присущей гангстерскому циклу или фильмам социально-критического направления, о которых шла речь выше. Но и здесь произошли серьезные перемены. Правда, героини фильмов еще не стали совсем «заземленными» (например, Марлен Дитрих в «Белокурой Венере»), хотя они жили и действовали в привычной для среднего зрителя обстановке, зато второстепенные, характерные персонажи были насквозь реалистичны. С теми или иными оговорками фильмы-исповеди верно отражали жизнь современной Америки, и их следует отнести к реалистическому киноискусству Соединенных Штатов.

Перемены, которые произошли в кинематографе Америки в течение каких-нибудь трех-четырех лет, поистине огромны. Еще в 1928 или 1929 годах американские звуковые фильмы были несовершенно, по сути, экспериментальны. Они могли заинтересовать зрителя, но не могли захватить, потрясти его воображение. К 1932 году период блуждания, период поисков остался позади. Американское кино созрело, вновь став после времен подъема немого кино явлением искусства. Оно не только вернуло утраченные позиции, но и значительно усилило их. Касаясь наблевших проблем повседневной действительности, американские фильмы завоевали сердца миллионов зрителей, стали им ближе и нужнее, чем голливудская продукция эпохи «процветания» двадцатых годов.

Кризис пошел на пользу киноискусству. Рост художественного уровня фильмов зависел прежде всего от экономических и социальных условий, вызвавших к жизни эти фильмы, и только во вторую очередь был заслугой отдельных творческих работников: сценаристов, режиссеров и актеров. Художники могли пользоваться относительно большей, чем прежде, свободой и, используя благоприятные обстоятельства, полнее проявлять свой талант и опыт.

Конечно, не одни только творческие работники определяли репертуарную политику и художественную форму кинопродукции. Последнее, а точнее, первое слово всегда оставалось за продюсерами, доверенными людьми владельцев студий. Продюсеры, действовавшие по указанию своих нью-йоркских хозяев, непосредственно влияли на выбор сценариев, подбор актеров, режиссеров и даже технического персонала группы. В конечном счете именно продюсеры сыграли роль катализатора, своевременно отреагировав на изменения в экономической и общественной жизни страны. А среди продюсеров важная роль в этих переменах принадлежала руководителю студии «Уорнер бразерс» молодому, энергичному и смелому Даррилу Зануку (род. в 1902 году).

Занук занял место главы студии в 1928 году, в самый критический момент звуковой революции. Еще до своего официального назначения он руководил постановкой «Певца джаза» — фильма, который предопределил победу звукового кино над немым. Но не это мы ставим в заслугу

Даррилу Зануку, а деятельность в тридцатые годы, когда по его инициативе и с его помощью были созданы крупнейшие произведения реалистического направления: «Маленький Цезарь», «Я — беглый каторжник», «Враг общества», «42-я улица»*. Рецепт молодого продюсера не слишком сложен. Занук считал, что темы для фильмов следует искать не в театрах Бродвея и не у классиков национальной и иностранной литературы, а в газетах и в самой жизни. Занук не только понимал, что «жизненные темы» были в те годы самым ходовым товаром, он с помощью умело подобранных сотрудников придавал этим темам увлекательную экранную форму. На других студиях вскоре появились столь же предприимчивые, как Занук, его соперники, ученики и последователи. В американское кино начала тридцатых годов пришли новые, способные режиссеры, выросли актеры, тонко чувствующие звуковую специфику, возникла кинодраматургия, основанная на совершенно новых принципах.

Такие писатели, как Бен Хект или Дэшиел Хэммет, ранее прошли школу журналистики, и это чувствуется в их романах и пьесах. Авторы фильмов, создаваемых не без влияния «журналистской техники», не боялись эпизодической конструкции, деления фильма на множество коротких сцен, связанных между собой не при помощи формальных зрительных ассоциаций, а по принципу логики развития характеров и событий. В новой сценарной модели авторы часто начинали с детали, с незначительных на первый взгляд подробностей, чтобы в дальнейшем перейти к выводам и обобщениям.

Самого высокого уровня достигает сценарное мастерство в фильмах гангстерской серии; назовем, например, сценарии Дэшиела Хэммета «Городские улицы», Роланда Брауна «Легкие миллионы» или Бена Хекта «Лицо со шрамом». В психологических драмах, подобных «Бэк-стрит», эпизодичность конструкции не лишена некоторых литературных недостатков, здесь еще не хватает кинематографической точности и умения соединить короткие сцены в единое драматургическое целое. Но даже в этих более слабых фильмах есть немало заслуживающих внимания элементов. В них многое зависит от актера, от его игры, дающей ощущение жизненной правды, естественной связи отдельных эпизодов и сцен. Фильм становится во все большей степени рассказом о людях, действующих в реальных жизненных обстоятельствах. Любопытны ремарки сценаристов, которые, описывая обстановку и действующих лиц, подсказывают режиссерам

* Даррил Занук был также автором сценариев «Бродвейская бабочка» (1930), «Поезд ковчег» (1930), «Старый Сан-Франциско» (1930). В 1933 году Занук покинул братьев Уорнер и вместе с Джоозефом Шенком основал студию «XX век». К числу фильмов, созданных в последующие годы под руководством Занука, относятся «Седьмое небо» (1937), «Суэц» (1938), «В старом Чикаго» (1938), «Молодой мистер Линкольн» (1939), «Гроздь гнева» (1940), «Табачная дорога» (1940), «Как зелена была моя долина» (1941), «Шипки» (1949), «Все о Еве» (1950), «Вива, Запата!» (1952) и др.

атмосферу будущего фильма. Бен Хект и Чарльз Макартур в сценарии фильма «Первая полоса» так описывают место действия (зал суда в Чикаго): «Плохо убранная комната, заполненная журналистами, которым не помешало бы побриться, выгладить брюки и иметь несколько монет на мелкие расходы». «Что привлекает в суд журналистов? — спрашивают далее авторы сценария. — Прежде всего то, что они могут отсюда бесплатно звонить, ибо здесь имеется семь телефонных аппаратов»*. Авторские замечания и комментарии, дающие ключ к атмосфере произведения, — это новинка в сценарной практике, заимствованная у театральной драматургии.

Наряду со сценаристами-журналистами появилась группа новых режиссеров. Чаще всего это люди, уже давно работавшие в кино, но только после появления звука получившие самостоятельные постановки. Такие режиссеры, как Уильям Уэллман, автор «Врага общества», или Мервин Ле Рой («Маленький Цезарь» и «Я — беглый каторжник»), только теперь вошли в число ведущих режиссеров Голливуда. Рубен Мамулян** пришел в кино из театра, и его кинематографический дебют — фильм «Аплодисменты» (1930) — был экранизацией поставленного им самим спектакля. Но уже в своей первой работе режиссер искал чисто кинематографические средства выразительности, порывая с театральным способом повествования.

Кинорежиссеры — представители нового реалистического направления в американском кино — считали своим долгом показать на экране реальную действительность. Уже в сценарии они искали основные элементы будущего произведения: характеристику героев и среды, развитие событий и свойственную данной теме атмосферу, выраженную в диалогах, в обрисовке второго плана, в указаниях композитору и других компонентах.

Режиссер был рассказчиком в кинематографе и работал в тесном сотрудничестве со сценаристом. Он стремился к точному подбору актеров — и физически и прежде всего психически они должны были соответствовать персонажам, которых будут воплощать на экране. Происходит крушение прежних идеалов: красавцев-любовников и очаровательных представительниц слабого пола, рушится «система звезд». На авансцене

* Mordecai Gorelik, New Theatres for Old, London, 1947, p. 78.

** Мамулян, Рубен (род. в 1898 году в Тбилиси) — американский кинорежиссер. Учился в Париже и в Москве, некоторое время работал в театре у Станиславского. После 1917 года поставил ряд пьес в русском драматическом театре в Лондоне, а затем переехал в Нью-Йорк, где осуществил постановку многих опер и оперетт («Порги и Бесс», «Оклахома», «Прощай, оружие» и др.). После своего дебюта в кино поставил следующие картины: «Городские улицы» (1931), «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (1932), «Люби меня сегодня ночью» (1932), «Песнь песней» (1933), «Королева Христина» (1933), «Бекки Шарп» (1935). С 1947 года работает исключительно в театре и на телевидении.

появляются характерные актеры, которые отнимают пальму первенства у прежних «богов и богинь экрана».

Но сравнительно с последними годами немом кино именно в этой области произошли самые существенные качественные изменения. Несомненно, актерам помог звук: возможность пользоваться голосом чрезвычайно обогатила их профессиональную палитру. Было бы, однако, неверно целиком приписывать качественные изменения только новой технике: гораздо важнее то, что теперь на главные роли приглашали актеров с выразительной внешностью, своеобразно некрасивых, с яркой неповторимой характерностью. Эдвард Робинсон — некрасивый, тщедушный — сыграл гангстера Цезаря. Джеймс Кегни — заурядный, веснушчатый, с неправильными чертами лица — оказался убедительным «врагом общества». Пол Муни* — внешне непривлекательный — создал два незабываемых образа: Тони Камонте («Лицо со шрамом») и Джеймса Аллена («Я — беглый каторжник»). Никому в голову не могло прийти, по крайней мере с первого взгляда, что типичный наемный танцор из второсортного дансинга Джордж Рафт — превосходный драматический актер. То же самое можно было сказать о вульгарной блондинке Джин Харлоу или о Джоан Блонделл, которую трудно выделить среди тысяч похожих на нее неприметных девушек. И все-таки и Джин Харлоу, и Джоан Блонделл стали талантливыми актрисами. Оказалось, что некрасивость на экране может заинтересовать, взволновать и даже — хотя это звучит парадоксально — нравиться. И самое главное — многие поняли, что как раз эти с заурядной внешностью актеры могут создать яркие образы, а значит, и показать на экране подлинную жизнь.

Большинство новых актеров, дебютировавших в кино в этот период, имели за спиной театральный опыт. Они играли на сценах Бродвея, зачастую отказываясь от приглашений сниматься в кино. Эдвард Робинсон после неудачной попытки в 1923 году (фильм «Яркая шаль») ждал роли в «Маленьком Цезаре» целых семь лет. Спенсер Трейси и Пол Муни попытались счастья в кино после многих лет сценической деятельности. Другие, как, например, Джордж Рафт, пришли в Голливуд из мюзик-холла и музыкальной комедии. Джеймс Кегни был танцором. Никто из ведущих актеров новой школы не имел серьезного опыта работы в немом кино. Но они быстро освоили кинематографическую технику, не потеряв ничего из приобретенных ими актерских выразительных средств. Реализму актерской игры звуковое кино училось прежде всего у театра. Ведь то были годы расцвета американского театрального реализма, зачинателем которого на переломе двадцатых — тридцатых годов был коллектив

* Помимо этих фильмов, Пол Муни (род. в 1897 году во Львове) создал запоминающиеся образы в картинах «Повесть о Луи Пастере» (1936), «Жизнь Эмиля Золя» (1937), «Хуарес» (1939), «Десантники атакуют на рассвете» (1942), «Контратака» (1945).

«Провинстаун плейерс», а продолжателем — нью-йоркский «Америкэн групп театр».

На экране уже царили не кинозвезды, а действовали люди, конкретные персонажи, созданные талантами сценаристов и режиссеров. Их речь, грим, костюмы, декорации, на фоне которых происходили события, не имели ничего общего с условностью сцены или сказочного немом экрана. Говорящий экран стремился верно отражать жизнь.

Подбор актеров — это только первый шаг для достижения намеченной цели — создания реалистической картины общества. Первый, но не единственный. Декорации, пейзаж, статисты, реквизиты — все эти компоненты должны были соучаствовать с исполнителями главных ролей в создании реалистического произведения. Операторская, звукооператорская работа также подчинялись общей стилистической концепции. Во многих фильмах, например, отсутствовала музыка, которую считали нереалистическим элементом. В «Ночном суде» режиссер У. Ван Дайк ограничился диалогом и звуковыми эффектами, что сделало картину серьезной, но в то же время и трудной для восприятия.

Стремление к максимальной достоверности образов и среды на экране таило в себе опасность свести киноповествование к натуралистическому описанию событий. Этого не случилось потому, что режиссеры пытались объяснить факты, не удовлетворяясь механическим их изображением. Рубен Мамулян в «Городских улицах» не ограничился рассказом о торговцах незаконно производимым пивом в эпоху «сухого закона». Он объяснил, каким образом в сети преступности невольно попала честная девушка. Вот она в тюрьме вспоминает разговор своих бывших товарищей (мы слышим этот разговор так, как он звучит в памяти героини). Теперь ей все становится ясно, она понимает, почему оказалась за решеткой. Здесь мы имеем дело с пересечением двух временных плоскостей — настоящего и прошлого, вернее, воспоминаний о прошлом, возникающих на экране в форме слышимых, хотя и никак не произносимых в этот момент слов. Как навязчивый рефрен, звучит повторяемое на разные лады слово «пиво». Этот пример «двойной звуковой экспозиции» Рубен Мамулян использовал и в своем следующем фильме «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (1932). Мервин Ле Рой в фильме «Я — беглый каторжник» или Говард Хоукс в «Лице со шрамом» воздерживались от всяких авторских комментариев, считая, совершенно справедливо, что самое убедительное в трактовке событий фильма — определенный подбор кадров, сцен, диалогов и т. д. Мамулян же в некоторых сценах «Городских улиц» ставил точки над *i*, подчеркивал, акцентировал — словом, вел себя не как сторонний наблюдатель, а как судья или пристрастный свидетель. С этой целью он использовал символ и метафору. Когда идет очень важный для дальнейших судеб героев разговор, на столе в комнате мы видим фарфоровые фигурки двух кошек — белой и черной. Режиссер показывает то бо

лую, то черную статуэтку в момент тех или иных словесных аргументов — позитивных или негативных. В финале фильма, когда молодая пара, скрывающаяся от бандитов, оказывается вне опасности, на экране пролетают белые птицы, символизирующие обретенную, вернее, завоеванную свободу.

К кинометафоре нередко прибегал Джозеф Штернберг. В «Белокурой Венере» есть ряд кадров, где свет и тени имеют двойное значение — реалистическое и символическое. Особенно отчетливо проявляется этот прием в эпизоде ночлежного дома, где крюки и веревка для сушки белья становятся грозными символами виселицы и смерти. В фильмах Штернберга изобразительная сторона занимала столь значительное место, что зачастую отодвигала на задний план реалистическую драматургию произведения.

Звуковая сторона фильмов в меньшей степени подвергалась такой преувеличенной стилизации. Зато можно привести немало интересных примеров драматургического использования звуковых эффектов. В упоминавшемся уже фильме Мамуляна «Городские улицы», в драматической сцене автомобильной погони на рассвете, звук играет ведущую роль. В кульминационном моменте действия, когда одна из машин переезжает через железнодорожные пути за секунду до мчащегося поезда, экран на мгновение темнеет и мы слышим только пронзительный, душевраздирающий свист паровоза. В несколько более раннем звуковом фильме Джона Кромвелла «Улица удач» (1930) финальная сцена происходит в пустых комнатах какого-то учреждения. Действующие лица здесь не люди, а предмет обстановки — непрерывно звонящий телефон. Напрасно кто-то пытается предостеречь человека, которому грозит смертельная опасность. Сигналы падают в пустоту: глухие, отчаянные звонки создают чрезвычайно драматический эффект. Реалистическое направление в киноискусстве Соединенных Штатов зародилось в период кризиса, в начале тридцатых годов, когда еще пытались спасти тонущее судно американского «процветания». Гувер и его сторонники хотели предотвратить катастрофу при помощи традиционных полумер.

На выборах 8 ноября 1932 года республиканцы потерпели сокрушительное поражение. Рузвельт получил 472 голоса выборщиков, а Гувер — только 59. 22 февраля 1933 года конгресс утвердил финансово-экономические полномочия нового президента, который официально занял свой пост 4 марта. Кончился длительный период правления Гувера, и началась рузвельтовская эра «нового курса». Реалистическое направление американского кино, сложившееся к 1933 году, претерпит теперь существенные изменения. Наряду с критикой в нем зазвучат некоторые позитивные, конструктивные акценты. Но этот раздел истории киноискусства Соединенных Штатов Америки относится уже к следующему периоду — периоду полной художественной зрелости звукового кино.

Глава VIII

ГОЛЛИВУД: ДРУГАЯ СТОРОНА МЕДАЛИ

Экономический кризис создал в американском кино благоприятные условия для появления серьезных фильмов, затрагивающих проблемы современного общества, а в среде творческих работников и продюсеров пробудил стремление к гражданской и творческой смелости. Случай был единственный в своем роде и, вероятно, неповторимый. Нашлось немало людей, постаравшихся возможно полнее использовать такую возможность. И на экраны вышли фильмы «На Западном фронте без перемен», «Я — беглый каторжник», «Лицо со шрамом» и ряд других.

Но не все были столь смелы. Американской кинематографией по-прежнему руководил Уилл Хейс, занимавший с 1922 года пост главы Ассоциации кинопродюсеров и прокатчиков Америки (МППДА) и решительно отстаивавший «историческую миссию» кино в деле защиты нравственности. «Мы, — заявил он в 1930 году парижским журналистам, — делаем фильмы для рабочих Питтсбурга, фермеров Миннесоты, для ковбоев Дальнего Запада, для простых людей, а не интеллектуальной элиты. Мы должны им показывать понятные фильмы и вместе с тем нравственно облагораживающие». Диктатор американского кино имел много единомышленников и сторонников как в консультативных советах кинокомпаний, так и среди продюсеров и режиссеров, работавших в Голливуде. Консерватизм, трусость, желание избежать всего нового и политически острого — вот линия, которой придерживалось большинство кинопромышленников, поэтому львиная доля американских фильмов, созданных в 1929—1932 годах, не имела ничего общего с реалистическим направлением.

Известная актриса театра и кино Таллула Бенкхед пишет в своих воспоминаниях, что американская кинематография, опасаясь всех и вся, больше всего на свете боялась идей. Хорошо только то, что уже апробировано, что по природе своей реакционно и относится к музейным древностям. Того же, кто осмелится сказать правду, немедленно объявляют безумцем. Таллула Бенкхед, которую в Голливуде обрекли на пожизненное исполнение ролей «куртизанок, раскаявшихся или только вступаю-

щих на этот путь», имела веские основания столь сурово оценить американское кино. Конечно, в ее суждениях немало личных мотивов и полемических преувеличений, но суть дела от этого не меняется. Фильмы реалистического направления представляли собой исключение, и хотя в художественном отношении именно они определяли лицо американского кино, количественно они значительно уступали коммерческим лентам, несъема далеким от правды и современной жизни.

Но не только извечный консерватизм создавал условия для появления антиреалистических произведений. Важную роль играл сознательный уход от трудностей кризисного времени, неоднократно использованный в истории человечества и в истории искусства формула ухода от действительности. «Идите в кино, — призывали яркие афиши и неоновые рекламы, — чтобы забыться. Хотя бы на два часа отрешиться от житейских забот».

И наконец, в развитии антиреалистического направления сыграли свою роль те, для кого кино было только зрелищем. «The show must go on!» — «Представление продолжится». Несмотря на бури и катастрофы, кино всегда было и будет самым популярным развлечением как в годы процветания, так и в период экономической депрессии. Зритель должен найти на экране захватывающее зрелище. Так считали люди, которым казалось, что в тяжкие годы всеобщего хаоса они одни стоят на страже исторической миссии Голливуда. Пусть американское благосостояние лежит в развалинах, кино по-прежнему процветает, поражая размахом и блеском, — «Представление продолжается!»

Рецепт зрелищного фильма получил наиболее законченное выражение в произведении, созданном в 1932 году на студии МГМ. Речь идет о фильме «Гранд отель» режиссера Эдмунда Гоулдинга. Здесь как на ладони видны все элементы, характерные для антиреалистического направления в американском кино. Место действия — фешенебельный отель. Один из героев, бухгалтер Крингелейн, хочет провести здесь последние дни жизни. Смертельно больной, он решил потратить все свои сбережения, чтобы сделать реальной мечту о «недостигаемом большом мире». Стремление к уходу от действительности сочетается в фильме с тяготением к зрелищности, подкрепленной участием кинозвезд: играют Грета Гарбо, Джон и Лайонел Барриморы, Уоллес Бири, Джоан Кроуфорд, Льюис Стоун, Джин Хершольт — длинный список имен, едва уместившийся на афише. И при всем этом видимость реализма, то есть правдоподобие деталей, персонажей и сюжета, взятого из известного бульварного романа Вики Баум.

«Гранд отель» принес крупнейший кассовый успех 1932 года — два с четвертью миллиона долларов чистой прибыли только на внутреннем рынке! В том же году рекорд «Гранд отеля» побил актер Эдди Кантор, герой фильма «Сорванец из Испании», доход от которого составил два

миллиона шестьсот тысяч долларов. В 1931 году наряду с исторической лентой «Симаррон» в числе первых был фильм того же Эдди Кантора «Прекрасные дни». Зрелищность, участие кинозвезд — все это правилось публике больше проблемности фильмов о гангстерах или правосудии: если не в Нью-Йорке и Чикаго, то в Филадельфии и Бостоне и, во всяком случае, в маленьких провинциальных городах дело обстояло именно так.

Зрелищный фильм немислим без участия звезд. В то самое время, когда режиссеры реалистического направления приглашали театральных актеров (назовем Пола Муни или Эдварда Робинсона), в Голливуд хлынул поток больших и малых светил мюзик-холла и музыкальной комедии. Благодаря прочным связям звукового кино и бродвейского ревю американские музыкальные и комедийные ленты отличались довольно высоким художественным уровнем. Вклад мюзик-холла в американское киноискусство раннего звукового периода очень значителен в творческом отношении. Голливуд многим обязан таким актерским индивидуальностям, как Уилл Роджерс, братья Маркс, У.-К. Филдс; не столько, впрочем, Голливуд, сколько молодое, ищущее свои собственные выразительные средства звуковое кино.

Из целой плеяды эстрадных актеров, может быть, меньше других дал киноискусству самый популярный из них — Эдди Кантор. Маленький, невзрачный человек, затерявшийся среди очаровательных танцовщиц музыкального обозрения, он вызывал гомерический хохот публики. Зрителям нравилось, что этот растяпа находил выход из любого положения, а его вера в свои силы передавалась другим. Фильмы Кантора выполняли своего рода терапевтическую функцию по системе доктора Куэ: благодаря «самовнушению» можно преодолеть любые трудности. Лекарство подавалось в яркой обертке, в форме увлекательного, красочного эстрадного зрелища, воскрешающего в новом качестве — с пением и танцами — традицию красивых купальщиц из комедий Мака Сеннета. Несмотря на свою неудачливость и постоянные конфликты с окружающим миром, Эдди Кантор ничем не напоминал ни философа-меланхолика Китона, ни Чарли Чаплина. Он ближе к пропагандистской формуле «американского характера», смеется, блефует и благодаря этому побеждает. Эдди Кантор добился успеха в амплуа клоуна и весельчака. Он не менялся безотносительно к тому, был ли на нем плащ тореодора («Сорванец из Испании») или римская тога («Римские скандалы»). Сила его комизма заключалась в столкновении «американизма» с отдаленными во времени и пространстве мирами.

Совсем другого рода американизм представлял на экране Уилл Роджерс — ковбой-философ, один из самых популярных актеров начала тридцатых годов. Роджерс начал свою артистическую карьеру на арене цирка. Бросая лассо, он разговаривал со зрителями, делиась своими

взглядами на мир и людей. Потом лассо перестало быть нужным, столько юмора, мудрости и изящества было в словах Роджерса. Ковбой, гордившийся своими предками — индейскими воинами, стал звездой ревию «Зигфилд фоллиз». После прихода звука Роджерс отиравился в Голливуд, вернее, возвратился в столицу кино, где прежде снимался у Голдвина в 1918—1921 годах. Играя нередко в пустых и банальных комедиях и мелодрамах, Роджерс никогда не утрачивал полнокровного реалистического стиля игры. В отличие от Эдди Кантора это был яркий, темпераментный актер. Роджерс говорил, что в большинстве случаев он ищет вдохновение в газетах, и по крайней мере раз в месяц ему удается придумать первоклассный комический трюк *. Таким образом в своем творчестве он не терял контакта с действительностью. Герой Роджерса в любых переделках сохранял независимость, ум, впечатлительность и честность. Актер никогда не растворился в экранном образе, наоборот, он хотел, чтобы через киногероя зритель заметил неповторимые его, Роджерса, черты, его индивидуальность. Это приводило к тому, что актер почти всегда был выше фильмов, в которых он снимался; по существу, они служили лишь предлогом, чтобы показать и послушать умного, очаровательного рассказчика. Режиссер Фрэнк Борзедж считал Уилла Роджерса выдающимся киноактером, так как он обладал даром воздействия на зрителей, которые забывали о комедийности экранного героя, видя перед собой глубоко чувствующего человека. Авиационная катастрофа в 1935 году положила конец творчеству тридцативосьмилетнего Уилла Роджерса — актера большого таланта.

Эдди Кантор и Уилл Роджерс — актеры специфически американские, хотя и различные, — имели одно общее качество. Они никогда не пользовались успехом у иностранной публики. Их фильмы шли в европейских и латиноамериканских странах, но нигде не вызвали такого энтузиазма, как в Соединенных Штатах. После многих лет космополитизма, столь отчетливо выраженного в немой период, американское кино начала тридцатых годов приобретает специфически национальные черты, причем это относится и к реалистическому и к антиреалистическому направлениям. В этом втором случае специфика объясняется влиянием американского мюзик-холла, который давно уже существенно отличался от английского и французского.

Из царства ревию «Зигфилд» пришла в кино и Мэй Уэст — интересное и характерное явление. Мэй Уэст сама писала для себя сценарии, и, хотя постановку осуществляли другие, это не оказывало существенного влияния на образ героини, придуманный и сыгранный Мэй Уэст.

Она появилась в кино в выгодный для себя момент. В годы кризиса зритель искал новый тип героини, который отвечал бы его настроениям. Это не могла быть ни добродетельная девушка, ни романтическая возлюб-

* John Montgomery, Comedy Films, London, 1954, p. 192.

ленная — излишняя роскошь для людей, считающих не только каждый доллар, но и цент. Мэй Уэст была всегда весела и одновременно цинична, а если нужно, и беспощадна. Она называла вещи своими именами, а из проблем секса не делала тайны. «Мэй Уэст, — как писал Адольф Цукор в своих воспоминаниях, — воплощала мечты публики кризисных лет, ибо она была женщиной энергичной, уверенной в себе и всегда являлась хозяйкой положения» *. К моменту прихода в кино Мэй Уэст (род. в 1892 г.) имела опыт работы в театре и варьете, ей были знакомы успехи и драматические потрясения. Ее пьеса «Секс» была запрещена полицией, а вся труппа прямо со сцены отправилась в тюрьму. В 1928 году в одном из нью-йоркских театров была поставлена новая пьеса Мэй Уэст «Бриллиантовая Лил». В главной роли выступала Уэст. 97 недель успеха в Нью-Йорке и многие месяцы гастролей по провинции — таков итог спектакля, героиней которого была дама легкого поведения из нью-йоркского района Бауэри на переломе XIX и XX столетий. Мэй Уэст написала затем роман на эту тему, который впоследствии экранизировала под названием «Она причинила ему зло» (1933).

«Бриллиантовая Лил» — любимый персонаж Мэй Уэст, воплощающий самую суть философских взглядов и вкусов автора. В этой героине сочетались влияния парижской belle époque и Америки пионеров и сильных людей, живших в те добрые времена, когда еще никто не помышлял ни о «сухом законе», ни о монополистическом капитале. Эта увлекательная эпоха была показана Мэй Уэст слегка иронично. Героиня должна не волновать, а подбадривать усталых и измученных жизнью людей. Зато в старые добрые времена конца девятых годов сильные люди жили в «прекрасной» Америке. Конечно, это был уход в прошлое, да еще с подтекстом: обращайтесь к истории, она даст вам надежду и спасет от сегодняшних забот.

Мэй Уэст называла себя «королевой секса». Безусловно, в этом кресте объяснение ее популярности. Но чтобы обойти всех соперниц — более молодых и красивых, нужно еще обладать настоящим актерским талантом. Мэй Уэст в совершенстве владела голосом, мимикой, жестом. Ее героини были жизненно достоверными персонажами, созданными актрисой большого мастерства.

И еще звезда мюзик-холла и ревию «Зигфилд» Уильям Филдс, один из последних великих клоунов экрана. Филдс, как и Роджерс, пробовал свои силы еще в немом кино, выступая, в частности, в фильмах Дэвида Гриффита («Салли с цирковой арены», 1925). Однако только звук позволил американским зрителям увидеть и услышать во всем великолении единственного в своем роде актера. Филдс выступал как защитник жанра

* Adolf Zukor et Dale Kramer, Le public n'a jamais tort. Paris, 1954, p. 285.

бурлеска и комедии затрепич, считая новый стиль слишком гладким и рафинированным. Зритель хочет беспечно смеяться, а бурлеск так же печен, как и смех. Долгие годы работы на сцене сформировали физический и психический тип актера: болтливый, забавный, добродушный на вид сегодня, приверженный к спиртному, свидетельством чего является его красный нос. Герой Филдса производит такое впечатление, будто свалился с луны, хотя в его поведении и образе жизни много сугубо земного, привычного. Но все обыденное преобразовано в таинственной реторте цирковой клоунады и насыщено горечью долгих лет нужды и скитаний. Филдс на экране — ироничный клоун, сводящий счеты с миром; он делает это как бы со стороны, не включаясь в поток жизни, а только комментируя его. При всей нереальности и карикатурности своего персонажа Филдс не перестает быть человеком. Это не абстрактный клоун из циркового зрелища, а живой человек, страдающий, ищущий. И при всем том очень смешной. Со времени раннего Чаплина американский экран не видел такой «vis comica», подобной актерской индивидуальности. Даже когда Филдс покидал свой фантастический мир выдуманных республик (как, например, страна Клопстокия в фильме «Ноги за миллион долларов», 1932) и перевоплощался в диккенсовский персонаж — Микобера («Дэвид Копперфилд», 1935), его индивидуальность от этого не страдала. Он всегда оставался самим собой — последним клоуном экрана, наследником традиции Мака Сеннета и Чаплина.

Эдди Кантор, Уилл Роджерс, Мэй Уэст и Уильям Филдс — наиболее крупные мастера, пришедшие в звуковое кино из мюзик-холла. Они в первую очередь помогли комедии пережить тяжелый кризис, связанный с обесцениванием старых эстетических канонов немого кино. Немой бурлеск основывался исключительно на пантомиме и заранее исключал какое бы то ни было участие слова. Одной только музыки или звуковых эффектов не могло хватить надолго. Еще в первые годы после прихода звука Мак Сеннет мог себе позволить поставить короткую комедийную скензу, главный комический эффект которой заключался в том, что зрители слышали, как экранные персонажи ели сельдерей и картофельные котлеты*. Но эти гастрономические эффекты, которыми был начинен фильм «Семейный пикник», быстро надоели. Настал момент, когда произошла, по словам английского кинокритика А. Лежен, неизбежная «литературная интоксикация» пантомимы**. Ритм фильма теперь определялся не только изображением, но и словом.

Вместе с комической пантомимой исчез с экранов после безнадежной борьбы и неоднократных попыток «приспособиться» один из прославленных комиков мирового кино Бестер Китон. Слово разрушило худо-

жественную концепцию персонажа, созданного Китоном. Молчаливый человек с каменным лицом-маской, герой Китона потому был правдив и интересен, что из живого человека превратился в фигуру классической пантомимы, кинематографического арлекина, всегда одинакового, близкого и понятного каждому. Когда же он заговорил, разрушилась условность арлекинады, а из-под маски выглянул неинтересный малозначительный персонаж, который быстро утратил свое место ведущего комика, а его место занял динамичный, постоянно фыркающий, как лошадь, Джимми Дюранте, по прозвищу Носатый.

Гаролд Ллойд был осторожней Китона, и потому ему удалось благополучно преодолеть звуковой барьер. Сначала он занялся освоением звуковых трюков, а диалог вводил постепенно, маленькими дозами. Впрочем, Ллойд и в немой период никогда не порывал с достоверностью окружения, без которой невозможно представить его героя, воплощавшего конкретный тип американца — смешного, но не теряющего серьезности даже в самых неправдоподобных обстоятельствах. Герой Ллойда сохранял комическую маску, даже когда разговаривал: ведь и в диалоге можно высмеять склонность к серьезности и достоинству любой ценой и при любых обстоятельствах. А сценарный рецепт Гаролда Ллойда — «смех, дрожь ужаса, невинная любовь, снова смех» — подходил как немому, так и звуковому кино.

Из комиков, получивших известность еще в немой период, наибольшим успехом в тридцатые годы пользовалась англо-американская пара Стэн Лаурел и Оливер Харди. Орудием комического воздействия этих актеров был физический контраст. Лаурел — худой, пугливый, сентиментальный, Харди — здоровый, плечистый, довольно жестокий, терроризирующий своего товарища и друга. Харди басовито ворчал и кричал, а Лаурел говорил писклявым дискантом. Диалог дополнил и обогатил новыми красками характеристику комиков, которые в двухчастных лентах конкурировали с мультипликациями Уолта Диснея — приложением к основной программе. Полнометражные фильмы Лаурела и Харди гораздо менее удачны. От художественного фильма зритель требовал более многообразной комической разработки. Лаурел и Харди, подобно другим звездам развлекательного фильма тридцатых годов, пропали в молодости школу мюзик-холла, и хотя их карьера в кино протекала иначе, чем у Эдди Кантора или Уильяма Филдса, расцвет их таланта наступил только тогда, когда концепцию немой, основанной на пантомиме кинокомедии сменила новая модель, тесно связанная с традициями американского ревью и бурлеска.

Первое место в комедии по праву заняли в тридцатые годы братья Маркс.

Братья Маркс — Гручо, Чико и Харпо, а в некоторых случаях еще и Зеппо — были любимцами нью-йоркской публики в течение мно-

* Artur Knight, The Liveliest Art, New York, 1957, p. 156.

** A. C. Lejeune, Cinema, London, 1931, p. 188.

гих лет. Они добились первого большого успеха на сцене в 1923 году. Спусти два года началась долгая сценическая жизнь музыкальной комедии «Кокосовые орехи», а в 1928 году с таким же энтузиазмом была встречена их следующая комедия «Расписные пряники». В 1929 году братья Маркс снялись в экранизации «Кокосовых орехов», сделанной Робером Флоресом в студии «Парамаунт» на Лонг-Айленд.

Братья Маркс — превосходно сыгравшийся, действующий как одно целое, коллектив. Их маски чрезвычайно разнородны. Гручо — самоуверенный, невероятно болтливый бизнесмен, не расстающийся с толстой гитарой. Динамизм и молниеносность решений характеризуют язвительного и остроумного Гручо. Его противоположностью является идиот, деревенский дурачок, не умеющий связать двух слов Харпо. В этом персонаже подчеркнуты первобытные инстинкты человека, которым сопутствует злость и тщательно скрываемая под маской отталкивающего крестинизма интеллигентность. Харпо, правда, жует телефонные аппараты, шьет чернила из чернильницы и держит в карманах кучу совершенно ненужных предметов. Но он умеет также выполнить сложное поручение, данное ему Гручо или Чико. Причем в его распоряжении не слова, а только мимика и жест. Чико — третий из братьев — играет итальянского иммигранта, не то ремесленника, не то бродягу и воришку. Он нахален и ловок и при этом безнадежно невежествен. Зеппо был единственным «нормальным» в семье и некоторое время выступал со своими «безумными» братьями в роли героя-любownika. К счастью, он довольно быстро вышел из игры, предоставив поле боя «сумасшедшей троице», в которой связующим звеном между умником Гручо и примитивным Харпо был Чико. Для характеристики братьев Маркс следует добавить, что Чико играл на фортепьяно, Гручо — на гитаре, а Харпо, как свидетельствует его кличка, — на арфе.

Братья Маркс разрабатывали на сцене, а затем в кино традиционные черты английского мюзик-холла — принцип pure nonsense — абсолютной бессмыслицы, абсурда. В этом и заключалось художественное своеобразие, благодаря которому они внесли в киноискусство новые, неизвестные прежде черты. Впоследствии им много подражали, но никогда и никому не удавалось добиться того совершенства, какое было присуще создателям нового стиля, новой концепции кинематографического комизма.

Кинокомедия периода расцвета комических часто бывала абсурдной, основанной на конфликте героев с действительностью, но никогда — и это следует особенно подчеркнуть — эти герои не противоречили самому существованию нормальной, знакомой нам действительности. Случалось, что жизнь поступала с ними жестоко (например, с Чанлином), иногда они не понимали мира (Китон), но не было случая, чтобы кто-то весело, беззаботно высмеял привычный порядок мира, мало того — заставил нормальных людей примириться с властью абсурда. Это удалось только

братьям Маркс. Их сила — в единстве, а не в характерной для других комиков индивидуализации, что заранее предопределяло конфликт между действительностью и исключительной личностью. Комики, выступавшие парами — Лаурел и Харди, — тем не менее были одиночками, только слегка модифицировавшими свои амплуа. Коллективизм братьев Маркс давал им преимущество над окружающим миром, они никогда не теряли чувства юмора, всегда радовались жизни и не переживали сомнений и душевного надлома. Да и как они могли переживать, сомневаться, тревожиться, если не относились серьезно ни к себе, ни к миру. Они делают что хотят, что им взбредет на ум, не ведая о существовании самоконтроля. Их действия неожиданны и автоматичны, что связывает творчество братьев Маркс с сюрреализмом. Сюрреализм этот весьма далек от теоретических установок, повлиявших на творчество Бунюэля или Ман Рея, ибо им вообще чужда какая бы то ни было теория. Зато в методе творчества сходство, несомненно, существует.

Абсурд в фильмах братьев Маркс является общим знаменателем, к которому сводятся все элементы произведения — драматургия, диалог, грим и поступки героев. Сюжеты фильмов не имели большого значения, во всяком случае в постановках 1929—1933 годов. Два первых фильма — «Кокосовые орехи» и «Расписные пряники» — экранизации музыкальных комедий, ранее поставленных на сцене. Три следующие, сделанные уже в Голливуде, а не в Нью-Йорке, были сняты по оригинальным сценариям — «Обезьяний бизнес» (1931), «Лошадиные перья» (1932), «Утиный суп» (1933). Единственное, чему братья Маркс придавали серьезное значение, — точная характеристика среды, где происходит действие: это необходимо для обрисовки второстепенных персонажей и фона. Сами герои никогда не менялись ни внешне, ни внутренне. Они приходят затем, чтобы овладеть каким-то определенным миром — будь то среда спекулянтов землей во Флориде («Кокосовые орехи»), американский университет («Лошадиные перья») или государство фашистской диктатуры («Утиный суп»). Братья действуют согласно священному театральнo-кинематографическому ритуалу. Сначала они появляются перед зрителями по очереди (или все вместе), и мы понимаем, в чем заключается цель их действий (например, «Расписные пряники» — поиски украденной картины). Где-то в середине фильма обычно происходит большой прием, на котором Гручо блещет остроумием, а Харпо и Чико бесчинствуют и устраивают мелкие и крупные скандалы. Здесь же братья демонстрируют свои музыкальные способности: Чико играет на фортепьяно, а Харпо — на арфе. Чаще всего музицирование кончается поломкой инструментов. Погоня предваряет финал фильма, в котором трое братьев появляются в ореоле победителей.

Главным комедийным оружием братьев Маркс был диалог, поэтому сфера их популярности ограничивалась англосаксонскими странами

Позднее их творчество стало более компромиссным, и такие фильмы, как «Вечер в опере» (1935) или «День на скачках» (1937), насыщены мюзик-холльными номерами, а не только абсурдом. Диалог в фильмах братьев Маркс нес весьма разнообразные функции. На нем основано большинство трюков. Игра слов используется для достижения комического эффекта. Далее, в самой семантике диалога гаятся неисчерпаемые сокровища юмора. Гручо в своих репликах всегда агрессивен и, согласно принципу «делаем то, что нам нравится», уничтожает своих партнеров сарказмом и насмешкой. Он часто прибегает к бессмыслице; когда, например, его спрашивают: «Вы врач?» — он без колебаний отвечает: «Да. А где лошадь?» В диалоге можно соединять образно-звуковые эффекты, основанные на омонимии. В «Лошадиных перьях» Гручо, играющий роль ректора университета, требует, чтобы ему принесли печать (a seal). Тогда Харпо бросает ему на стол огромного живого тюленя (тюлень по-английски тоже a seal). А в «Расписных пряниках» в ответ на восклицание «Three cheers for captain Spaulding!» («Трижды ура капитану Сполдингу!») Харпо приносит... три стула (three chairs).

Диалог в фильмах братьев Маркс несет также специфическую функцию ведения действия, только в отличие от нормальной драматургии алогичным способом. В «Расписных пряниках» есть, например, такой разговор Гручо и Чико.

Г р у ч о. Картину нужно искать в этом доме.

Ч и к о. А если ее нет в этом доме?

Г р у ч о. Значит, в соседнем.

Ч и к о. А если нет соседнего дома?

Г р у ч о. А если нет, значит, нужно его построить.

И весь дальнейший не только забавный, а очень поэтичный диалог — это возведение дома, жизнь в новом доме, сложности, возникающие из-за неудобного расположения комнат, и т. д. Подобных примеров можно найти много: мир свободной игры воображения неустанно переплетается с реальным миром.

Лучше всего братья Маркс чувствовали себя в двух первых фильмах, которые являлись почти механическим перенесением на экран их театральных комедий. В Голливуде начались споры со сценаристами, режиссерами и продюсерами, которые не понимали своеобразного юмора актеров, но постепенно помехи были устранены, и «Утиный суп» (1933) стал, пожалуй, лучшим фильмом братьев Маркс, разящие удары которого не оставляют камня на камне от священных институтов фашистского государства, финансовых магнатов и войны.

Бурлеск, основанный на диалоге, и музыкальное ревю не были единственными киножанрами, которые после появления звука заменили немую комедию, основанную на пантомиме. В тридцатые годы большим успехом пользовались и так называемые салонные комедии, юмор которых

неотделим от умения вести беседу. Их называли также комедиями диалога и остроумия. Метром этого нового, а вернее, обновленного и омоложенного жанра был Эрнст Любич. После «опереточной паузы» режиссер вновь обратился к комедии, которая принесла ему славу вскоре после его приезда в Америку в двадцатые годы. Теперь благодаря диалогу фильмы Любича стали гораздо более отточенными, отшлифованными, а иногда и более тонкими.

В фильмах «Смятение в раю» (1932) и «План жизни» (1933) Любич заложил солидный фундамент под здание американской кинокомедии этого направления. Сам Любич считал себя наблюдателем. «Я только наблюдаю жизнь», — говорил он, — и стараюсь к ней приспособиться. Я не моралист». В этом определении недостает одного важного элемента — психологической позиции наблюдателя. Любич умалчивал о том, что смотрит он на жизнь слегка прищуренным глазом, и его рассказ о мире и людях окрашен большой дозой иронии. Героями фильма «Смятение в раю» являются похитители бриллиантов и представители так называемого высшего общества. Любич не призывает зрителей осудить героев, наоборот, он как бы советует с симпатией отнестись к очаровательной паре: вору и красивой светской даме. Их роман ничем не кончается, но не из соображений высокой морали, конечно, а для сохранения самого «важного» в мире — личной выгоды. Ведь нельзя же допустить, чтобы в апартаментах светской дамы появилась полиция. Подруга вора, который отправляется на свидание с дамой, просит его, чтобы он вел себя не как джентльмен. Герой фильма воспользовался этим советом и, прощаясь со своей несостоявшейся любовницей, положил в карман жемчужное ожерелье... В «Плане жизни» Любич благожелательно показал двоемужество. Героиня фильма не может решить, кого она больше любит — молодого писателя или знаменитого художника. Она живет то с одним, то с другим, вечно тоскуя по отсутствующему. В последней сцене она отправляется в путешествие с обоими. Пусть зритель сам догадается, как преодолеет трудности очаровательная героиня.

В комедиях Любича много говорят, хотя режиссер никогда не считал слово главным элементом фильма. Изображение и музыка дополняют словесный ряд, иногда даже лишая его роли ведущего фактора. В «Смятении в раю» музыкальный фон выполняет функцию авторского комментария — хвалит или порицает героев. В двух эпизодах, снятых для киноновелл «Если бы у меня был миллион» (1932), Любич использовал пантомиму, почти полностью отказавшись от диалога. В «Плане жизни» диалог определяет ритм всего фильма. Большое значение придавал режиссер манере произнесения текста. Гэри Купера, который снимался в этом фильме с Фредериком Марчем, режиссер поучал следующим образом: «Играй, как Фредди. Он часто делает паузы, и они для меня очень ценны. На них уходит масса пленки, но они зато выражают какую-то

мысль, а ведь это и есть цель фильма — выразить мысль»*. В умении найти место для паузы, в ритмике фраз, в контрапунктическом использовании изображения и слова кроется секрет мастерства Любича-режиссера. Благодаря ему фильмы типа «Смятение в раю» или «План жизни» не коробили театральностью, а, наоборот, восхищали безусловной кинематографичностью. Это может показаться парадоксом, но благодаря точному монтажу, паузам и ритму фильмы Любича отличались музыкальностью. Зрители воспринимали их как мелодию.

Картины Любича, так же как и братьев Маркс, предназначались для зрителей больших городов, тогда как творчество Эдди Кантора было доступно самым широким кругам зрителей, о чем и свидетельствовали беспословные приемы, которые давали его фильмы.

Но музыкальная комедия не являлась единственным жанром. Зрители хотели видеть и драму, вернее, мелодраму, заставляющую волноваться и переживать. Оба эти жанра противостояли гангстерским фильмам и картинам, содержащим острую социальную критику. Когда в результате протестов американской провинции Голливуд прекратил производство гангстерских фильмов, киностудии выбросили на рынок два новых цикла: экзотический и фантастический. Оба они вскоре приобрели большую популярность, и не только в Соединенных Штатах, но и за границей. Фильмы этих циклов преследовали одну и ту же цель: подальше уйти от кризисной действительности.

Лучше всего этой задаче отвечали экзотические ленты, переносившие зрителей в далекие страны, которые человеческое воображение легко превращает в оазис романтики и красоты. Модой на экзотику кинематограф обязан Роберту Флаэрти. Но великий документалист руководствовался не желанием бежать от действительности, а стремлением познать мир и людей. Правда, вскоре этот экзотический мир так восхитил создателя «Наука» и «Моаны», что только в общении с первобытной природой он видел смысл жизни. В самом начале звукового периода Флаэрти предложили вместе с режиссером У. Ван Дайком ставить фильм «Белые тени Южных морей» (1929). Однако Флаэрти воспротивился методу инсценировок, который ему навязывали продюсеры, и поэтому отказался продолжать работу, картину закончил режиссер У. Ван Дайк. Рай на островах Таити — мнимый; за фасадом цветов, пения и танцев скрывается деградация человека, постепенный процесс физического и нравственного разложения местного населения в результате контактов с белой расой. Не о таких экзотических фильмах мечтали продюсеры. Их не обрадовала также лебединая песня Фридриха Мурнау — картина «Табу» (1931), святая при участии Флаэрти на Полинезийском архипелаге Бора-Бора. Драма неумолимой судьбы, которая уничтожает любовь

* Giulio Cesare Castello. Il Divismo. Mitologia del cinema, Roma, 1957, p. 223.

молодых и красивых людей, не могла быть «ходовым товаром», особенно если учесть, что героями были аборигены. Фильм, в котором фатализм Мурнау переплетался с присущим Флаэрти поэтическим видением мира, остался, в сущности, не известен: его демонстрировали только в клубах и специальных кинотеатрах.

Кассовым успехом пользовались экзотические фильмы совсем иного рода. В них экзотизм сводился к фону и деталям обстановки в сочетании с банальной, иногда банальнейшей любовной историей. У. Ван Дайк после «Белых теней Южных морей» стал ведущим режиссером коммерческой экзотики. Его творчество лучше всего характеризует фильм «Язычник» (1929), в котором уже изрядно расплывшийся Рамон Новарро представлял гавайца, причитающего под звуки укулеле. На экранах появилась целая серия картин, то приторно-сладких, то садистских. Даже в подлинный, а не игровой документальный фильм, каким был репортаж Пауля Хефлера «Африка говорит», вставили сцену, в которой лев бросается на негра. Это волновало зрителей гораздо больше, нежели факт спасения жизни человека. В игровых экзотических фильмах также не жалели сильных ощущений. Примером может служить картина режиссера Джорджа Мелфорда «Восточное Борнео». Чего в ней только не было! И человек, брошенный на съедение крокодилам, и землетрясение, и дом, под обломками которого гибнут жители, и лев, и борьба людей с тиграми, львами и удавом. Кажется, невозможно придумать еще что-нибудь. «Восточное Борнео» — это уже не экзотический фильм, а воплощение садизма.

Одновременно с экзотическим циклом Голливуд приступил к созданию серии фантастических картин. Для начала были экранизированы романы «Дракула» Брэма Стокера* и «Франкенштейн» Мери Шелли. «Дракула» — это, по сути дела, обновленный вариант немого экспрессионистского фильма «Носферату» Фридриха Мурнау. «Франкенштейн» — первая попытка перенесения на экран романа, написанного женой поэта и опубликованного в 1818 году. Роман имел подзаголовок «Современный Прометей» и рассказывал об искусственном чудовище, созданном гениальным ученым Франкенштейном. Чудовище хочет дружить с людьми, но люди, испуганные его отталкивающей внешностью, бегут от него. Чудовище начинает мстить: убивает брата и жену Франкенштейна и бежит в страну вечных льдов, в Арктику. Ученый отправляется вслед за ним, чтобы уничтожить творение своих рук, но чудовище само убивает Франкенштейна и исчезает. Может быть, оно живет и по сей день и появится снова, сея ужас и губя людей? Таково содержание английского романа, который создавался под несомненным влиянием средневековых немецких легенд, кишевших чудовищами, вампирами и привидениями. Мери Шелли забыла дать искусственному монстру имя, и поэтому чудовище стало

* Фильм режиссера Тода Броунинга (1931).

называть по имени его создателя Франкенштейном. Постановку «Франкенштейна» (1932) осуществил Джеймс Уэйл, а роль чудовища сыграл английский актер, получивший известность под псевдонимом Борис Карлоф. «Франкенштейн» пользовался большим успехом и послужил толчком для создания других картин этой серии («Сын Франкенштейна», «Проклятие Франкенштейна», «Месть Франкенштейна» и др.). Нет сомнения, что сознательная игра на чувстве ужаса имела свои закулисные производственные причины. Возвращение к «готическим», хотя и вульгаризированным образцам чаще всего не было случайностью, а результатом тонкого расчета. Голливуд уходил от насущных жизненных проблем, подменяя земное чувство страха перед безработицей страхом метафизическим. Фантастические фильмы являлись одной из форм сознательного бегства от действительности.

По мере появления все новых и новых фильмов фантастического цикла продюсеры и постановщики начали соревноваться в нагромождении сверхъестественных, сенсационных и садистских элементов. В таких фильмах, как «Остров потерянных душ», «Самая опасная игра» или «Кинг-Конг», сочетались экзотика и фантастика. Доктор Моро из фильма «Остров потерянных душ» живет на таинственном острове в окружении человекообразных обезьян. Русский граф Заров («Самая опасная игра», 1932) охотится на людей, потому что охота на животных уже не доставляет ему никакого удовольствия (дело происходит в Португалии). И наконец, «Кинг-Конг» (1933, режиссеры Эрнст Шедзак и Мериэн Купер) — история доисторической гигантской обезьяны — это высшая точка развития одновременно экзотических фильмов и фильмов о чудовищах и вампирах, это доведенный до абсурда синтез двух модных циклов, заполонивших экраны в 1931—1932 годах. Можно восхищаться техническим мастерством «Кинг-Конга» и «Самой опасной игры», великолепными трюковыми съемками, остроумными макетами и т. д. и сожалеть в то же время, что талант режиссера Эрнста Шедзака расходовался на такого рода «шедевры». А ведь он был автором прекрасных документальных фильмов о слоне «Чанг» (1927) и обезьяне «Ранго» (1931). Фантастические фильмы снимали и другие способные режиссеры: Карл Фрейнд, оператор немецких экспрессионистских картин, Тод Браунинг и Майкл Кертиц.

Фантастика и экзотика — это наиболее популярные, хотя и не единственные жанры эскейпистского кинематографа. Тем же целям служили исторические фильмы, а также викторианская мелодрама, робко возвращавшаяся на экран. В исторических фильмах тенденции бегства от действительности проявлялись в стремлении приблизить прошлое к современности, найти там образцы и примеры. В таком духе создавались лучшие произведения исторического репертуара, как, например, «Кавалькада» (1933) Фрэнка Ллойда по пьесе Ноэла Коуарда. Эта английская семейная сага должна была научить зрителей искусству борьбы с преврат-

ностями судьбы. Ту же цель преследовал фильм режиссера Уильяма Уэллмена «Завоеватели» (1933). Авторы фильма — сценарист и режиссер — напоминают американским зрителям, что Соединенные Штаты уже несколько раз переживали серьезные экономические трудности, но после каждого кризиса начинался расцвет национальной экономики. Мысль фильма ясна: и в нынешний мировой кризис не следует терять надежду, наоборот, каждый должен «поддерживать» свою страну.

Самым интересным фильмом исторического цикла наряду с добротной сделанной «Кавалькадой» был «Симаррон» (1934) — экранизация популярного романа Эдны Фербер в постановке Уэсли Раггза. По свидетельству американского историка кино Ричарда Гриффита, фильм преследовал двойную цель. В лице героя Йенси Кравата (актер Ричард Дикс) здесь воспевался дух захватничества и пионерской предприимчивости: ведь все знают, что Америку завоевали сильные, непреклонные люди. Но наступает момент, когда путешествия и битвы кончаются. И здесь на первый план выходит героиня — жена Йенси — Сабра (актриса Ирен Дюни), которая поселяется в поселке Осага, чтобы посвятить себя воспитанию детей и укреплению правосудия. Эта вторая идейная цель «Симаррона» так же актуальна и важна, как и первая. В эпоху кризиса необходимо было возвеличить не только мужественных воинов-пионеров, но и добродетельных, всегда готовых к самоотречению хранительниц американского домашнего очага.

От идеала Сабры всего один шаг до романтической мелодрамы XIX века. Казалось, такой тип меньше всего соответствовал политической, экономической и прежде всего психологической ситуации, в которой оказалось американское общество кризисных лет. Вкусам публики больше отвечала циничная Бриллиантовая Лил в исполнении Мэй Уэст, нежели благородная Тэсс, девушка из страны бурь. Однако и Тэсс, сыгранная Дженет Гейнор, нашла приверженцев среди миллионов американских зрителей. Это доказывает, что в любую эпоху и при любых обстоятельствах мелодрама найдет своих почитателей. Для того же круга зрителей создавался фильм Сидни Фрэнклина «Улыбка счастья» (1932), где были заняты три знаменитых актера — Норма Ширер, Лесли Хоуард и Фредерик Марч. Сентиментальная история любви, происходящая в двух временных плоскостях, связанных воспоминанием, была попыткой психологического анализа человеческих характеров. Благодаря превосходным актерам замысел сценариста удался. В годы кризиса успехом пользовалась только очень хорошая мелодрама. На посредственные, скучные зрелища у зрителя, измученного повседневными трудностями, просто не хватало терпения. Он или предпочитал видеть на экране саму жизнь, показанную возможно более достоверно и правдиво, или бежал в сторону фантастики, экзотики, далекого прошлого... Высокопривлекательная голливудская сказочка о Золушке, сотни вариантов которой

создавались Голливудом в двадцатые годы, теперь потеряла привлекательную силу, разве что сказочку эту рассказывал зрителям Чарли Чаплин.

Какое место занимает в панораме американского кино начала тридцатых годов великий художник? Следует ли рассматривать его как представителя реалистического направления или экзептистского? Какую роль сыграл единственный фильм Чаплина, демонстрировавшийся на американских экранах в годы кризиса, «Огни большого города»?

Когда в январе 1928 года в нью-йоркском «Стрэнд театр» состоялась премьера чаплинского «Цирка», братья Уорнер уже выложили свой кошмар — звук. И все же в феврале 1928 года Чаплин приступил к постановке нового немого фильма — «Огни большого города». Осенью съемки фильма пришлось на некоторое время прервать, так как бурное развитие звукового кино заставило Чаплина принять важное решение. В какой форме должен был появиться перед зрителями новый фильм? Будет ли он немой или говорящим? Чаплин выбрал средний путь: он закончил фильм как немой, а затем написал к нему музыкальное сопровождение. «Огни большого города» вышли на экран в 1931 году с несколькими звуковыми эффектами и оригинальной музыкой. И это в то время когда в Америке уже не было других фильмов, кроме стопроцентно говорящих, целиком основанных на диалоге!

Чаплин оставался решительным приверженцем немого кино не из консерватизма, а по глубокой убежденности. Подобно своим коллегам из мюзик-холла У. Филдсу, Лаурелу и Харди, братьям Маркс, автор «Золотой лихорадки» мог не бояться диалога. У него был голос приятного тембра, в чем зрители смогли убедиться только в 1935 году, когда актер спел песенку в «Новых временах». Чаплин защищал немое кино, будучи убежден, что человеческий голос перечеркнет все завоевания киноискусства. «Говорящее кино, — писал Чаплин в 1929 году, — разрушает традиции пантомимы, которая составляет основу киноискусства. Актеры экрана хорошо знают, что кинокамера регистрирует не слова, а мысли. Мысли и чувства. Актеры научились азбуке движения и поэзии жеста. Из всех других искусств кино ближе всего музыке»*.

Чаплин считал основой кино пантомиму, старую классическую пантомиму, усовершенствованную благодаря кинематографической технике. Крупный план увеличил выразительность жеста, а замедленная съемка усилила комизм погони за эффектом. Вот, собственно, и все, что взял Чаплин из арсенала выразительных средств кинематографа. Монтаж остался вне сферы интересов великого актера. Слово — смертельный враг

* Pierre Lerghon, Charles Chaplin, Paris, 1957, p. 134. Со взглядами Чаплина на немое и звуковое кино можно познакомиться в статьях «Самоубийство кино», «О немом и звуковом кино», «Будущее звукового кино», помещенных в сборнике «Ч.-С. Чаплин», Москва, 1945. — *Прим. ред.*

пантомимы, и здесь не могло быть и речи о компромиссе. Или отказ от пантомимы в пользу диалога, или защита классических позиций немого искусства. Музыка в этом принципиальном споре не играла существенной роли. Она всегда сопровождала пантомиму на сцене и на экране, а была она записана на пленку или нет, не имеет существенного значения.

Чаплин защищал пантомиму как священный, вечный и нерушимый принцип. Но, защищая немоту кино, он вместе с тем защищал нечто большее: смысл существования созданного им персонажа. В атмосфере безмолвия, отказа от подробной достоверности окружающего мира мог появиться и появиться миф Чарли, маленького бродяги, странствующего по дорогам мира апостола добра и любви. Конкретность, однозначность диалога неизбежно должна была привести к катастрофе. Это был бы конец мифа, конец универсальности и вневременности образа Чарли, вместо него появился бы актер, может быть гениальный, единственный в своем роде, но все же актер Чарльз Чаплин. На глазах Чаплина такая катастрофа произошла с Бестером Китонем. Его персонаж прекратил свое существование как символ, как миф. Чаплин не мог себе этого позволить. Он решил защищать миф вопреки новым веяниям моды, новой технике и новым временам.

Верный своему экранному образу, верящий в силу его воздействия, великий художник не пошел на компромисс и в тематике и содержании. «Огни большого города», создававшиеся в течение двух лет, в период самых тяжелых ударов, которые кризис изо дня в день наносил американскому обществу, были далеки от актуальных проблем. Это типично чаплиновская романтическая комедия, без конкретного адреса, времени и среды. История любви нищего бродяги к слепой цветочнице не стареет. Борьба с эгоизмом богачей, не замечающих человеческих страданий и нужд, вечна, как род людской. Может быть, только в прологе фильма, в сцене открытия памятника «Просперити», мы находим сатирический намек на кризис. Но это, пожалуй, единственный момент сознательного осовременивания «Огней большого города».

Фильм Чаплина, не будучи актуальным и представляя собой еще один вариант сказки о Золушке, — глубоко человеческое и правдивое произведение, более реалистичное, чем предыдущие картины Чаплина, в которых мечта, иллюзия играла роль романтического и оптимистического стимула. «Огни большого города» показывают крах иллюзий, ибо и автор, и его герой учатся смотреть правде в глаза. На чем основано счастье или мечта о счастье Чарли? На двойном обмане, двойной лжи. Слепота девушки скрывает от нее истинный облик Чарли. Благодаря слепоте — и только благодаря ей — цветочница создает в своем воображении образ красивого и богатого друга-благодетеля. Но в этот миф верит также и Чарли, который сам стремится к идеалу. Это первая ложь.

на которой строит счастье маленький бродяга. Пьяный миллионер обещает ему свою дружбу. Это вторая ложь, позволяющая легче и проще жить. Девушка прозревает. Миллионер отрезвляется. Иллюзия утрачивает свою волшебную силу. Нужно наконец взглянуть правде в глаза. Начинается прекраснейшая сцена фильма: девушка узнает своего спасителя; прикосновение руки Чарли открыло ей и в переносном смысле глаза, прозревшие благодаря любви и самопожертвованию несчастного бродяги.

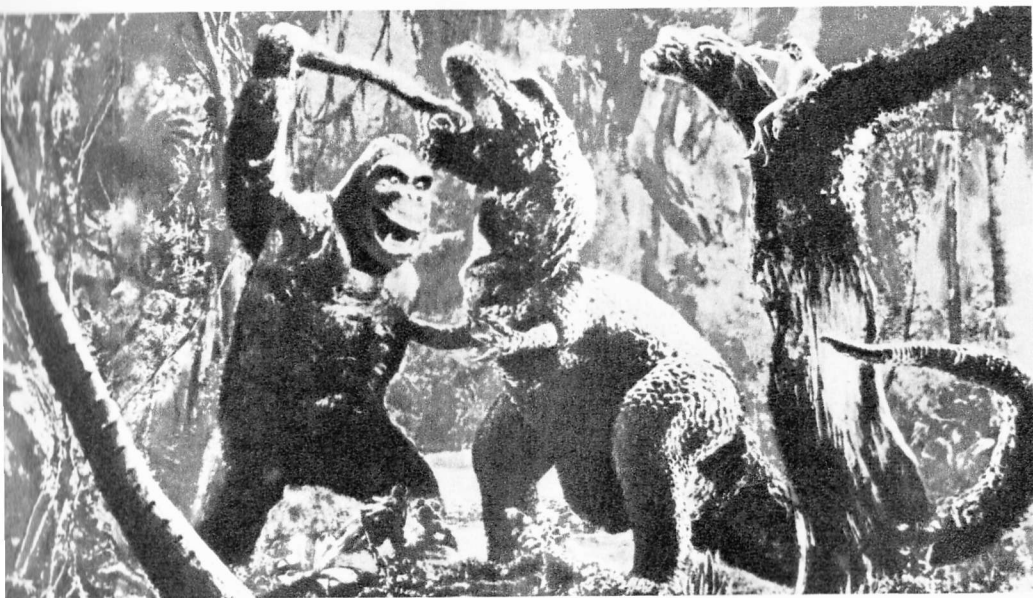
Каков результат этого столкновения мечты о счастье с жизненной реальностью? Фильм об этом не говорит, предоставляя самим зрителям делать выводы. Но одно совершенно ясно: справедливая оценка человеческих чувств и порывов возможна только в резком, безжалостном свете правды. Даже у Чаплина мы вряд ли найдем еще один фильм такой очищающей силы!

«Огни большого города» отличаются абсолютной выверенностью конструкции, виртуозностью режиссерской техники, глубоким психологизмом и человечностью образа Чарли. Маленький бродяга достиг в этом фильме истинных высот духа. Художественная ценность картины еще более возросла благодаря своеобразной музыкальной концепции. Каждый из героев наделен собственной музыкальной темой, иллюстрирующей его душевные переживания. Мелодия популярной в то время песенки сопутствовала Чарли и слепой цветочнице в лирических сценах, выражая чувство любви.

Совершенно неожиданно фильм имел огромный кассовый успех. Появившись на экранах одновременно с целым потоком «говорящих» картин, «Огни большого города» сумели привлечь многие тысячи зрителей, которых, казалось, ничто уже не могло заставить смотреть немой фильм. Успех «Огней большого города» принес огромное личное удовлетворение его создателю, но вовсе не означал правильности его теоретических позиций. Зрители шли смотреть фильм великого Чаплина, чтобы увидеть новое экранное воплощение Чарли. Но никто не пошел в кино только потому, что демонстрировался немой фильм. Чаплин не нашел последователей, и ни одна из студий не решилась, ссылаясь на успех «Огней большого города», повернуть вспять. Фильм Чаплина не стал ласточкой, предвещавшей новый расцвет немого кино.



30. Борис Карлов в фильме «Франкенштейн»
Д. Уэйла (1931)

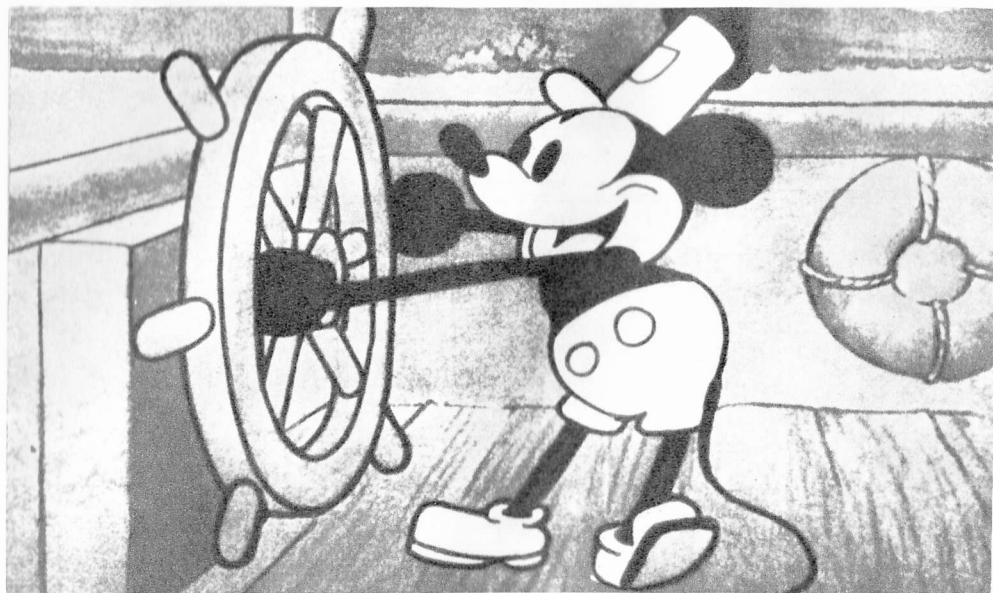


31. Из фильма «Кавалькада» Ф. Ллойда (1933)

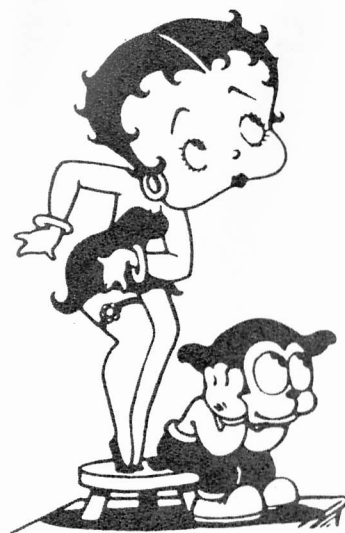
32. Из фильма «Кинг-Конг» Э. Шедзак и М. Купера (1933)

33. Чарльз Чаплин и Вирджиния Черилл в фильме «Огни большого города» Ч. Чаплина (1931)





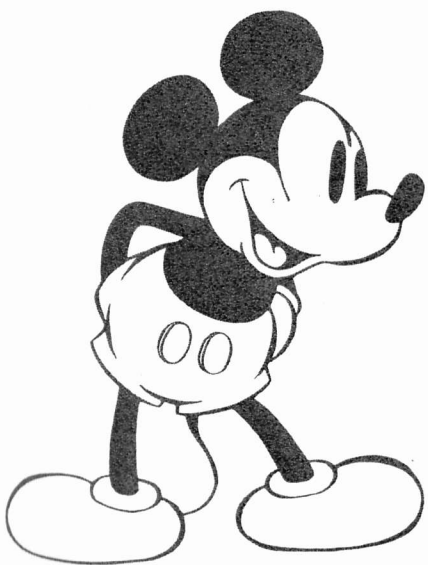
34. Из фильма «Пароходик Уилли» У. Диснея (1929)



36. Бетти Буп М. Флейшера и Кот Феликс П. Салливена



37. Из фильма «Плоскостные скелеты» У. Диснея (1929)

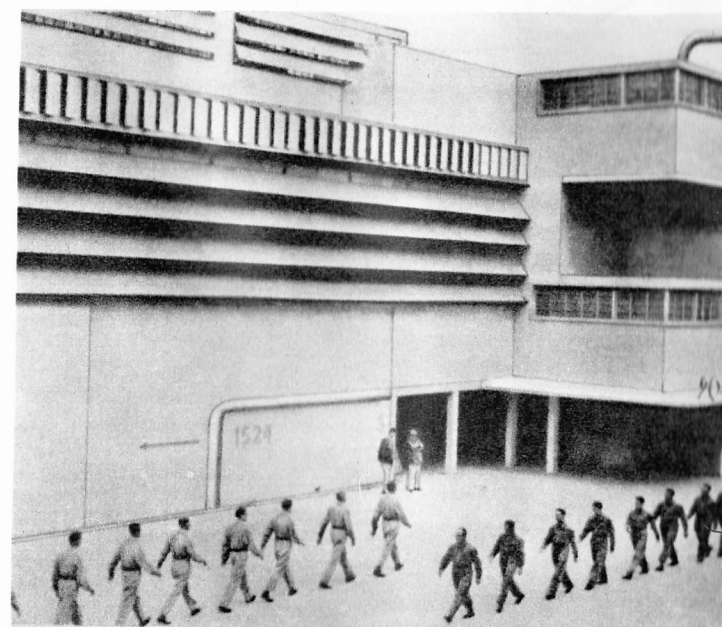
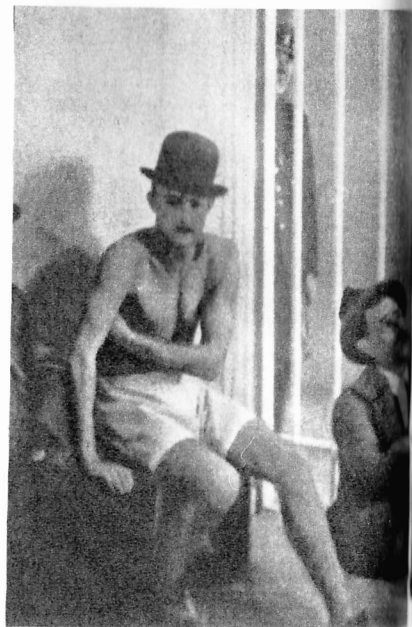


35. Микки Маус У. Диснея



38. Клоун Кокко М. Флейшера и Мышонок Мортимер У. Диснея





39. Из фильма «Под крышами Парижа» Р. Клера (1930)

40. Рене Лефевр в фильме «Миллион» Р. Клера (1931)

41. Из фильма «Свободу — нам!» Р. Клера (1931)



42. Макс Дирли и Джим Джералд в фильме «Последний миллионер» Р. Клера (1934)

Глава IX

МАСТЕР РИСОВАННОГО ФИЛЬМА УОЛТ ДИСНЕЙ

В сентябре 1928 года в нью-йоркском кинотеатре «Колони театр» состоялась премьера первого звукового рисованного фильма Уолта Диснея «Пароходик Уилли». В главной роли выступил Микки Маус. Мультипликационная короткометражка была с энтузиазмом встречена публикой, а новая рисованная кинозвезда Микки покорила сердца старых и молодых, сторонников и противников звукового кино. Создание Уолта Диснея — маленький, юркий плутоватый мышонок — стало неотъемлемой составной частью кинопрограммы. Многие зрители ходили в кино только для того, чтобы посмотреть мультипликацию, терпеливо высиживая основную часть программы — игровой фильм. Мышонок Микки появлялся на экране в самых разнообразных ролях — гаучо, импрессарио, музыканта, изобретателя, шофера такси, детектива, футболиста, боксера, фокусника, химика и т. д. и т. п. За первые одиннадцать лет существования Микки предстал перед своими поклонниками в сорока двух обликах: от араба и гавайца до китобоя и Гулливера*.

Не было страны и не было кинотеатра, куда бы не докатилась слава нового экранного героя. Популярность диснеевского персонажа можно сравнить в истории киноискусства только с успехом ранних фильмов Чаплина. Как некогда Чарли был у всех на устах — у великих и малых, у интеллектуалов и простых зрителей, у черных, желтых и белых, так теперь Микки Маус пожинал лавры и аплодисменты во всех уголках земного шара.

В венском первоэкранном кинотеатре «Аполло» в конкурсе на самую популярную кинозвезду мышонок Уолта Диснея занял первое место, опередив Грету Гарбо и Марлен Дитрих. Опрос, устроенный французской прессой, показал, что из тысячи человек 95% были поклонниками Микки и только 5% заявили, что относятся к нему равнодушно. Такими

* Lewis Jacobs, The Rise of the American Film, New York, 1939, p. 496.

успехами не мог в те времена похвастаться ни один актер — ни Эл Джексон, ни Морис Шевалье, ни братья Маркс.

Что такое Микки? Маленькая, нарисованная фигурка, сначала чернобелая, впоследствии цветная, перенесенная на кинолентку. Мышонок Микки был полон очарования, восхищал темпераментом и смелостью, воплощал душевной добротой. Микки помогал людям забыть о своих горестях, которых по мере углубления кризиса становилось все больше. Он служил также противовесом против натурализма раннего звукового кинематографа. Каждый звук, шум и каждое слово на экране должно быть достоверным, иметь свой источник в кадре. Такая достоверность зрительного ряда утомляла и быстро надоедала публике. На этом фоне выигрывала поэтика рисованного фильма, и в особенности творчество Уолта Диснея, создателя Микки Мауса.

Уолт Дисней в 1928 году не был новичком в кинематографе. Он родился 5 декабря 1901 года в Чикаго. В молодости учился на курсах Академии изящных искусств, а с 1919 года был плакатистом-рисовальщиком и карикатуристом. Тогда же он начал постановку рекламных фильмов, основанных на рисованных трюках. Мышонок Микки имел своего рисованного предшественника в образе грустного Мортимера. В фильме «Пароходик Уилли» впервые был использован звук; соединение изобразительного ритма с ритмом музыкальным выявило новые, совершенно неожиданные художественные возможности рисованного фильма. Но и это открытие также имело своего предшественника, причем очень давно, еще до эпохи кинематографа братьев Льюмьер.

Создателем искусства рисованного фильма был художник и изобретатель Эмиль Рейно (1844—1918). В 1892 году дирекция парижского музея Гревен подписала с ним договор, по которому Рейно должен был ежедневно устраивать несколько сеансов Оптического театра. Рейно установил в зале сложную аппаратуру, которая состояла из проектора, напоминающего волшебный фонарь, большого барабана с наклонными зеркалами и экрана. На этом экране и демонстрировались рисованные фильмы. Их было, правда, немного, но каждый из них являлся плодом поистине сизифова труда их создателя. Кадр за кадром рисовал Рейно на пленке, меняя в каждом из них жесты и движения героев. При движении барабана отдельные картинки оживали и соединялись в единое целое. Человеческие фигурки двигались на экране, улыбались, плакали, разгрызали маленькие комедии, драмы и фарсы.

«Бедный Пьеро» — пантомима для трех героев — так назывался первый в мире рисованный фильм, премьера которого состоялась 28 октября 1892 года на Монмартрском бульваре. Фильм состоял из 500 рисунков, длина его 36 метров, а время демонстрации равнялось 15 минутам. «Бедный Пьеро» был к тому же звуковым фильмом: зрители слышали звонки, удары кия и пение под мандолину. Кинолентку снабдили маленькими

серебряными язычками, которые, соприкасаясь с электрической аннатурой, приводили в действие звуковые эффекты. Специальную музыку написал Гастон Полен, который во время демонстрации фильма аккомпанировал на рояле.

Сеансы Оптического театра продолжались до конца февраля 1900 года, потом их пришлось прекратить, так как конкуренция новорожденного кинематографа оказалась слишком сильной. Рейно создал за это время шесть рисованных пантомим, из которых наибольшим успехом пользовалась лента под названием «Сон у камина», демонстрировавшаяся с декабря 1894 по июль 1897 года. Здесь мы встречаемся с особенно интересными сценарными и изобразительными находками. Так, например, заснувший у камина гуляка видит, как из языков пламени возникает дух огня, который жонглирует раскаленными предметами, а затем исчезает. Языки пламени образуют экран, на котором проходит жизнь героя фильма. Все это элементы будущих рисованных фильмов. Эмиль Рейно был художником-одиночкой, он презирал технику и фабричное производство. Он не соглашался даже использовать фотографию для упрощения кропотливого процесса рисования кадров, не воспользовался и помощью изобретенного уже тогда кинематографа. В конце концов живые фотографии оказались более привлекательными, нежели движущиеся рисунки. Ни цвет, ни звуковые эффекты не помогли Рейно в конкурентной борьбе с фильмами братьев Льюмьер, а потом Мельесса и других. Подлинность кинематографа, его умение показать жизнь врасплох — вот что притягивало публику к кассам биоскопов и иллюзионов. Желание видеть реальную жизнь в движении оказалась во много раз сильнее, чем удивление при виде движущихся нарисованных фигурок. Кинематограф — подлинная техническая новинка, а театр Рейно всего лишь усовершенствование известных оптических игрушек типа фенакистоскона или зоотропа. Вот почему Рейно должен был проиграть борьбу.

А когда восхищение кинематографом ослабело и публика вновь захотела увидеть на экране не картинки из жизни, а фантастические сказки, место создателя первых рисованных фильмов уже занял волшебник экрана Мельес. Упорство изобретателя, не захотевшего примириться с кинематографом, и безразличие общества, равнодушно отказавшего в помощи талантливому художнику и изобретателю, — вот причина трагедии Эмиля Рейно. Он бросает свои рисованные фильмы в Сену, его преследует нужда, его ждет одинокая смерть в больнице. Такова типичная судьба неудачника-первооткрывателя.

Рисованный фильм забыли. О его существовании напомнил в 1908 году, спустя восемь лет, карикатурист Эмиль Коль (1857—1938). Многолетний сотрудник парижских газет и журналов, Коль случайно вступил в контакт со студией «Гомон», которая использовала для фильмов его юмористические рисунки. «А разве нельзя, — подумал Коль, — перенести на

окрап не только содержание, но и форму и художественную усложность рисованных шуток?» Так возник первый связанный с кинематографом рисованный фильм «Фантасмагория» (длина 36 метров), показанный 17 августа 1908 года в парижском театре «Жимназ» в качестве дополнения к основной программе. Идея Коля, как пишет французский историк кино Мишель Куассак, заключалась в том, чтобы «поставить искусство ожившего рисунка на службу кинематографу и одновременно сделать кинокамеру служанкой рисунка». Его фильмы были примерно той же длины, что и короткометражки Рейно, но содержали гораздо больше кадров и проекция их занимала значительно меньше времени. «Бедный Пьеро» длиной 36 метров демонстрировался 15 минут, «Фантасмагория», имевшая тот же метраж, занимала две минуты экранного времени! В результате соединения рисунка с киносъемкой удалось добиться большей плавности движения и ускорить темп коротких историй. Рейно предлагал зрителям сказку или неспешно рассказанную побасенку, тогда как Коля предпочитал гротеск или цирковой бурлеск.

Коля по призванию и темпераменту был карикатуристом, и методы своей журналистской работы перенес в кино. Его персонажи по-газетному упрощены, нарисованы при помощи нескольких штрихов, сознательно небрежно и по-детски примитивно. Поступки и психологические реакции изображались почти символически, так что пластический язык первых фильмов Коля, а затем и его последователей приближался к языку идеограмм. Это в значительной мере и определило популярность рисованных фильмов.

В 1908—1918 годах Коля сделал около сотни картин длиной 100—200 метров каждая. Половину из них — в Америке, где он находился в 1912—1914 годах. Тематика их разнообразна, но все-таки чаще всего связана с цирком. Возможно, здесь сказалось влияние фантастики Мельеса, быть может, сыграла свою роль любовь автора к цирку.

Ленты Коля еще и сегодня поражают богатством рисованных комических трюков — результат работы карандаша и живой мысли, рождавшей забавные ассоциации или противопоставления. Оживление животных и предметов используется им довольно часто, но юмор Коля ближе вкусам читателей юмористических газет, чем детям, увлекающимся «Красной Шапочкой». В фильмах Коля куры вместо яиц несут будильники, памятки плачут, а в картине «Живые фрукты и овощи» артишок признается в любви помидору, который начинает рыдать. В ленте «Месть духов» автор показывает человека, которого атакуют злобные рисованные существа.

В то же самое время в Соединенных Штатах работал рисовальщик Уинзор Мак Кей, создатель фильма «Жерти-динозавр» (1909). Когда на экране возникал грозный силуэт чудовища, перед экраном появлялся укротитель диких зверей с длинным кнутом и дрессировал Жерти. Мак

Кей неоднократно использовал идеи Коля, который, впрочем, и сам, находясь в Америке, охотно делился своим опытом с молодым коллегой. Возможно, хотя это утверждение нельзя доказать, на развитие рисованного фильма в Америке повлияли две короткие ленты Стюарта Блэктона: «Комические выражения смешного лица» (1906) и «Магическое вечное перо» (1907). Во всяком случае, с момента появления рисованных фильмов Мак Кей инициатива в этой области перешла к Америке. Коля после возвращения во Францию не нашел денег для продолжения работы, ушел из кино и умер в бедности, как и Рейно.

Между тем в Соединенных Штатах рисованное кино переживало бурный подъем. Появились новые художники, а студии охотно предоставляли им технику и деньги. Уинзор Мак Кей создавал все более длинные фильмы, пока наконец в 1918 году не выпустил на экран драматическую историю, основанную на подлинном событии времен первой мировой войны, — «Гибель «Лузитании»». Фильм состоял из 25 тысяч рисунков, описывающих последние часы огромного трансатлантического лайнера — жертвы немецкой подводной лодки. Фильм демонстрировался 25 минут. Этот рекорд длины побил только в 1938 году «Белоснежка и семь гномов» Уолта Диснея.

Развитию американского рисованного фильма способствовали технические усовершенствования, сделанные в 1914 году Эрлом Хердом, а также Раулем Барре и Биллом Ноланом. Херд рисовал фазы движения отдельно на листах прозрачного целлулоида, а затем совмещал их с фоном. Таким образом он значительно упрощал кропотливый процесс, ибо аппарат снимал любое количество целлулоидных листов, наложенных на изображение фона. Рауль Барре и Билл Нолан впервые применили наезды и отъезды камеры. Благодаря этому движение на экране приобрело большую плавность, что было очень важно для развития мультипликации.

Изобретатели помогли рисованному кино, но на более высокий уровень его подняли творческие работники. После изыщного, несколько старомодного Рейно и сатирика-карикатуриста Коля появился третий знаменитый рисовальщик, австралиец Пэт Салливен, создатель первого популярного рисованного героя — кота Феликса. Кот Феликс впервые появился на экране в 1913 году и пользовался неизменным успехом вплоть до появления Микки Мауса, с которым он даже некоторое время соперничал. Салливен создавал экранные сказки, частично придуманные им самим, а частично заимствованные из литературы. Феликс героически боролся с врагами, помогал обиженным. Как и полагается сказочному персонажу, он был благороден, но одновременно ловок, хитер и забавен. Салливен впервые в рисованном фильме последовательно использовал повествовательные приемы. Его картины уже нельзя назвать анекдотами или цирковыми номерами. Это рассказы, имеющие свою драматургию. Феликс был очаровательным существом и производил на всех неотрази-

мое впечатление. Нэт Салливен не ограничился котом Феликсом, он также вынес на экран рисованную пару — Динки и Бостока, которая появилась рядом с живыми актерами на фоне улицы или сельского пейзажа. Спустя много лет этот прием использовал Уолт Дисней в двух полнометражных рисованных фильмах, снятых во время войны: «Привет друзьям» (1943) и «Три кабальеро» (1944).

Кот Феликс не давал спокойно спать конкурентам Салливена, которые делали героями своих фильмов других зверюшек: назовем здесь Сумасшедшего Кота рисовальщиков Бена Харрисона, Мэнни Гудда и Билла Полана, а также лягушку Флипа, созданную Юбом Иверксом. Четыре года спустя после рождения кота Феликса появился на свет его наиболее грозный конкурент клоун Коко, персонаж, придуманный Максом Флейшером.

Макс Флейшер, самый выдающийся наряду с Уолтом Диснеем деятель рисованного кино тридцатых годов, родился в Вене в 1889 году. Пятилетним ребенком он переехал с родителями в Америку, где и остался навсегда. В 1917 году Флейшер работал в штабе генерала Першинга над рисованными инструктажными фильмами для армии. В том же году появился его первый развлекательный фильм, в котором зрители увидели, как художник рисует фигуру клоуна Коко, как постепенно фигурка эта оживает, начинает резвиться на экране, шалить, пока наконец рассерженный автор не сажает клоуна в чернильницу, откуда он появился.

Необычность этого фильма заключалась в том, что герой был неразрывно связан с автором, подарившим ему жизнь. Флейшер обнажал перед зрителями механизм творчества, разбивал на составные части весь процесс создания персонажа и сам забавлялся вместе со зрителями. Каждая вещь, нарисованная и наделенная жизнью, вырывалась из рук рисовальщика, начинала жить самостоятельно. Флейшер, рисуя, укрощал своих героев, поправлял и переделывал, и игра начиналась снова, игра повелителя с существами, находящимися в его неограниченной власти. Творческая раскованность, свободная игра воображения получили в фильмах Флейшера очень большое развитие. Уолт Дисней начал свою карьеру в мультипликационном кино в 1920 году, т. е. спустя три года после появления клоуна Коко. Сначала он делал рекламные ролики для кинотеатров, потом снял серию коротких фильмов по мотивам известных детских сказок. Его студия, а вернее, производственная мастерская находилась в Канзас-Сити. Фильмы Диснея не имели коммерческого проката, их продавали или давали напрокат школам, различным обществам и частным лицам. Такая система распространения не способствовала популяризации творчества Диснея. Он отправился в Голливуд и там начал новую серию коротких рисованных фильмов. Их героями стали девочка Алиса («Алиса в рисованной стране») и кролик Освальд. В филь-

мах об Алисе Дисней соединил живую героиню с нарисованными персонажами.

Затем он решил развить первоначальный замысел, на этот раз в целой серии фильмов и без участия живой героини.

Фильмы Диснея стали появляться на экранах американских кинотеатров, не вызывая, впрочем, особого интереса. По сравнению с Флейшером и Салливером новичка считали менее талантливым. В 1927 году Дисней создал две картины, героем которых был мышонок по имени Мортимер. У них немало достоинств: приключения забавного, хотя в первых лентах и несколько меланхоличного героя разнообразны, изобилуют множеством смешных трюков. Но никто не хотел смотреть фильмы Диснея, потому что они были немыми, а кинотеатры к этому времени переключились на звуковые короткометражки. И тогда Дисней озвучил третий фильм с мышонок — «Пароходик Уилли». Фильм имел огромный успех, и колесо удачи Уолта Диснея закрутилось.

Озвучивание этого фильма, продиктованное желанием пробиться на экран, стало переломным пунктом в творческой биографии Диснея. В нем проснулся большой художник, поэт и виртуоз нового жанра киноискусства, а может быть, даже нового искусства, сочетающего кинематограф, живопись и музыку. В 1929—1931 годах Дисней снял девяносто фильмов, и почти каждый из них имел огромный успех. Скромная мастерская превратилась в крупную киностудию, где работало несколько сот сотрудников.

Уолта Диснея часто называют современным Эзопом, ведь он, как и великий грек, создал густо населенный мир сказок. «Мой мир, — говорил Дисней, — это королевство, в котором животные и даже неодушевленные предметы говорят, думают и действуют как человеческие существа, но только с большим изяществом». Основа творческого метода Диснея — оживление, наделение духовными качествами, свойственными человеку, животных и предметов. Причем оживление это вызывает смех, ибо происходит оно в условной, шаржированной манере. Дисней считал, что человеческие проблемы, изображенные на примере животных, всегда найдут понимание зрителей. Но для этого необходимо сохранить возможно большее внутреннее сходство рисованных персонажей с людьми, ибо их поступки только тогда станут понятны публике, если в них будет человеческая логика. В этом методе нет ничего такого, что было бы неизвестно еще Эзопу.

Персонажи мультфильма на экране производят впечатление живых существ, которых автор подчинил механическому движению. Лягушка, прыгающая в ритме музыки, или аист, заглатывающий ее также в определенном ритме, — такое сочетание дает в результате комический эффект. Добавим еще, что и лягушка и аист еще до того, как они начали действовать, подверглись карикатурной деформации в рисунке, а музыка

отличается юмористическими интонациями или в самой мелодии и ритме, или в инструментовке и исполнении.

«Наше творчество,— говорил Дисней,— включает все, что может придумать мозг и нарисовать рука, весь человеческий опыт: подлинный мир и воображаемые миры, краски, музыку, звук и прежде всего движение *. Рисованный фильм не может быть создан без помощи других художественных средств, он является их творческой транспозицией. В фильмах Дисней мы находим и живопись, и танец, и пантомиму, и музыку, и литературу. Эта последняя важна на стадии выбора темы и обработки сюжета произведения.

А основой всего, общим знаменателем, к которому сводятся различные элементы, является железная дисциплина музыкального ритма. Ибо только тогда рождается на экране новая действительность и тогда возникает мир сказки, когда оживает рисунок, а линии и формы на наших глазах преобразуются и превращаются в движущиеся образы.

Сюжетная схема большинства фильмов с Микки Маусом очень проста и почти всегда повторяется. В них действуют противоборствующие силы, которые с самого начала находятся в состоянии войны. Происходит первая проба сил, изобилующая погонями и множеством головоломных включений. Затем происходит второе столкновение, конфликт достигает кульминации, после чего дело идет к благополучной развязке. В некоторых сценах трюки построены на эффекте неожиданности, причем сначала используются все обычные возбудители смеха и только потом зрителя поражают чем-то необычным. Юмор основан на пантомиме и только в исключительных случаях на словесных эффектах.

Каждой сцене и каждому кадру соответствуют музыкальные фразы. Каждый жест имеет свой эквивалент в звуковой сфере. В конечном счете звуки управляют изображением. Например, в одном из фильмов на траве пляшут скелеты, не столько страшные, сколько смешные. Но кукарекает петух, приближается рассвет, и скелеты устремляются в могилы. Музыка **, однако, еще звучит, осталось сыграть заключительную ноту, и Дисней использует это обстоятельство следующим образом: один из скелетов, убегаая, потерял ногу. Теперь эта нога танцует ровно столько, сколько продолжается нота, а затем ловко прыгает в гроб. Заключительный аккорд, конец фильма («Пляска скелетов», 1929).

Изображение, звук, движение. Три элемента, связанные неразрывно. Творчество Дисней — это победа принципа идеального совпадения.

Уолт Дисней не только создал мышонка Микки, но и окружил его друзьями, каждый из которых имел свой ярко выраженный характер. Мышонок весел, деловит, предприимчив. Любопытство и желание во все

* L. L. D u c a, Le dessin animé: histoire, esthétique, technique, Paris, 1948.

** Симфоническая поэма К. Сен-Санса «Пляска смерти».

вмешиваться часто ставят его в трудное положение. И тогда оказывается, что у мышонка сердце льва и сила слона. Микки борется яростно, валетает словно вихрь, в пух и прах разносит вражеские ряды. Для него нет ничего невозможного, и зритель знает, что из любой переделки он выйдет победителем. В нем есть что-то от Дугласа Фербенкса — оптимизм, предприимчивость и неутомимая энергия.

Утенок Доналд — несносное и нахальное существо, злобное и болтливое. Это карикатура на энергичного бизнесмена, который мнит себя хозяином мира. К Доналду Дисней, однако, испытывал симпатию и позднее сделал его героем № 1. Но в начале тридцатых годов Доналд играл вторую скрипку, а верховодил всем динамичный Микки. Дисней предпочитал находиться в обществе своих друзей животных и редко привлекал для участия в приключениях Микки человеческие персонажи (тоже рисованные). Одним из удачных исключений была короткометражная лента «Торжественная премьера Микки», в которой принимали участие... карикатуры на голливудских звезд. Гвоздем фильма был долгий поцелуй Микки и его опаснейшей соперницы Греты Гарбо.

Наряду с фильмами о Микки Маусе Дисней с 1929 года начал выпускать серию «Забавные симфонии». Сначала Дисней рассматривал фильмы этой серии как лирические поэмы настроения, лишённые сюжетной конструкции. Это были в основном музыкальные картинки природы, например «Четыре времени года» или «Цветы и деревья» (первый цветной фильм). «Забавные симфонии» — своего рода киностихи, жанр, редко встречающийся на экране. Однако лирика вскоре перестала удовлетворять Дисней, и в более поздних «симфониях» он обратился к сказочной эзике. Он создавал фильмы на основе легенды или придумывал оригинальные сюжеты. Так, например, Дисней сделал фильм о борьбе двух музыкальных империй: симфонии и джаза. Война между государствами ведется и в сфере звуков и в сфере образов. Джаз старается заглушить Бетховена, а на экране снаряды ударяют в стены крепости. Фильм «Война между джазом и классической музыкой» относится к тем произведениям Дисней, в которых принцип звуко-зрительной семультианности нашел свое мастерское и полное воплощение.

В начале тридцатых годов Уолт Дисней стал крупнейшим мастером мультипликации Америки и всего мира. Это, конечно, не значит, что у него не было конкурентов. В Соединенных Штатах работало много мультипликаторов, но, кроме Флейшера, никто из них не представлял серьезной опасности для Микки Мауса. Флейшер почти полностью прекратил выпуск картин с клоуном Коко, а в противовес мышонку Микки создал новую звезду — Бетти Буп. Это была маленькая, кругленькая женщина с соблазнительными формами, которые она не пыталась скрывать от зрителей.

Но экранная жизнь Бетти Буп оказалась неожиданно короткой. Против ее существования запротестовали высоко нравственные женщины

организации, а также певица кабаре Элен Кейн, автор песенки о Бетти Бун и физической прототип рисованной звезды. Бетти Бун оказались не по силам ни процесс Элен Кейн, ни гнев женских организаций. Она исчезла с экрана, чтобы не нарушать спокойствия кинозрителей. Впрочем, свою роль она как бы завещала дебютировавшей в то время актрисе Мэй Уэст. Гораздо позднее, в конце тридцатых годов, Макс Флейшер бросил на борьбу с Микки Маусом нового героя — моряка Поппи. Бравый моряк оказался более опасным конкурентом для диснеевского мира, но это — дело будущего, а в первой половине тридцатых годов позиция Диснея была непоколебима.

В Европе почти в каждой стране делались робкие попытки создания школы рисованных фильмов. Но нигде, кроме Советского Союза, эти попытки не дали серьезных результатов. В СССР на нескольких студиях были созданы мастерские рисованного фильма, и вскоре появились талантливые режиссеры — В. и З. Брумберг, Н. Ходатаев, М. Цехановский, П. Пивнов-Вано. Советская рисованная мультипликация обратилась к фольклору и народной поэзии. Кроме того, большое внимание авторы обращали на педагогическое воздействие фильмов, адресуя свои произведения прежде всего детям и молодежи.

В основном экраны мира оккупировали американские рисованные фильмы, и прежде всего продукция Уолта Диснея. Какова была смысловая нагрузка образов скромного мышонка и его товарищей? Несли ли фильмы Диснея какую-то идейную миссию? Таковых не было. Уолт Дисней не являлся пропагандистом и политиком и не хотел им быть. Он решительно протестовал, когда в его произведениях находили философские теории или политические тенденции. В самом деле, нелепо и бессмысленно искать в приключениях Микки параллели к идеологическим конфликтам.

Совсем другое дело — это отражение в рисованных фильмах Диснея определенных особенностей американского образа мышления и того особого положения, в котором находились Соединенные Штаты в период великого кризиса. Успех сказок Диснея объяснялся, в частности, тем, что, будучи сказками, они не теряли связи с современностью, с окружающей действительностью.

Быстрота — завоевание XX века: возможность перенестись из одного конца мира в другой, молниеносная передача известий, сведение до минимума различных церемоний, отнимающих время. XX век — век аэропланов, радио и упрощенных правил поведения в обществе — нашел свое отражение в бешеном темпе фильмов Диснея. Здесь достижение цели зависит от быстроты действия.

И наконец, изменчивость мира и умение приспособиться к любой ситуации. Мышонок Микки с одинаковой легкостью облачается в скафандр водолаза или комбинезон летчика, уверенно бегает по лесам строящегося небоскреба, находит дорогу в джунглях или взбирается на вер-

шину горы. Для Микки нет ничего невозможного, нет безнадежных ситуаций. Разумное и активное существо всегда найдет выход, всегда будет победителем.

Можно ли в этом случае считать современность сказок Диснея синонимом американизма? В определенном смысле — да. Жизненный размах и динамизм фильмов Диснея отразил идеалы эпохи «процветания», когда казалось, что нет предела экспансии американской промышленности. В такой атмосфере создавались первые фильмы с мышонком Микки, а когда все изменилось, они продолжали пропагандировать эту идею скорее интуитивно, чем сознательно, чтобы поднять дух народа, чтобы отогнать прочь тревогу, чтобы создать оазис счастья в стране безудержной фантазии. Нельзя назвать это пропагандой в обычном значении этого слова, здесь можно говорить о какой-то идейной позиции художника, создававшего свои веселые фильмы наперекор тяжелому положению, для улучшения психологического состояния общества.

Об этом аспекте творчества Диснея писал Льюис Джекобс, оценивая значение известного и очень популярного фильма «Три поросенка» (1933): «Появившись на экранах в период углубляющейся депрессии, фильм ассоциировался с экономическим положением страны. Многие люди поняли, что, только построив «неприступную крепость», можно не бояться «большого серого волка» — голода и страха. Песенка «Нам не страшен серый волк» приобрела невиданную популярность, а фильм, задуманный как сказка для детей, благодаря обстоятельствам и духу времени стал бодрящим призывом к гражданам страны, находящейся в трудном положении»*.

«Три поросенка» ознаменовали период высочайшего расцвета творчества Диснея. Его фильмы неизменно восхищали миллионы энтузиастов и поклонников. Но роль Диснея этим не ограничилась. Его творческий метод оказал влияние и на игровой, актерский кинематограф. Принцип simultaneity изображения, звука и цвета имел большое значение для режиссеров, работавших с живыми людьми, а не с нарисованными фигурами. Мышонок Микки имел много учеников среди выдающихся кинематографистов всего мира. Его роль в формировании звукового кино слишком очевидна, чтобы обойти ее молчанием.

* Lewis Jacobs, The Rise of the American Film, op. cit., p. 500.

СНЯЕТ ЗВЕЗДА РЕНЕ КЛЕРА

Фильм Рене Клера «Под крышами Парижа» был принят во Франции весьма сдержанно, даже холодно. Только успех фильма за границей, особенно в Германии, обратил на Клера внимание французской публики. Пресса почти единодушно писала о нем как о первом кинорежиссере Франции, о человеке, который представляет в мировой кинематографии исключительное киноискусство. В этих похвалах и восторгах не было преувеличения, ибо на фоне кинопродукции 1930—1934 годов во Франции меркнала только одна звезда первой величины — Рене Клер.

Единодушные критики и успех фильма «Под крышами Парижа» за границей никоим образом не означали кассового успеха во Франции. Конечно, нельзя говорить и о провале, но в списке фильмов, пользовавшихся наибольшей популярностью (1930), первые места занимали такие картины, как «Жан, упавший с луны» (1930) или «Мариус» (1931), оставляя далеко позади «Под крышами Парижа». Прimitивная коммерческая картина «Король бульваров» (1930) режиссера Пьера Коломбе с популярным певцом Мильтоном в главной роли держалась на экране тринадцать недель. Фильм Клера не мог рассчитывать на подобный успех. Публике больше нравились театрализованные экранизации известных спектаклей или фильмы-ревю с участием эстрадных певцов, нежели новаторские приемы использования звука в картине Клера.

Крупные кинокомпании, выпускающие ежегодно несколько десятков фильмов, навязывали зрителям театральную модель кино. «Пате Натан», «Парамаунт», «Гомон-Франко-Фильм-Обер» (ГФФО) располагали шестнадцатью кинопавильонами и двумястами крупнейших кинотеатров Франции. Концерн «Гомон» только в одном Париже имел четыре самых вместительных кинотеатра; «Рекс», «Гомон», «Коллизей» и «Олимпия». Эти три компании практически определяли лицо французского кинопроизводства. С ними сотрудничала студия «Оссо», выпустившая в 1931—1932 годах несколько десятков картин. До 1934 года киноконцерны формировали репертуар французских кинотеатров если не в количественном,

то в качественном отношении. Они финансировали примерно 30—35% всех демонстрируемых во Франции фильмов. Большинство независимых продюсеров, пользующихся услугами крупных концернов (съёмочные павильоны, техника), шли проторенной дорожкой, даже не пытались искать что-то новое. Вот почему засилье театрализованного кинематографа определяло репертуар французского кино. Единственным, кто сопротивлялся диктату театра, был Рене Клер.

Деятели кино должны были выбирать между театральными рецептами Паньоля, пользовавшегося поддержкой крупных кинокомпаний, и концепцией Клера, за которым стоял лишь его личный авторитет; большинство из них склонялись все-таки к первому. Третьего пути не было, а все попытки найти новую экранную условность кончались неудачей.

Два выдающихся режиссера немого кино потерпели поражение в самом начале работы со звуком. Для Абеля Ганса провал фильма «Конец мира» (1931) означал потерю того положения, которое он занимал во французском киноискусстве. Жан Эпштейн, добровольно уехав на три года в Бретань, фактически вычеркнул себя из списка популярных, «ходовых» режиссеров.

Абель Ганс, бывший в ореоле славы после масштабного, интересного, хотя и далекого от художественного совершенства фильма «Наполеон» (1925—1927), выбрал для своей первой звуковой постановки космическую драму «Конец мира». Тема картины — последние часы человечества перед столкновением земного шара с огромным метеоритом. Идею «Конца мира» подсказал французский астроном Камилл Фламмарин, сценарий написал сам Абель Ганс в сотрудничестве с русским писателем-мистиком Дмитрием Мережковским. Как и можно было предполагать, зная предыдущие произведения Ганса, «Конец мира» был не только космической драмой, но и драмой символической. Каждое из действующих лиц представляло какую-то идею, провозглашаемую в высокопарных тирадах, политую мистическим соусом, сумбурную и неопределенную. Как говорил Абель Ганс, фильм должен был вылиться в «поэму разума и идеализма, стержнем которой является идея полного единения всех народов и всех душ»*.

Перенесение литературных, символистских концепций на экран никогда не составляло сильной стороны режиссерского таланта Абеля Ганса. Неудачу постановщика довершил продюсер. Повторилась история «Наполеона» — из длинных, но драматургически завершенных вариантов начали выкраивать все более короткие и удобные для проката, но зато лишенные смысла сцены. Из прокатного варианта «Конца мира» (Ганс отказался признать свое авторство) уже ничего нельзя было понять. Лишь в конце фильма, когда происходит космическая катастрофа, мы

* Пьер Лепроц, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960, стр. 24.

узнаем руку великого Ганса в незабываемых и потрясающих сценах всеобщей паники. Здесь хаотичность режиссера приобретает художественную ценность, ибо усиливает эмоциональное звучание фильма — чувство полной потерянности, безнадежности положения. Именно в этой части немецкий кинодокументалист помогал режиссеру смонтировать кинохронику, иллюстрирующую историю мира перед самой катастрофой.

Фильм, стоивший много миллионов франков, был снят с экрана крупного кинотеатра «Олимпия» спустя неделю после премьеры. Подобной катастрофы не знало французское кино уже много лет. Абель Ганс должен был раз и навсегда отказаться от своих грандиозных замыслов и заняться повторными постановками своих старых фильмов («Матерь скорбящая») или глубоко коммерческими лентами.

Жан Эпштейн, уехав в Бретань, приступил к созданию фильмов о жизни рыбаков. В период, когда кинематограф не вылезал из тесных павильонов, когда выход на натуру был связан с огромным риском, Эпштейн работал в естественных условиях. Он не боялся ни тумана, ни дождя, ни ветра и без колебаний входил в рыбацкие лачуги, чтобы снимать своих героев. Режиссер не нуждался в профессиональных актерах, в его картинах «Воронье море» (1930) и «Золото морей» (1932) играли жители бретонского побережья и бретонских островов. Фильмы, которые привез с собой в Париж Жан Эпштейн, были шедеврами, но... шедеврами немого искусства. Последующее озвучивание специально написанной музыкой не изменило их характера. Эти две картины относятся к числу наиболее ценных произведений документального или, вернее, документально-поэтического кино, по их многочисленные и несомненные достоинства не могут, однако, скрыть принципиального недостатка — устарелости техники. Интересные эксперименты Эпштейна в актерских сценах, снятых в замедленном темпе, имеют лишь узкокинематографическое достоинство. Эпштейн говорил: «Au ralenti (в замедленном темпе) каждая сцена хороша, даже актер, который играет плохо, хорош au ralenti. Медленный жест имеет больший смысл, он более продуман, и зрители, глядя на экран, думают, что если актеру нужно столько времени, чтобы повернуться к двери или прочитать письмо, то наверняка в этом есть что-то чрезвычайно важное. Драматизация жеста, снятого в замедленном темпе, дает зрителю время для размышления и позволяет ему углубиться в психологию экранного героя»*. В этих замечаниях много справедливого, но после появления диалога слишком частое использование приема au ralenti стало невозможным.

Возвратившись в Париж, Эпштейн взялся за постановку коммерческих фильмов, экранизируя в 1933 году бульварные романы Пьера Фрон-

* Henri Langlois, Jean Epstein (1897—1953), «Cahiers du Cinéma», 24, 1953, p. 27.

де («Человек в испано-сюзисе») и Пьера Бенуа («Властительница Ливана»). Популярны в середине двадцатых годов, авторы эти безнадежно устарели спустя десять лет. Почему Эпштейн не обратился к модным в тридцатые годы писателям, таким, как А. Батай или А. Бернштейн? Этот вопрос, поставленный Анри Ланглуа в его исследовании о творчестве режиссера, остался без ответа. Жан Эпштейн потерпел поражение: его фильмы не были ни театральны, ни модны. Ему пришлось вернуться в Бретань, где во второй половине тридцатых годов он сделал ряд документальных картин.

Абель Ганс и Жан Эпштейн еще пытались как-то защищать свои эстетические концепции, свое имя и достижения прошлых лет. Другое просто смирились. Один из прежних «великих немых режиссеров», Марсель Л'Эрбье, экранизировал два приключенческих романа Гастона Леру — «Тайна желтой комнаты» и «Духи дамы в черном» (оба в 1931 году). Постановщик «Бесчеловечной», «Доп Жуана» и «Фауста» заявил в 1932 году корреспонденту «Эко д'Оран»: «...У нас, режиссеров, остается только два выхода: либо подчиниться требованиям заказчиков, то есть работать для широкого зрителя, а не для себя, либо не работать вовсе. Из двух зол надо выбирать меньшее. Можно всегда попытаться внести в коммерческий фильм немного того, что думаешь, на несколько секунд быть самим собой»*.

Компромисс с продюсером не принес, однако, удовлетворения режиссеру. На какое-то время он даже выбрал вторую возможность — перестал работать. Потом снова вернулся в кино, занявшись экранизацией театральных спектаклей. Литературный текст он считал святыней и даже выдвинул идею создать общество режиссеров, поклявшихся (!) точно, слово в слово переводить на язык кино литературный первоисточник. Плодами этой преувеличенной, противоречащей духу кино скрупулезности были экранизации модных пьес, например «Счастье» (1934) по Бернштейну. Однако французская критика почти единодушно отметила, что театр подавил кинематограф в этом фильме.

На этом сером фоне подлинным художником-новатором был один Рене Клер. Ему не удалось создать школу, но после успеха фильма «Под крышами Парижа» он нашел подражателей. После «Миллиона» их появилось гораздо больше. Заслуга Рене Клера состояла, в частности, и в том, что в очень неблагоприятных условиях его пример вдохновлял молодых режиссеров. В последующие годы, когда власть крупных концернов начала ослабевать, эти режиссеры получили возможность проявить свои способности. Первые подражатели ограничились привнесением в свои фильмы атмосферы парижских кабачков, беззаботных песс-

* Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, изд., стр. 57.

нок и т. д. Кармине Галлоне при помощи Марка Аллегре воссоздал эту атмосферу в фильме «Полуночная любовь» (1931), Аугусто Джекена — в картине «Вечерняя облава». В этом последнем фильме созданию клеровской атмосферы способствовал Альбер Прежан — уличный певец Альбер из фильма «Под крышами Парижа».

В 1931 году вышел на экраны новый, ожидавшийся с нетерпением фильм Рене Клера «Миллион». Здесь в осовремененной форме оживили водевильные традиции Мариво, Лабиша и ранней картины самого Клера «Соломенная шляпка». События разворачиваются вокруг выигранного лотерейного билета, который находится в кармане старого потрепанного пиджака. Если в водевиле Лабиша происходит погоня за шляпкой, то в «Миллионе» — экранизации пьесы Берра и Гийеми — многочисленные действующие лица стараются заполучить драгоценный пиджак. Приступив к работе над сценарием, Рене Клер вдруг заколебался и решил даже отказаться от съемок, так как обнаружил, что главную роль в развитии интриги водевиля играет диалог. И тогда он решил заменить диалоги музыкой и песенками. «Миллион» — это своеобразная разновидность оперетты, где поют все, за исключением главных героев.

«Миллион» до сих пор остается шедевром режиссерского и сценического мастерства, фильмом совершенным в стилистическом отношении.

Ритмом и монтажом «Миллиона» управлял звук. Но приемы монтажа, методы построения отдельных кадров и сцен соответствовали стилистике немого кино. Изображение по-прежнему оставалось главным средством воздействия на зрителя.

Своим очарованием «Миллион», несомненно, обязан принципу контрастного сопоставления конкретных водевильных приемов и свободной игры фантазии. Водевиль получил здесь свое новое воплощение, стал феерией, кинематографической мечтой.

Новый фильм Рене Клера встретил восторженный прием. Он понравился всем — и массовому зрителю многих стран мира, и критикам, и коллегам режиссера. Вскоре начали описывать и цитировать многочисленные открытия Клера в «Миллионе», главным образом в области использования звука: музыки, диалога и различных звуковых эффектов. Несомненно, для дальнейшего развития киноискусства самым важным формальным открытием фильма было контрапунктическое и контрастное использование звука. Можно привести десятки примеров. Укоры совести выражаются в форме песенки (один из первых, если вообще не первый пример внутреннего монолога), оперный дуэт невероятной толстых певцов выражает сердечные чувства молодой любящей пары — вот только две находки постановщика.

Всех тонкостей использования звука в «Миллионе» рядовые зрители, конечно, не заметили, зато их тщательно исследовали критики, а затем использовали другие постановщики. Как мы уже говорили, после «Мил-

лиона» появилась целая группа подражателей Клера. Можно было уже говорить о стиле Клера, о художественном явлении, каким стал во французской кинематографии клеризм.

Влияние Клера на французское киноискусство проявлялось двойным образом: ему подражали в контрапунктном использовании звука («à la manière de René Clair») и творчески использовали опыт (создание новой кинематографической действительности путем сочетания реальной действительности с иррациональным сюжетом). Жюльен Дювивье в отмеченной режиссерской культурой комедии «Алло, Берлин, говорит Париж» (1932) использовал клеровский звуковой монтаж. Многолетний ассистент Клера Жорж Лаконб в фильмах, самостоятельно снятых в начале тридцатых годов, довольно ловко подражал ритму Клера (в «Телефонном звонке» (1932) в особенности много заимствований из «Миллиона»). В фильме Федора Оцена «Миражи Парижа» (1933) и картине Эдмона Гревилля «Поезд самоубийц» (1934) есть попытки воссоздать клеровский взгляд на мир и людей, уйти от реальности в область феерии и мечты. Пожалуй, дальше других в этом направлении пошел режиссер Андре Бертоме в фильме «Зарабатывай на жизнь» (1934). Герой (его играет Рене Лефевр, исполнитель роли Мишеля в «Миллионе») грезит о любви, он видит в воображении себя с любимой девушкой, причем фон и второстепенные персонажи меняются в соответствии с ходом его мыслей. Появляется и исчезает мебель, отец девушки и т. д. Любовный диалог герой «подбрасывает» из текстов пьес, публикуемых в журнале «La petite Illustration». Это одно из самых удачных по стилю и постановке подражаний Клеру. Но немало было и неудачных, как, например, фильм «Тото» (1933) режиссера Жака Турнера, где использованы многие формальные приемы клеровских фильмов, но отсутствует поэзия и мудрость первоисточника.

...Спустя год появился фильм Рене Клера «Свободу — нам».

События фильма происходят в XX веке, хотя время и место действия точно не определены. Постоянный сотрудник Клера художник Лазарь Мейерсон сознательно стилизует декорации тюрем и фабрик в духе абстрактно понятой современности. Клер и Мейерсон как бы предупреждают зрителей: вот что нас ждет в недалеком будущем — симбиоз тюрем и фабрик под предлогом механизации труда.

Как защитить и сберечь величайшее сокровище, каким обладает человек, — свободу? — вопрос, стоящий в центре фильма. Условия, в которых живут люди при симбиозе тюрем и фабрик, не позволяют спасти свободу. Те, кто ее имеет, сажают в тюрьмы других, чтобы оставить свободу для себя. Только возвращение к природе, отказ от механистической цивилизации гарантируют подлинную свободу.

История двух друзей — лиричного Эмиля и энергичного Луи предлагает именно такое решение вопроса. Бывшие заключенные, из которых один разбогател, а другой сменил тюремную одежду на рабочий

комбинезон, только тогда почувствуют себя свободными, когда отбросят все, что связывает их с обществом, — деньги, работу, любовные приключения — и пойдут куда-то вслед за бродягой Чарли.

Фильм по своей идее однозначен. Он выступает против общественных ценностей, а человеческое счастье видит в гармоническом единении природы и человека. Здесь воскрешаются идеалы Жан-Жака Руссо и анархистов. «Свободу — нам» — фильм, воспевающий анархию, но не ее философские принципы, а конечные результаты. В мире не будет места принуждению, каждый может ловить рыбу, петь, танцевать и пить вино. Идиллический финал фильма не снижает остроты социальной критики, хотя совершенно очевидно, что Клер сознательно смягчил ее, прибегнув к форме оперетты. Poleмика с существующим укладом жизни, преобладающая в опереточном оформлении, проглатывается легче. Во Франции цензура не имела претензий к фильму, зато в ряде других стран эта картина Клера была запрещена.

Рене Клер и до сих пор сомневается, соответствует ли найденная им форма содержанию картины. Об этом свидетельствуют купюры, которые он сделал в первоначальном варианте. Сразу после премьеры он вырезал сюрреалистическую сцену Луна-парка, куда отправляется Эмиль, конявший, что его любимая равнодушна к нему. В сокращенном варианте, который демонстрировался после войны, режиссер выбросил еще несколько сот метров, в частности дуэт Эмиля и цветка, растущего на лугу, а также хор повилки. Все эти сокращения преследовали одну цель: устранить ирреальные элементы, сделать повествование более простым и ясным.

Хотел ли Клер таким образом сделать идею своего фильма более доходчивой? Или наоборот, решил ослабить ее, освободив от поэтического заряда? Так или иначе, в полном или в сокращенном варианте, анархистская атмосфера произведения сохранилась, свидетельствуя о настроениях, господствовавших в среде кинематографистов в 1932 — 1933 годах. Не следует забывать, что именно в 1932 году вышла книга Луи Селина «Путешествие на край ночи», сразу ставшая своего рода библией анархистов и нигилистов. Идеи преодоления трудностей — социальных, экономических и просто бытовых — путем отрицания и только отрицания существующего положения не были чужды французской интеллигенции. Анархистские настроения окрашивали многие романы, пьесы и фильмы.

Если можно было говорить о последователях и подражателях Клера после «Миллиона», то очень трудно говорить о кинематографическом воздействии фильма «Свободу — нам». Назовем лишь «Новые времена» (1936) Чаплина, фильм, созданный под непосредственным влиянием Клера. Зато появляющиеся в эти годы во французском кино произведения анархистского толка связаны с картиной «Свободу — нам» не стилем и формой, а идейным родством.

По силе обличительного пафоса на первом месте стоит полулюбительский, но вместе с тем необыкновенно интересный в художественном отношении фильм «Ноль за поведение» (1932) Жана Виго, автора немого авангардистского документального фильма «По поводу Ниццы» (1929). Снятый в очень трудных условиях с минимальными средствами, фильм через несколько дней после премьеры был сурово осужден католической прессой и запрещен французской цензурой.

«Ноль за поведение» — это фильм о несчастных детях, обреченных на жалкое существование в мрачных провинциальных интернатах. Фильм о детях, преследуемых тупыми и жестокими учителями-садистами. И фильм, который колчаается настоящим восстанием, бунтом детей, срывающих государственный флаг со школьного здания и вывешивающих там пиратское знамя анархии. Бунтовщики атакуют собравшихся перед школой преподавателей и важных гостей — префекта, ксендза, солдат и пожарников. Старые книги, дырявые ботинки и камни летят в головы представителей власти, а четверо зачинщиков, прыгая по крышам, навсегда покидают школу. «Проблема, которой я занимаюсь, — говорил Жан Виго, представляя свой фильм в Брюсселе спустя несколько месяцев после его запрета во Франции, — это дети. Это малыши, которые остаются октябрьским вечером в начале учебного года на площадке перед школой где-то в далекой провинции, далеко от дома, в котором есть надежда найти нежность матери и дружбу отца, если они еще живы»*.

«Ноль за поведение» — это вопль протеста, но протеста побеждающего. Виго решил доставить удовольствие себе и своим друзьям: свергнуть правление учителей, высмеять, затоптать, унижить освященный властями школьный порядок. Во весь голос крикнуть вслед за маленьким Табором отвратительному преподавателю химии и карлику-директору: «Дерьмо!», привязать веревками к кровати садиста-надзирателя, выйти с песней на устах из проклятых кругов школьного ада. Такое решение не могло понравиться ни католической прессе, ни государственной цензуре Третьей республики. Только через шестнадцать лет после премьеры цензура официально разрешила демонстрацию фильма. Это была слишком запоздалая дань таланту и мужеству давно уже скончавшегося режиссера...

Анархистским по духу был и фильм Жана Ренуара «Будю, спасенный из воды» (1932). Герой фильма — нищий бродяга Будю, роль которого сыграл замечательный актер Мишель Симон. Бродягу, пытавшегося утопиться в Сене, спасает владелец книжного магазина и решает создать ему хорошие условия жизни. Будю хотел покончить с собой потому, что от него убежала собака — его единственный верный друг. Однако Будю не может приспособиться к атмосфере буржуазного благополучия

* P. Sales Gomes, Jean Vigo, Paris, 1957, p. 164.

и спокойствия. Он, правда, соглашается на брак со служанкой своего спасителя, но после свадьбы убегает от своей «половины». Подобно Эмилю и Луи, подобно Чарли, он отправляется в путь — одинокий и счастливый... Вспомним, что тот же Мишель Симон, играя главную роль в преддущем фильме Ренуара, «Сука» (1934), кончает свою экранную карьеру бездомным бродягой, блуждающим после совершенного преступления под мостами Парижа.

Анархистские тенденции можно обнаружить и в первой постановке братьев Превьер — режиссера и актера Пьера и поэта и сценариста Жака — «Дело в шляпе» (1932). Это забавная история миллионера, которого гангстеры берут заложником, думая, что имеют дело с сыном миллионера. В неволе у бандитов богатч наконец обретает счастье и свободу, он вовсе не хочет возвращаться домой. Полиция ведет себя как стадо баранов и совершенно бездействует. На экране мелькают десятки смешных персонажей, прототипы которых ежедневно можно встретить на улице. Разяций сарказм братьев Превьер скорее смущал, чем забавлял зрителей. А членов фашистских организаций, переживавших в то время во Франции период консолидации, особенно бесил появляющийся в фильме «мужчина во французском берете» — точная копия печально известного полковника де ла Рока из фашистского легиона «Огненный крест».

Картина «Свободу — нам», начавшая серию фильмов анархистского направления, провалилась в прокате. Возможно, как предполагает французский историк кино Жорж Шаренсоль, фильм появился слишком поздно. Крах на Уолл-стрите и всеобщий экономический кризис привели к тому, что теперь уже никого не пугала механизация и автоматизм работы на фабрике. Отсутствие работы было гораздо страшнее, чем самый тяжелый труд на фордовско-тейлоровском конвейере.

После этого фильма Рене Клер заявил, что не собирается в дальнейшем «заниматься идеологией». «В данный момент я предпочитаю вернуться к чему-нибудь более реальному, не отказываясь, разумеется, от юмористических ноток»*. Вот причина появления фильма «14 июля» (1933), фильма, который снова возвращает нас в мир парижских предместий и песенок, парижского пролетариата и люмпен-пролетариата, в мир, уже однажды опозитизированный в фильме «Под крышами Парижа».

Оба «парижских» фильма Клера сходны по теме, кругу действующих лиц и фону, но совершенно различны по стилю и настроению. В первой картине больше динамики; «14 июля» — картина по преимуществу лирическая, с откровенным стремлением к поэтическим размышлениям. Фильм повествует о простых людях, обыкновенных смертных, которые не переживают больших драм и не выигрывают миллионы в лотерею. Такого рода

* Пьер Леpron. Современные французские кинорежиссеры. цит. изд., стр. 132—133.

история, чтобы быть правдивой и достоверной, должна избегать всяких украшательств, стилизации и динамики, наоборот, ей «к лицу» медлительность, неторопливость, повторы и даже «пустые» куски, в которых, собственно, ничего не происходит. Таков новый стиль, стиль «14 июля». В этом фильме нередко идет дождь, а герои часто ссорятся, теряя много времени на ненужные поиски и неудачные попытки договориться. В каком-то смысле «14 июля» предвосхищает повествовательный стиль школы итальянского неореализма Де Сика и Дзаваттини. Герои этого фильма Клера были гораздо меньше стилизованы и гораздо более правдивы, чем персонажи фильма «Под крышами Парижа». Андре Моруа считал, что из всех звуковых фильмов, снятых во Франции до середины 1933 года, только «14 июля» можно назвать фильмом бесспорно французским по духу.

После «14 июля» Клер еще раз обратился к проблемам политики и философии. Эта попытка закончилась для режиссера чрезвычайно печально. Полный провал фильма «Последний миллиардер» заставил Рене Клера покинуть Францию и искать работу за границей. Он вернулся на родину лишь после окончания войны (в июле 1946 года), то есть почти через двенадцать лет.

«Последний миллиардер» (1934) рассказывал о небольшом фантастическом государстве Казинария, где в роли диктатора подвизается некий американский банкир, намеревающийся жениться на прекрасной наследнице трона. В результате покушения на голову диктатора падает балдахин от царской постели, что вызывает серьезное умственное расстройство у «первого лица» государства. Другими словами, Клер показывает тоталитарное государство, которым управляет сумасшедший. В гротесковой, фарсовой форме режиссер издевается над диктатурой, фашистским режимом, экономическим кризисом и другими общественно-политическими болезнями своего времени. «Последний миллиардер» пришелся не по вкусу французским зрителям: в первоэкранный кинотеатре на Елисейских полях фильм был освящен и после нескольких дней проката снят с экрана осенью 1934 года*.

Рене Клер был возмущен тем, что его обвинили в создании политического фильма. Вот что он заявил корреспонденту итальянского еженедельника «Чинема иллюстрационе»: «В моем фильме хотят найти политическую критику неведомо какого правительства и неведомо какой правящей династии. Поверьте, я намеревался снять только фарс, буффонаду вроде тех, что делают братья Марке или У. Филдс. Меня обвиняют в том, что я хотел «сделать политику». Но как я мог ее делать? Во Франции нельзя делать политику с помощью экрана. Моя вина заключается в том, что я осмелился во Франции снять юмористический фильм...»

* Ж. Садуль в своей «Истории французского кино» пишет о большом успехе «Последнего миллиардера» в рабочих кварталах Парижа. — Прим. ред.

Таковы объяснения Рене Клера. Спор, таким образом, касается не тематики, а тенденции фильма. «Утиный суп» братьев Маркс, несомненно, политический фильм, ибо в нем подвергаются осмеянию диктатура и война. Но, как и Рене Клер, братья Маркс не имели отчетливых проагандистских намерений, они не рассматривали свои фильмы как предвыборные листовки в поддержку какой-то одной партии. Этого бы им действительно не позволили продюсеры. И все же факт остается фактом: и Рене Клер, и братья Маркс выступали в своих фильмах с определенных политических позиций и сознательно ставили фильмы, посвященные политической проблематике.

«Последний миллиардер» был освистан потому, что публика Восьмого района Парижа симпатизировала фашизму и ей не могли понравиться насмешки над диктатурой и фашистским государством. Нельзя забывать, что премьера «Последнего миллиардера» состоялась спустя несколько месяцев после памятного дня 6 февраля 1934 года — разгрома фашистского путча защитниками демократии. Но фашистские круги были еще достаточно сильны, а у власти находился кабинет «общественного спасения» во главе с бывшим президентом Думергом и Лавалем. И наконец — что особенно важно, — премьера фильма в фешенебельном кинотеатре «Мариньян» состоялась через несколько дней после марсельского покушения, жертвой которого пали югославский король Александр и министр иностранных дел Франции Луи Барту. В «Последнем миллиардере» безумный диктатор заставляет всех бородатых мужчин ходить на четвереньках и лаять. И так получилось (бывают же несчастные стечения обстоятельств!), что парижская юмористическая пресса часто представляла министра Барту в виде пса Медора, тывкающего «Бар-ту-ту». Случайное сходство было столь очевидно, что зрители сочли эту сцену оскорблением памяти убитого министра.

«Последний миллиардер» появился в неподходящий момент, и его судьба была предопределена. Если бы не эти неблагоприятные обстоятельства, все могло быть иначе. Может быть, фильм и не вызвал бы энтузиазма, ибо ему недоставало тепла и очарования других клеровских картин, но, во всяком случае, премьера не завершилась бы скандалом. Рене Клер и сам видел слабые стороны этой ленты, которая остановилась на полпути между комедией и фарсом. К тому же как в техническом, так и в актерском отношении фильм был значительно слабее предыдущих работ Клера. Режиссеру недоставало художника Мейерсона, оператора Периналя, а из постоянной актерской группы остался только Поль Оливье. Главную роль миллиардера Банко играл хороший театральный актер Макс Дирли, который, однако, не имел представления о кинематографических средствах актерской выразительности. В картине есть несколько забавных трюков, например выбрасывание соломенных шляп в море с целью борьбы с перепроизводством, но в целом фильм не удался.

Рене Клер не нашел поддержки ни справа, ни слева. Журнал «La Commune» обвинял «Последнего миллиардера» в излишней осторожности и антиреализме. Сатира на диктатуру, по мнению автора рецензии, торист смел, если диктатор изображен безумцем. Рене Клер, утверждал журнал, остановился на полпути*.

Дискуссия о «Последнем миллиардере» поучительна во многих отношениях. Во-первых, она указывает на тот риск, с которым сталкивается художник в капиталистическом кинопроизводстве, если он касается хотя бы самым поверхностным образом политической проблематики. Во-вторых, из нее явствует, что Рене Клер все-таки чем-то рисковал. И в-третьих, что ему пришлось дорого за это заплатить... И мы не можем не отметить тот интересный и важный факт, что в 1934 году Рене Клер был единственным деятелем французского кино, который осмелился на экране покритиковать буржуазное общество.

Творческий и идейный кризис французского кино был столь всеобъемлющ и силен, что сложная политическая ситуация страны не нашла даже косвенного отражения на экране. Бесконечно смеющиеся друг друга правительства, отсутствие стабилизации, многочисленные скандалы и финансовые аферы (Устрик, мадам Анно, Ставиский), активизирующийся фашизм, тяжелое экономическое положение — все это не волновало творческих работников кино. В литературе после 1930 года произошел важный перелом. Появились писатели, проявившие глубокий интерес к социальной и моральной проблематике. Свои первые книги выпустили к тому времени Андре Мальро и Антуан Сент-Экзюпери. А вот в киноискусстве эти важные перемены не ощущались, не предпринимались даже попытки перенести литературный опыт на экран. Если же изредка и затрагивались серьезные проблемы, то результат этих спорадических выступлений оказывался чрезвычайно убогим. В ответ на американский фильм «На Западном фронте без перемен» Л. Майлстоуна и немецкий «Западный фронт, 1918» Пабста французская студия «Пате» финансировала экранизацию военного романа «Деревянные кресты» Ролана Доржелеса (написанного в 1919 году) в постановке Раймона Бернара (1932). Вместо глубокого анализа войны, вместо откровенно антивоенной позиции — бледное оправдание мировой бойни. А ведь еще в 1919 году Абель Ганс обратился к творчеству Анри Барбюса в фильме «Я обвиняю!»...

Нельзя всю вину приписывать продюсерам и киностудиям. Ведь к 1934 году концерны уже утратили безраздельное господство над французским кинорынком. Из 114 художественных фильмов, созданных в 1934 году, только 18 было снято на крупных киностудиях, а остальные

* G r a n j e a u, Le dernier milliardaire, «La Commune», № 16, Paris, decembre 1934.

явились результатом деятельности 70 мелких полукустарных фирм. Но и мелкие продюсеры не отличались особой смелостью, предпочитая идти проторенными дорожками.

Кинокритик Эмиль Вийермоз из газеты «Ле тап» на переломе сезонов 1932—1933 годов указывал на следующие «смертные» грехи французского кино. Первый грех — это всецелие кинозвезд. Второй — захваливающая и бесчестная реклама. Третий — пренебрежительное отношение к короткометражным и документальным фильмам. Четвертый — техническая слабость в использовании звука во французских фильмах. И наконец, пятый — и самый главный — засилье фотографированного театра, который не имеет ничего общего со звуковым и говорящим кино.

Тематика фильмов полностью определялась бульварными романами и пьесами. Кинозвезды подбирались по принципу соответствия типу элегантно-парижанина или шикарной парижанки. Статичный и бесталанный Анри Гара только по этой причине сделал карьеру. Французские промышленники считали, что только «парижские» фильмы могут успешно экспортироваться за границу. Это еще одна легенда, которую не в состоянии были поколебать ни здравый смысл, ни статистика экспорта и импорта.

Время от времени продюсеры обращались к «хорошей» литературе или «хорошему» театру, да и то чтобы отразить нападки критиков. В 1933—1934 годах входят в моду повторные (со звуком) экранизации популярных немых фильмов. Появились такие фильмы, как «Отверженные» Раймона Бернара, «Битва» Николаса Фаркаша, «Властительница Ливана» Эпштейна. Ни один из них нельзя поставить рядом с немым вариантом. Все это были полумеры, неспособные вывести кинематографию из тупика.

Положение французского кино еще более ухудшилось в связи с отъездом Рене Клера в Англию после провала «Последнего миллиардера». Франция лишилась единственного человека, обладавшего как высокой художественной культурой, так и — что особенно важно — огромным личным авторитетом. Казалось, что отъезд Рене Клера означал, что кризис достиг своего апогея. Американский историк Ричард Гриффит писал, что шедевры Рене Клера возникли в пустоте, ибо французское кино начала тридцатых годов пребывало в спячке, если вообще не было мертво.

К счастью, такая оценка оказалась слишком пессимистичной. Когда Рене Клер покидал Францию, на родину после голливудского изгнания возвращался большой мастер реалистического кино Жак Фейдер. Вскоре на экране появятся его новые произведения: «Большая игра» (1934) и «Национ «Мимоза» (1935).

Одновременно начинают формироваться творческие индивидуальности будущих столпов французского кино — Жюльена Дювилье и Жана Ренуара. Первый из них после многих эклектических, ремесленных произведений дал о себе знать как подлинный художник. Второй после

ряда коммерческих, малоинтересных картин напомнил французской публике, что он был автором таких фильмов, как «Дочь воды», «Нана» и «Маленькая продавщица спичек».

Первым крупным достижением Ренуара в звуковом кино (после «пробы пера» — фильма «Слабительное для бобби») была «Сука» (1931), экранизация романа Жоржа де ла Фушардьера. Это мрачная натуралистическая драма из жизни простых людей. На экране предваряли эту драму, как в «Гран-Гиньоле», три конференсье. Один из них заявлял, что это будет социальная драма. Другой дополнял, говоря, что это будет драма с социальными тенденциями. А третий называл кинорассказ историей, взятой из жизни и абсолютно реальной. Герой этой реалистической истории, банковский служащий Морис Легран, самый что ни на есть средний француз: образцовый чиновник, имеющий медаль за верность и трудолюбие, а дома — забытый и терроризируемый женой мученик. Единственная возможность для него вырваться из домашнего ада — занятия «воскресной живописью», любительской мазией, которая помогает кассиру переноситься в страну грез. Леграна играл любимый артист Ренуара и один из лучших французских характерных актеров Мишель Симон. Ренуар давно уже мечтал о создании «драмы страсти и преступления», а именно такой драмой была «Сука». Он верил, что образ, который создаст Мишель Симон, будет столь же глубок и значителен, как персонаж античной трагедии.

Ренуар не ошибся в своих предположениях. Мишель Симон, еще недавно блиставший в гротесковой роли Клокло (в фильме «Жан, унававший с луны»), создал в «Суке» глубокий трагический образ кассира, который совершает убийство из ревности и становится бродягой.

Фильм «Сука» явился предтечей натуралистического и пессимистического направления французской школы. Ренуар раскрыл также большие возможности использования звука, уже не контрастного или ассоциативного, как у Клера, а для создания соответствующей атмосферы и фона. Сцена убийства, совершенного под звуки уличного оркестра, была решена чрезвычайно интересно. Невидимый ребенок, разучивающий где-то в соседней квартире гаммы на рояле, — это раздражающее напоминание о ничтожности и будничности жизни. Что касается изобразительной стороны, то и здесь Ренуар создавал интересный второй план, удачно разрабатывая сюжет в конкретной среде. После провала в Нанси и удачной рекламной кампании в Биаррице («Не смотрите этот фильм — это страшный фильм», — гласила рекламная афиша) картина с успехом прошла на экранах Парижа.

В следующем фильме Ренуара — комедии «Будю, спасенный из воды» (1932) — снова интереснейший (хотя и совершенно иной, чем в «Суке») образ создал Мишель Симон. Изобразительное решение фильма, особенно характеристика мелкобуржуазной среды (сцена свадебного торжества).

исполнено, по мнению итальянского критика Освальдо Компасси, в стиле художника Руссо.

Следующие фильмы Ренуара — это «Ночь на перекрестке» (1932), детективная картина по роману Жоржа Сименона, «Шотар и компания» (1933), экранизация комедии Роже Фердинана о семейных неурядицах адвоката, и «Мадам Бовари» (1934), уверенная, хотя и слишком театрализованная переработка романа Флобера с Валентиной Тессье в роли Эммы. Фильм «Тони», вышедший на экраны в феврале 1935 года, относится уже к следующему периоду, новому разделу киноискусства, получившему название французской школы кино.

Жюльен Дювивье начал работу в звуковом кино экранизацией модного романа Ирены Немировской «Давид Гольдер» (1930). Фильм точно передавал дух оригинала, режиссеру удалось передать психологию действующих лиц и неплохо использовать возможности звука. В комедии «Алло, Берлин, говорит Париж» (1932) Дювивье подтвердил свое режиссерское мастерство. Переломным моментом в его творчестве стал фильм «Рыжик» (1932) по роману Жюльи Ренара, героем которого был несчастный, нелюбимый мальчик. Дювивье превосходно охарактеризовал в этом фильме тип провинциальных дворян, затхлый мирок семейных и политических склок. В этом мире не может найти себе места нежный, впечатлительный Рыжик, терроризируемый отцом и мачехой. Дювивье не ограничился изображением темных сторон действительности, ему также удалось создать другой мир — мир грез и надежд бедного мальчика. Это особенно удалось в сцене «свадьбы» маленького Рыжика и подруги его игр Матильды, сцене, пронизанной чудесной буколической поэзией.

«Голова человека» (1933) — успешная экранизация полицейского романа Жоржа Сименона, а в фильме «Мари Шапделен» (1934), снятом в Канаде, заслуживают похвалы натурные съемки, поэзия больших пространств, девственных лесов и огромных озер. Фильм получил Большую премию французского кино за 1934 год.

Жан Ренуар и Жюльен Дювивье вскоре станут ведущими режиссерами французской школы. В их ранних звуковых фильмах уже можно обнаружить творческие возможности, которые в полную силу проявятся несколько позднее. Наряду с ними в кинематограф пришли более молодые режиссеры: Жан Грэмийон, постановщик реалистической драмы «Маленькая Лиза» (1930), Жан Бенуа-Леви, автор волнующей истории о жизни бедных парижских детей «Детский сад», и Клод Отан-Лара, дебютировавший в звуковом кино очаровательной опереткой «Луковка» (1933). Автором сценария был Жак Превьер, оператором — Курт Куран, а художником — Лазарь Мейерсон. К несчастью, продюсер, как это часто случается, перемонтировал фильм, который вышел на экран в искаженном виде. И режиссер и сценаристы отказались от авторства.

Последним аккордом этого переходного периода и вместе с тем первым фильмом новой французской школы была «Аталанта» (1934), лебединая песня преждевременно умершего талантливого режиссера Жана Виго. После провала «Ноль за поведение» молодому режиссеру нелегко было получить следующую постановку. Благодаря дружбе, которая связывала Виго с продюсером Жаком Луи Нуесом, ему все же рискнули доверить постановку фильма по сценарию малоизвестного писателя Жана Гинс. Виго заинтересовался сюжетом будущего фильма, и в особенности средой, где происходят события. В фильме четыре действующих лица: капитан баржи Жан, его жена Жюльетта, старый морской волк «отец» Жюль и паренек, помощник Жана. Сюжет очень прост: Жюльетта становится женой Жана, но потом ей надоедает однообразная жизнь на барже, она убегает в город, где занимается официанткой в ресторан. Но все кончается ее благополучным возвращением на баржу «Аталанта».

Жан Виго, сохранив основную сюжетную линию сценария, многое в нем изменил, дополнив особенно образ старого моряка (его играет Мишель Симон). Фильм вызвал восхищение критики и возражения продюсера. И еще раз повторилась знакомая история. Вопреки воле тяжелобольного режиссера фильм «улучшили», вставив в него песенку Чезаре Андреа Биксио «Шаланда проплывает». Картицу перемонтировали, а оригинальную музыку Мориса Жюбера в нескольких местах дополнили отрывками модной, сентиментальной и не имеющей ничего общего с настроением фильма песенки. Изменили и название фильма: вместо «Аталанты» — «Шаланда проплывает».

Все эти «поправки», серьезно повредив фильму, не смогли полностью уничтожить его достоинства. И первый и второй варианты «Аталанты» встретили восторженный прием. Даже те критики, которые резко критиковали «Ноль за поведение», пели теперь дифирамбы талантливому молодому режиссеру.

Самый глубокий анализ фильма дал известный французский критик Александр Арну, назвавший Виго «прирожденным кинематографистом». В «Аталанте» Арну поразила человечность, понимание и любовь, с которыми автор относился к простым людям. Арну восхищался также изобразительной формой фильма, напомнившей ему живопись Коро (речные пейзажи, деревья, маленькие домики на тихом берегу и медленно плывущие баржи, оставляющие на водной глади серебристый след...). Арну подчеркивал, что с этим классическим, лишенным всяких украшательства и орнаментики фоном контрастирует беспокойный дух художника — резкий, измученный, разгоряченный*.

* P. Sales Gomes, Jean Vigo, op. cit., p. 204—205.

В «Аталанте» можно обнаружить почти все характерные особенности будущей французской школы. В ней мы находим полнокровные образы настоящих людей, а не выдуманных бульварными писателями парижских щеголей и кокетливых парижанок.

Герои фильма конкретны, тесно связаны со своей средой. И показаны они на экране не односторонне, только с точки зрения быта, а психологически, со всей сложностью их внутреннего мира. Неразрывная связь действительности и мечты, столь характерная для французской школы, — одна из существенных сторон «Аталанты».

Жан Виго, писал кинокритик Люсьен Валь, не обращается в «Аталанте» ни к реализму, ни к фантазии, а исключительно к фантастике повседневности. Жан Ренуар считал, что действительность всегда феерична. Сам Жан Виго утверждал, что правду о жизни может сказать только поэт, способный в повседневных, привычных делах и вещах увидеть их волшебную, фантастическую сторону. Французская школа кино будет иметь столько сторонников именно потому, что она расскажет о мире и людях поэтически, не теряя при этом почвы под ногами, не отрываясь от действительности.

В октябре 1934 года, вскоре после премьеры «Аталанты» (25 апреля), Жан Виго умер в возрасте 29 лет. Франция потеряла одного из крупнейших и талантливейших кинематографистов, художника, видевшего в киноискусстве смысл своего существования. После него осталось четыре фильма, три из которых («По поводу Ниццы», «Ночь за поведением» и «Аталанта») вошли в сокровищницу мирового киноискусства (четвертый фильм — короткий документальный репортаж о чемпионе Франции по плаванию «Гарис, король воды»). Мало кто из кинорежиссеров может похвастаться таким наследием.

Глава XI

НЕМЕЦКОЕ КИНО — ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ СВОБОДЫ

В 1929 году финансовое положение студии УФА было несравненно лучше, чем два года назад: концерн перешел под контроль миллионера Альфреда Гугенберга. Изменилась к лучшему система проката, большую прибыль стало давать производство, студия расплатилась с долгами. Финансовыми вопросами занимался генеральный директор УФА Людвиг Клитч, доверенное лицо Гугенберга, рачительный хозяин большого предприятия, понимавший, что от уровня создаваемых фильмов и возможности продвижения их на мировых рынках зависит в конечном счете процветание фирмы. Производственная программа на новый сезон предусматривала создание нескольких «престижных» фильмов, в частности в планах значилась «Мелодия сердец» с популярными актерами Вилли Фричем и Дитой Парло. Режиссером фильма был Ганс Шварц, а продюсером — Эрих Поммер. Летом съемочная группа выехала на натуре в Венгрию. «Мелодия сердец» была немой картиной, как, впрочем, и вся тогдашняя продукция студии УФА.

Людвиг Клитч отправился в Америку для переговоров об условиях проката немецких фильмов в Соединенных Штатах. Переговоры, однако, не состоялись, ибо о каких фильмах можно было говорить? О немых? Для кого, для каких кинотеатров, для какой публики? Клитч понимал всю серьезность положения, решение следовало принимать немедленно, и он телеграфировал Поммеру распоряжение приостановить съемки «Мелодии сердец». Фильм будет сниматься заново уже как звуковой.

Предприимчивость и дальновидность Клитча дали возможность УФА сохранить положение на внутреннем и мировом рынках. И не только сохранить, но и значительно укрепить. После звуковой революции УФА превратилась в самую крупную студию Европы, единственного серьезного конкурента американских кинокомпаний. В годы кризиса концерн не прекращал выплачивать дивиденды акционерам и непрестанно расширял сферу своего влияния.

Телеграмма Клитча послужила сигналом к принятию самых решительных мер. Нужно было строить новые звуковые павильоны, оборудовать кинотеатры аппаратурой, изменить в соответствии с новыми требованиями производство.

В 1930 году большая (четыре павильона) звуковая студия была готова. Но еще в конце 1929 года на экранах появились первые звуковые и говорящие фильмы. Договоры с фирмой «Клангфильм» обеспечили УФА монопольное право на получение съемочной и проекционной аппаратуры. За спиной «Клангфильма» стояли могущественные электрические концерны «Сименс» и АЭГ, с которыми Гугенберг был связан тесными деловыми отношениями. Положение несколько осложнилось с появлением нового немецко-голландского синдиката «Тобис», также производившего звуковую аппаратуру и начавшего конкурентную борьбу с «Клангфильмом». Борьба эта, впрочем, кончилась слиянием двух компаний. На основе соглашения с новой фирмой «Тобис — Клангфильм» УФА получила возможность снимать звуковые фильмы, причем в отличие от маленьких студий ей не приходилось испрашивать разрешение на съемки каждого отдельного фильма.

В 1931 году УФА объединила 71 предприятие и контролировала через прокатную сеть около 2000 кинозалов (включая 200 собственных кинотеатров в Германии и ряде других стран). В 1930 и 1931 годах на экраны вышло по двадцать фильмов этой студии.

Важную роль в жизнедеятельности играл экспорт. Решительные действия Клитча были обусловлены пониманием того, что немое кино не имеет будущего в Соединенных Штатах, а вскоре исчезнет и в других странах. Нужно не только снимать звуковые фильмы, но обязательно делать разные языковые варианты.

Из 137 звуковых фильмов, выпущенных на экран до 30 апреля 1931 года, 46 (то есть 33,5%) имели иностранные варианты (29 — французских, 18 — английских и несколько на других языках). Почти каждый значительный фильм снимался на студии УФА по крайней мере в двух вариантах — немецком и английском. В 1931 году экспорт немецких фильмов за границу принес более 30 миллионов марок дохода, покрыв 40% производственных затрат. (После прихода Гитлера к власти соответствующие цифры составляли от 3 до 4 миллионов и от 4 до 5%.)

Быстрый и решительный переход к звуку способствовал завершению сложного процесса преобразования немецкого кино в течение двух-трех лет. В 1929 году из 183 художественных фильмов, снятых немецкими киностудиями, только 8 были звуковыми. В следующем году из 181 фильма звуковых было 146, а в 1932 году звуковые картины составили 100% выпуска. В 1929 году всего 223 кинотеатра могли демонстрировать звуковые фильмы, а четыре года спустя 3500 кинотеатров имели звуковое оборудование.

Первым значительным достижением немецкого звукового кино стал фильм «Голубой ангел», поставленный Джиозефом Штернбергом по роману Генриха Манна «Учитель Унрат». Его успеху способствовала игра актеров Эмиля Яннингса и Марлен Дитрих. Музыка к фильму написал Фридрих Голлендер. А руководил постановкой продюсер Эрих Поммер, принимавший участие в создании таких шедевров, как «Кабинет доктора Каллигари» или «Последний человек».

«Голубого ангела» создали талантливые люди. Дирекция студии всячески помогала им, поддерживала их поиски, понимая, что нельзя слишком жестко регламентировать творческий процесс.

Примерно до 1932 года политические критерии не слишком волновали руководство УФА. Людвиг Клитч был прежде всего дельцом, а не пропагандистом, и его больше заботило получение максимальных прибылей, нежели проблемы формирования политического сознания зрителей.

В ходе работы над сценарием роман Генриха Манна «Учитель Унрат» подвергся существенным изменениям и его социальная острота была сглажена. Генрих Манн заявил, что учитель Унрат в фильме из поверженного авторитета превратился в жертву роковой женщины*.

Гугенберговский журнал «Нахт аусгабе» выступил в день премьеры фильма с резкими нападками на писателя, заявив в то же время, что студии удалось из «позорной» книжки создать произведение искусства! Такого рода методы были чужды Эриху Поммеру; в либеральной газете «Берлинер тагеблат» он поместил официальное письмо, в котором доказывал, что роман Генриха Манна — это великое произведение литературы и студия сделала все возможное, чтобы не исказить оригинал. Итак, можно работать с Генрихом Манном, но не следует адекватно воплощать его идеи.

Пример режиссера Роберта Сьодмака проливает свет на отношение УФА к проблемам творческого эксперимента. Сьодмак в период немого кино принял участие в работе над фильмом «Люди в воскресенье» — полу-документальном репортаже о воскресном отдыхе берлинских трудящихся. Фильм был сделан на очень скромные средства без участия профессиональных актеров. Он получил признание публики и критики, после чего УФА, всегда искавшая новые таланты, пригласила Сьодмака на работу. Такой шаг диктовался как заботой о развитии немецкого киноискусства, так и рекламными целями: пусть знает мир, что УФА подает руку помощи киноавангарду.

«Прощание» (1930) — так назывался первый звуковой фильм Сьодмака. Простая история из жизни квартирантов берлинского пансиона — семь комнат, различные человеческие характеры, конфликты, короче говоря, жизнь, показанная «врасплох». Сьодмак упорно добивался,

* Curt Riess, Das gab's nur einmal, Hamburg, 1956, S. 365.

чтобы актеры вели себя перед камерой и микрофоном как можно более естественно, чтобы в их игре не проглядывала театральность. Особое внимание обратил режиссер на использование звука, с тем чтобы зритель воспринимал акустические эффекты так, как это происходит в реальных условиях. В одной сцене экран затемнен, только чуть мерцает догорающий окурок сигареты в пепельнице, а из глубины комнаты доносится шепот влюбленной пары. В фильме нет музыкальной иллюстрации, а звуки пианино слышны, лишь когда кто-то действительно играет на нем в соседней комнате. Пансионат наполнен человеческими голосами, почти в каждой сцене есть второй звуковой план — соседних комнат или улицы. Этот постоянный, ни на минуту не смолкающий шум не только эффект, режиссерский прием, но обоснование драматургических принципов фильма. В тесном, грязном, отвратительном пансионате люди безнадежно тоскуют по одиночеству, тишине, дружбе и любви.

Дебют Роберта Сьодмака в профессиональном кино был очень успешным, и вслед за ним режиссеру предложили экранизировать популярную театральную пьесу Ганса Альберса и Эрнста Хассе «Следствие». Если в «Прощании» играли неизвестные актеры: Бригитта Хорн, Ариберт Мог, Владимир Соколов, то в новом фильме Сьодмака уже снимались короли экрана и сцены — Альберт Бассерман и Густав Фрелих.

«Следствие» (1931) еще раз доказало, что Роберт Сьодмак умел работать с актерами и держал зрителей в напряжении. «Следствие» — приключенческая драма, рассказывающая о жизни человека, обвиненного в преступлении исключительно на основе подозрений. Режиссер удовлетворил все требования студии: фильм был одновременно и художественным и коммерческим.

Третий фильм Сьодмака — это «Буря страсти» (1931) с Эмилем Яннингсом и Анной Стен. Знаменитые актеры, сюжет из жизни уголовного мира Берлина: главарь банды, которому изменила девушка. Типичный коммерческий боевик, который наверняка принесет студии много денег. Роберт Сьодмак еще пытается разрабатывать психологию действующих лиц, по-интернберговски воссоздать светом и тенью атмосферу огромного жилого дома, но не может преодолеть схематизм банального сценария. От интересного авангардистского эксперимента Роберт Сьодмак пришел к кассовому боевику.

После 1930 года УФА начала создавать не только звуковые фильмы типа «Мелодии сердца», «Голубого ангела» или «Последней роты», но также и оперетты: «Вальс любви» и «Трое с бензоколонки».

Успех, которым пользовались оперетты, во многом зависел от популярной актерской пары — Лилиан Харвей и Вилли Фрича. Эрих Поммер, руководивший постановкой большинства опереточных боевиков, прекрасно понимал, что публике могут надоесть одни и те же лица. Решение разлучить Харвей и Фрича было уже принято, но Поммер задумал еще раз





44. Пьер Ренуар-Вильям и Франсуаза Роза
в фильме «Большая игра» Ж.Фейдера (1934)



45. Мишель Симон и Жани
Марез в фильме «Су-
ка» Ж. Ренуара (1931)



46. Мишель Симон в филь-
ме «Будю, спасенный
из воды» Ж. Ренуара
(1932)



47. Робер Линан в фильме «Рыбки» Ж. Дювилье
(1932)



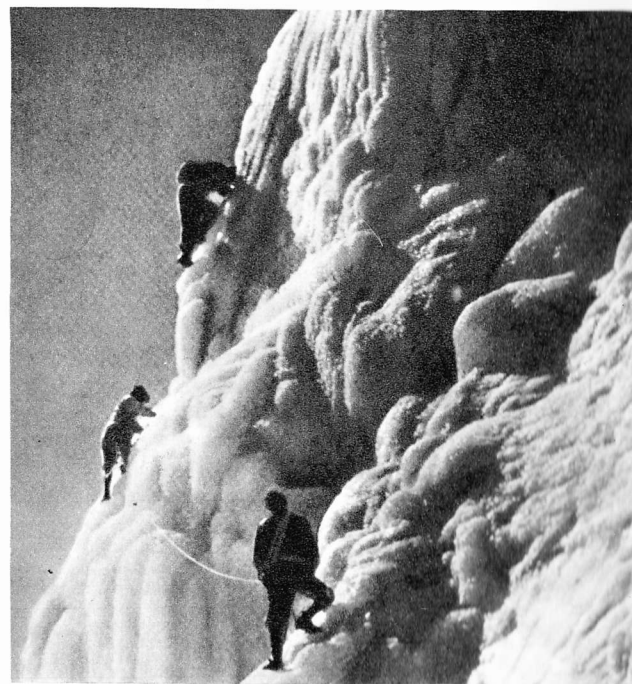
48. Марлен Дитрих в фильме «Голубой ангел»
Д. Штернберга (1930)



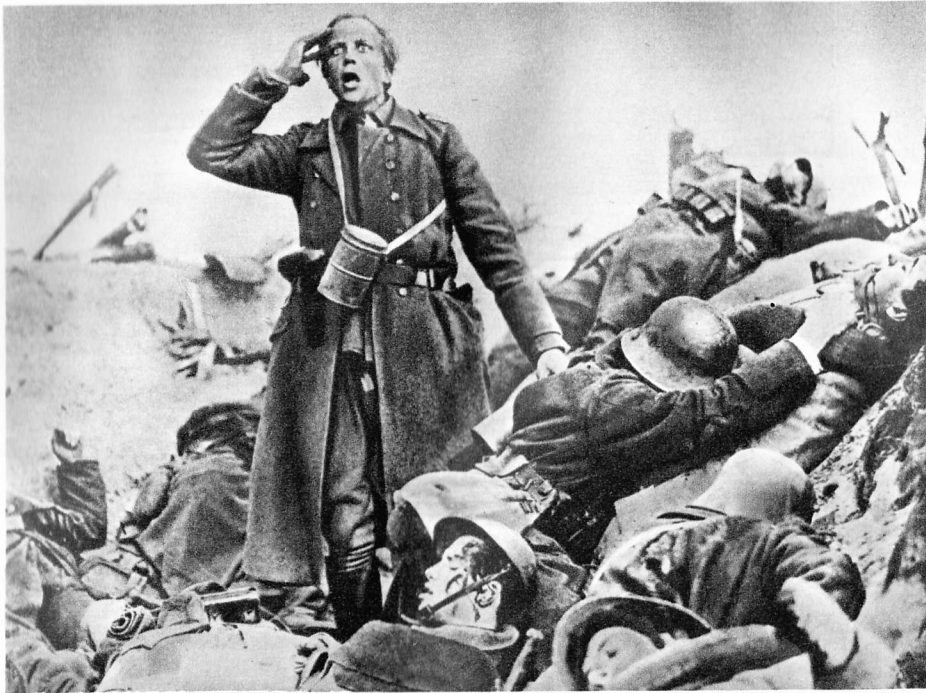
49. Рената Мюллер и Отто Гебюр в фильме «Концерт для флейты в Сан-Сусе» Г. Удцики (1930)



50. Вилли Фрич и Лилиан Харвей в фильме «Конгресс танцует» Э. Чарелла (1931)



51. Из фильма «Белый ад» А. Фанка (1929)



52. Из фильма «Западный фронт, 1918»
Г.-В. Пабста (1930)

показать популярную пару вместе, но совершенно иначе, чем прежде, — в постановочном историческом фильме. Так появилась картина «Конгресс танцует» (1931) — лучшее произведение жанра кинооперетты в Германии.

В качестве режиссера был приглашен Эрих Чарелл, берлинский постановщик популярных эстрадных ревию: «Три мускетера», «Казанова», «Таверна «Под белой лошастью»; «Конгресс танцует» соединял в себе элементы оперетты и ревию. Пригласили тысячи статистов, построили в павильоне и на натуре километры декораций и на этом фоне показали нескольких героев — танцующих, поющих и очаровывающих зрителей. «Конгресс танцует» был полной противоположностью камерной музыкальной комедии типа «Трое с бензоколонки», он imponировал пышностью и размахом постановки.

Тема фильма — закулисные интриги знаменитого венского конгресса 1814 года, когда Меттерних пытался создать «новую Европу» после поражения Наполеона. Большой политике в фильме уделяется немного места, зато показывается, как делается малая политика и как хитроумный Меттерних использует для своей игры красивую венку Кристель Вейнцигер, в которую влюбляется русский царь Александр I. На экране мы видим веселую Вену, придворные балы, вальсирующие пары и восторженные толпы на улицах. Все это снято в условном опереточном ключе, сознательно стилизовано под фантастическое сказочное зрелище. Зритель должен уйти из зала восхищенным, напевая рефрен из песенки Лилиан Харвей: «Это случается только раз в жизни, это никогда не повторится».

Чрезвычайно интересна в фильме «Конгресс танцует» работа оператора Карла Гоффмана; его кинокамера не останавливается ни на мгновение. Во все учебники истории кино вошла сцена приезда героини в поместье, подаренное ей царем. Кристель едет в открытой карете, и все это время камера следует за ней. Триста метров, и ни одной монтажной склейки! Эта длинная панорама кончается только в комнатах дома. «Это случается только раз в жизни, это никогда не повторится» — вспоминались зрителям слова песенки, когда они восхищенно следили за бесконечным и необыкновенно изобретательным движением камеры. Эрих Чарелл смонтировал фильм в танцевальном ритме, которому были подчинены не только игра актеров, но и движение камеры, свет и звуковые эффекты.

«Конгресс танцует» не последний фильм опереточного цикла, но все следующие ленты оказались слабее. Схема устарела и требовала обновления; бесконечное повторение одних и тех же приемов могло отвратить публику от продукции студии. УФА не отказалась, правда, полностью от производства музыкальных фильмов, но уделяла им все меньше внимания. Сезон 1931—1932 годов стал кульминацией опереточной моды. Отвечая на вопрос о лучшем фильме года, владельцы и директора 1400 кинотеатров называли две оперетты: «Конгресс танцует» и «Бомбы над Монте-Карло» режиссера Шварца (с Анной Стен и Гансом Альберсом), а третью

место занял казарменный фарс «Резервисты на отдыхе» режиссера Макса Обала.

Частичный отход от кинооперетты и обращение к историческим фильмам — это не обычный конъюнктурный маневр, а свидетельство серьезных изменений репертуарной политики УФА. До осени 1931 года УФА не вмешивалась во все более ожесточенную борьбу за власть, которую вели немецкие политические партии и организации — сторонники и противники Веймарской республики. Гугенберг и его люди в наблюдательном совете киноконцерна подчинялись указаниям руководства — Союза немецких промышленников. Союз открыто не выступал против коалиционного правительства республики, считая, что оно достаточно эффективно защищает интересы крупного капитала. Но в период кризиса и усиления борьбы между политикой правительства и требованиями промышленности все чаще возникали разногласия. Союз немецких промышленников впервые резко критиковал правительство социалиста Мюллера на чрезвычайном заседании 12 декабря 1929 года. Один из выступавших, председатель Союза промышленников Саксонии доктор Виттке, требовал создания сильного и устойчивого правительства, которое могло бы обойтись без парламента, издавая не законопроекты, а чрезвычайные указы.

Спустя несколько месяцев правительство Мюллера пало, а 28 марта 1930 года президент Гинденбург поручил создание нового однопартийного кабинета Брюнингу (католический центр); хотя Брюнинг правил без парламента, издавая декреты, положение становилось все более трудным, а требования финансовых магнатов непрерывно возрастали. В конце сентября 1931 года Союз промышленников предъявил канцлеру ультиматум, требуя сокращения заработной платы, введения новых налогов, снижения жизненного уровня рабочих и т. д. Брюнинг, желая пойти навстречу требованиям промышленников, провел реорганизацию своего кабинета, заменив министра внутренних дел доктора Вирта генералом Гренером, руководителем рейхсвера.

Новый кабинет Брюнинга — это еще один шаг вправо, но и он уже не удовлетворял промышленников. В тот самый момент, когда Гинденбург поручил Брюнингу создание нового кабинета министров, в Гамбурге собралась «национальная оппозиция», представители партии Гугенберга, гитлеровцы, «Стальной шлем», руководители тяжелой промышленности, а также различные реакционно-патриотические лиги и общества. Окончательное соглашение между Гитлером и Гугенбергом еще не было оформлено, но был заключен союз против общего врага — рабочего класса, единственного защитника демократии в Германии. В мае 1932 года второй кабинет Брюнинга ушел в отставку, правительство возглавил фон Папен, человек Гугенберга, на первый взгляд недоброжелательно относившийся к Гитлеру, а фактически расчищавший ему путь к власти.

Таково политическое положение в Германии в 1931—1932 годах. Напомним, что фактическим хозяином УФА являлся участник встречи в Гамбурге, крайне правый политический деятель Гугенберг, а в наблюдательном совете УФА заседал, в частности, промышленный магнат Фриц Тиссен, который с 1930 года активно поддерживал Гитлера, приветствуя победу национал-социалистов на парламентских выборах. В этих условиях перед лицом обострившейся политической борьбы наблюдательный совет УФА считал ненужным выход на экраны таких фильмов, как «Голубой ангел» или «Конгресс танцует». Настало время, когда кино должно было служить целям фашистской пропаганды.

В июле 1932 года состоялась ежегодная конференция УФА — общее собрание руководящих работников и ведущих постановщиков. Программную речь произнес недавно назначенный директор концерна Гуго Коррелл: «Время техников, сценаристов-ремесленников прошло, теперь нам нужны художники, люди, чувствующие себя немцами и овладевшие техникой написания литературных и режиссерских сценариев». Эти слова немногим отличаются от заявлений будущего министра Геббельса, сделанных каких-нибудь шесть месяцев спустя...

Лозунгом дня для УФА становятся националистские фильмы, рассказывающие о славном историческом прошлом и дающие одновременно образцы и примеры для подражания в настоящем. Лучшие всего для этой цели подходили фильмы о короле Фридрихе Барбароссе, традиции которых уходят еще в немое кино. Образцом такой продукции была картина «Концерт для флейты в Сан-Суси» (1930) режиссера Густава Удцики с Отто Гебюром в роли «великого Фрица». Король Фридрих показан как сильная личность, пруссаки изображались как нация героев, а французы (за исключением Вольтера) и австрийцы — как банда идиотов.

Следующий фильм этого цикла, «Лейтенантский хорал» (1932), был создан сценаристом первой картины о Фридрихе Арсеном фон Черепи («Фридрихус Рекс», 1922) и одним из старейших режиссеров Карлом Фрелихом. Работая над сценарием, Черепи так писал о своих замыслах: «Я хочу показать жизнь властелина, который стал им не только милостью божьей, но силой собственного гения. У фильма будет четыре символа: Женщина, Флейта, Меч и Скипетр». А Карл Фрелих заявил в разговоре с исполнителем главной роли Отто Гебюром: «Мы хотим наконец сделать правдивый фильм о Фридрихе Великом, фильм, в котором король будет показан не как сентиментальная опереточная марионетка, а как солдатский король, каким его представляет народ и легенда». Об этом же фильме гитлеровский историк кино Оскар Калбус писал в своей книге «Становление немецкого киноискусства» (1935): «Хотя события, показанные в картине, имели место 175 лет назад, тема его и сегодня актуальна: одна голова думает обо всем и обо всех. Голова, которая неповоротливых заставляет певелиться, а смелых ведет в бой. Это самая важная тема

в нашу эпоху веры в вождя». Эти три высказывания как нельзя лучше характеризуют фильм, который лишь формально посвящался Фридриху, а в действительности рассказывал о «карьере» Адольфа Гитлера.

В 1932 году на немецкие экраны хлынул поток националистических картин. В «Черном гусаре» режиссера Герхардта Лампрехта с Конрадом Вейдтом в главной роли показывалось, как brave гусары одурачили польского ксендза. В фильме «Маршал Вперед» Пауль Вегенер играл победителя битвы при Ватерлоо Блюхера. «Этот герой, будто высеченный из мрамора, важное напоминание о славном прошлом в наше время растерянности и брожения», — писал о фильме журнал «Кинематограф». Гитлеровский орган «Дер ангрифф» такими словами приветствовал появление фильма о генерале Йорке: «Герой (Йорк изменил Наполеону в период кампании 1812 года.— *Е. Т.*) кажется нам чрезвычайно симпатичным и вызывает чувство солидарности. В наше время каждый приличный человек должен быть бунтарем».

Подобных примеров можно привести немало. Фильмы о «славном прошлом» восторженно оценивались националистической прессой всех оттенков. Они служили пропагандистским оружием, помогавшим установлению фашистской диктатуры.

Последней картиной националистической серии, созданной еще до прихода к власти Адольфа Гитлера, была «Алая заря» (1933) режиссера Густава Уцицки с Рудольфом Форстером в роли командира подводной лодки. Пиратскую деятельность немецкого подводного флота в годы первой мировой войны никак нельзя отнести к славным страницам немецкой истории, и в Германии долгое время предпочитали не вспоминать о ней. Но времена меняются: в 1932 году на волне возрождающегося милитаризма УФА решила напомнить нации о двухстах подводных лодках, которые навечно легли на дно семи морей с шестью тысячами моряков. Командир лодки капитан Лирс так говорит с экрана: «Мы, немцы, возможно, не умеем хорошо жить, зато умирать мы умеем великолепно». На премьере этого фильма, который призывал воздать должное погибшим и одновременно внушал веру в возрождение, присутствовал только что принявший присягу рейхсканцлер Адольф Гитлер. Рядом с ним сидел новый министр экономики Альфред Гугенберг, руководитель УФА. Так завершилась пропагандистская кампания, которую вела крупнейшая киностудия Германии.

Изменения в репертуарной политике УФА произошли, правда, лишь в конце 1931 и 1932 году, но уже в конце 1930 года политическое положение в области кино достаточно прояснилось. Лакмусовой бумажкой оказался американский фильм Ремарка и Майлстоуна «На Западном фронте без перемен». 5 декабря 1930 года специально мобилизованные отряды СА сорвали демонстрацию этого фильма в берлинском театре «Моцарт-зал». Фашисты бросали бомбы со слезоточивым газом и выпусти-

ли в зал белых мышей. Операцией из ложи руководил Йозеф Геббельс. Гитлеровцы кричали: «Этот фильм — позор для Германии!», «Долой антинемецкий фильм, созданный на еврейские деньги!»

Официальная цензура испугалась демонстрации и запретила фильм, мотивируя свое решение тем, что «На Западном фронте без перемен» оскорбляет достоинство немецкого народа. Решение «демократической» цензуры Веймарской республики, воспользовавшейся теми же аргументами, что и гитлеровский сброд, вызвало в левых кругах всеобщее возмущение. Писатель Альфред Дёблин заявил: «Достоинно сожаления, что цензуру осуществляет улица». Эпилог этого дела имел место в марте 1931 года в рейхстаге. На заседании комиссии внутренних дел предложение Коммунистической партии Германии о разрешении демонстрировать фильм и сокращении средств на цензуру провалилось. Знаменательно, что члены комиссии — социал-демократы голосовали против предложения КПГ. На заседании рейхстага социал-демократы, правда, поддержали коммунистов, но правое большинство отказалось пересмотреть решение цензуры. Сражение за фильм Ремарка — Майлстоуна было проиграно, и стало ясно, что в Веймарской республике у власти стоят люди, считающие пацифизм опасным явлением.

В конце 1930 года гитлеровцы получили большинство в Тюрингии и министром внутренних дел местного правительства стал печально известный Фрик. В одном из первых интервью он заявил, что народу нужны фильмы, которые будут воспитывать его в духе уважения к дисциплине и готовности к борьбе. В качестве примера такого фильма Фрик назвал «Концерт для флейты в Сан-Суси». Одновременно цензура Тюрингии запретила фильм Андре Дюпона «Два мира» (1930, совместное англо-немецкое производство) потому, что евреи были изображены там более благожелательно, чем австрийские офицеры. В то же время этот фильм был разрешен общегерманской цензурой. В 1932 году гитлеровцы провели в ландтаге Тюрингии закон о снижении налога на зрелища на один процент, стремясь таким образом привлечь на свою сторону владельцев кинотеатров. Эта демагогическая и юридически незаконная акция (вопрос о снижении налога находился в компетенции рейхстага) сослужила, однако, гитлеровцам хорошую службу. На совещании владельцев кинотеатров во Франкфурте-на-Майне (ноябрь 1932 года) докладчик призвал своих коллег установить более тесное сотрудничество с гитлеровской партией как единственной партией, заботящейся об интересах кинематографа. В прежние годы на подобных съездах призывали к союзу с социал-демократами. Кинопромышленность (и прежде всего могущественный концерн УФА) все больше ориентировалась на Гитлера, помогая ему в сложный период подготовки захвата власти.

Не следует, однако, сводить всю немецкую кинематографию исключительно к деятельности УФА, хотя, несомненно, роль концерна в Гер-

машин была чрезвычайно велика. Помимо УФА, фильмы создавались еще на нескольких крупных студиях, придерживавшихся тех же самых репертуарных рецептов. Кроме того, множество мелких продюсеров специализировались в постановке примитивных и халтурных развлекательных картин. Нельзя, конечно, забывать и о существовании двух центров, объединявших художников, противостоящих тенденциям и идейным концепциям Гугенберга, Клитча, Коррелла и Поммера. Эти два центра — буржуазно-консервативная студия «Неро-фильм» и социалистический «Прометей» — акционерное общество с ограниченными полномочиями, созданное левыми кинематографистами.

Конкуренция мелких, работающих в полукустарных условиях продюсеров не представляла для УФА серьезной угрозы. На фоне убогой халтуры выгодно выделялись безукоризненные в техническом отношении фильмы УФА. За одним только исключением: фарсы из казарменной жизни пробивались на первые экраны, пользуясь огромной популярностью. Ежегодно их выходило больше десятка. Их названия говорили сами за себя. 1930: «Три дня на гаутвахте»; 1931: «Чудо в казарме», «Гроза гарнизона», «Когда солдаты...», «Служба есть служба», «Мать роты», «Прекрасное время маневров», «Резервисты на отдыхе»; 1932: «Гордость третьей роты», «Верная любовь солдата», «Трое из кавалерии». Ведущим режиссером фильмов этого цикла был Карл Бёзе, а актерами — популярные комики Фриц Шульц, Феликс Брерсарт, Вейс Фердль, Зигфрид Арно и Хайнц Рюманн.

После прихода к власти фашисты резко отрицательно оценили казарменные фарсы, считая, что они отражали либеральные взгляды их авторов и служили осмеянию армии и военной службы. Вместо беспрекословного подчинения вышестоящим в них показывалась бессмысленная муштра, а почетная военная служба превращалась в дешевую фарсовую карикатуру. Эта оценка появилась в новых политических условиях, после прихода к власти Гитлера и после официальной ремилитаризации. Но и в догитлеровский период казарменные фарсы порой напоминали о силе и привлекательности муштра, а наряду со швейковскими солдатами-новобранцами в них выступали изящные лейтенанты и ротмистры, предмет вздохов юных и наивных школьниц. Таким образом, здесь и не пахло пропагандой, направленной против армии, дело обстояло как раз наоборот.

Из крупных студий, соперничавших с УФА, следует отметить две наиболее значительные: «Терра» и «Тобис». В 1927 году в наблюдательный совет студии «Терра» вошли, в частности, представители газетного концерна Ульштейна, а также «И. Г. Фарбениндустри». С приходом звука финансовое положение студии ухудшилось, что привело к уменьшению количества снимаемых фильмов. Однако их уровень был достаточно высок, а несколько картин студии отличались художественными

достоинствами. В экранизации романа Клода Фаррера «Человек, который убил» (режиссер Курт Бернгардт, 1931), заслуживают упоминания интересное использование звука и актерские достижения Конрада Вейдта. В фильме Федора Оцепа «Убийца Дмитрий Карамазов» (1931) великолепное музыкальное оформление создал поляк Кароль Ратауз.

Студия «Тобис» была нацелена «Тобис — Клангфильм» на проведение экспериментов со звуковым оборудованием. Таким образом, «Тобис» не только снабжала все без исключения студии звуковой аппаратурой, но одновременно являлась их конкурентом. Художественный руководитель студии «Тобис» Гвидо Багер был известен своими авангардистскими склонностями. Над первыми фильмами студии работали Вальтер Рутман и Ганс Рихтер.

В те годы большим успехом пользовались фильмы так называемого альпинистского цикла. Их производством занимались главным образом мелкие студии. Непревзойденным специалистом по «горным» фильмам был режиссер Адольф Фанк, создатель картин «Белый ад Пиц-Палю» (1929, вместе с Хабстом), «Белое безумие» (1931) и «Буря на Монблане» (1930). Эти фильмы, очень неровные в художественном отношении, отличались изобразительным совершенством. Лени Рифеншталь поставила как режиссер (сценарист Бела Балаш, оператор Ганс Шнеебергер) фильм «Голубой свет» (1932) — мистико-романтическую легенду об итальянских Доломитах. Откровенно фашистскими тенденциями отличались фильмы с участием Луиса Тренкера, известного альпиниста и горнолыжника, очень слабого актера, а впоследствии и режиссера. Как «Горы в огне» (1931), так и «Бунтовщик» (1932) отличались неприкрыто реваншистским духом и прославляли военный героизм немцев.

Прогрессивный в годы немого кино цикл «Цилле-фильм», названный так по имени популярного берлинского рисовальщика, верного хроникера жизни пролетарских низов, претерпел с приходом звука значительные изменения как в качественном, так и в количественном отношении. В последнем фильме Лупу Пика (он умер в марте 1931 года) «Уличная песенка» (1931) персонажи Цилле стали героями безобидных приключений странствующего оркестра и потеряли свой обличительный задор. «Уличная песенка» была ближе к фильму «Под крышами Парижа», чем к миру Цилле; точно так же в экранизации популярного радиоспектакля «Жилец Шульц», сделанной Карлом Фрелихом (фильм «Жилец Шульц против всех»), жизнь обитателей доходных домов и пролетарской бедноты показана в чрезмерно оптимистических тонах. Карл Фрелих не сумел передать горечь и критическую страсть Цилле.

Ближе всего к Цилле был режиссер Пиль Ютци, автор «Путешествия матушки Краузе за счастьем», одного из самых смелых и правдивых немецких фильмов последних лет немого кино. Казалось, что Ютци, перенося на экран повесть Альфреда Дёблина «Берлин, Александерплац»,

вновь обратиться к традициям певца «пятого сословия» (так художник называл бездомных). Дьердь Лукач считал, что Дёблин в своей повести дал верное изображение действительности только в отдельных ее фрагментах, в отражении некоторых психологических состояний и нравственных позиций, но он не сумел приблизиться к подлинно острым и актуальным проблемам эпохи. Экранизация «Берлин, Александерплац» (1931) еще дальше отошла от основных общественно-политических вопросов. Автор сценария и режиссер даже не попытались дать моральную оценку главному герою фильма Биберкопфу, недавнему преступнику, и удовлетворились заявлением, что жизнь должна продолжаться, очевидно, так, как продолжается она на Александерплац, где торговцы расхваливают свой товар, а рядом с ним юнцы из СА продают фашистскую газету «Дер ангрифф» и разбрасывают листовки... После резкой обличительности «Путешествия матушки Краузе» Пиль Ютци в «Берлин, Александерплац» занял позицию бесстрастного наблюдателя.

Конкурировать со студией УФА было невозможно. Следовало сделать ставку на создание художественных и идейных фильмов. Эту цель и преследовали студия «Неро-фильм», ее художественный руководитель Сей-мур Небенцаль и режиссеры во главе с Г. Пабстом. В истории немецкого кино несколько фильмов, созданных на студии «Неро-фильм», значат гораздо больше, чем десятки картин УФА и других коммерческих компаний.

Самой крупной индивидуальностью немецкого кино начала тридцатых годов, несомненно, являлся Георг Вильгельм Пабст, создатель трех лучших фильмов того периода: «Западный фронт, 1918» (1930), «Трехгрошовая опера» (1931) и «Солидарность» (1931). Пабст, попавший после картины «Любовь Жанны Ней» (1927) в черный список студии УФА еще в годы немого кино, поставил для «Неро-фильм» «Ящик Пандоры» (1928). После прихода звука он стал постоянно сотрудничать с Небенцалем, единственным продюсером, который пошел ему навстречу и который уважал творческие концепции режиссера. Пабст в тот период был тесно связан с социал-демократами, любил, когда его называли Красный Пабст, ему нравилось вспоминать свою деятельность в социалистическом рабочем немецком театре в Нью-Йорке в канун первой мировой войны. Приступая к постановке своего первого звукового фильма «Западный фронт, 1918», Пабст имел четкий идейно-художественный замысел, который он определял следующим образом: «Я хочу — и говорю об этом совершенно откровенно — создать политический и решительно антивоенный фильм. Я покажу войну, не только увиденную глазами солдата, но и прочувствованную человеком, мыслящим человеком. Мой фильм будет обвинительным актом против войны».

«Западный фронт, 1918» — это свободная экранизация романа Эрнста Нохаанссена «Четверо из пехоты»; как свидетельствует название, фильм

рассказывал о последнем периоде войны, когда ее жестокость и бессмысленность достигли апогея. В фильме нет главного действующего лица, как нет и сюжета, связанного с определенным персонажем. Немецкие солдаты, показанные в фильме, символизируют определенные общественные группы или районы страны (лейтенант, студент, берлинец, баварец). Ни один из них не выходит на первый план. Все они одинаково важны, и каждый вобрал в себя судьбы миллионов, судьбы целых народов. «Западный фронт, 1918» — самый глубокий и убедительный антивоенный фильм наряду с американской картиной «На Западном фронте без перемен». В нем нет недомолвок, уверток, смягчения неприятных проблем, зато много (для впечатлительных зрителей даже слишком много) откровенной жестокости и натурализма. Пабст показал войну во всей наготе таких сопутствующих ей явлений, как грязь, голод, нужда и садизм. Художник не ограничился при этом изображением быта солдат на фронте, он познакомил нас также с потрясающими картинами жизни голодающей страны.

В фильме играли молодые неизвестные актеры, а в нескольких ролях выступали люди, приглашенные сыграть самих себя, например молодой врач в военном госпитале. Пабст хотел сделать свой фильм почти документальным, поэтому он старательно избегал привычных кинематографических приемов (демонстрации режиссерской или операторской виртуозности). Фильм должен был показывать факты, и только факты — в этом заключалась его художественная сила. Это вовсе не означает, что Пабст отказался от необходимых выразительных средств кинематографа, что он ограничился бесстрастным, описательным фоторепортажем. В сцене атаки камера, снимая с движения, сопровождает солдат, идущих цепью. Движение камеры способствует созданию эмоциональной атмосферы и в эпизодах в госпитале. Используя движение камеры, монтаж, режиссер отказался от музыки, считая — совершенно справедливо, — что это лишило бы картину атмосферы подлинности.

В фильме не вошла сцена, имеющая очень важное значение для идейной позиции Пабста. Небенцаль, опасаясь, что эту сцену все равно не пропустит цензура, изъял ее из экранной копии. В этой сцене Пабст показал один из последних летних дней 1918 года. На западном фронте затишье: немецкие и французские солдаты греются на солнце. И тогда в немецких окопах появляется генерал. Он возмущен ослаблением воинской дисциплины и приказывает немедленно обстрелять французские позиции. Французы отвечают. Происходит «оживление боевых действий», дело кончается атакой и финальной резней. Студия «Неро-фильм», создавая смелый антивоенный фильм, не решилась, однако, затронуть генералов.

Пабст не занимался анализом причин, вызвавших войну. В этом несомненная слабость фильма, обусловленная политической и философской ограниченностью мировоззрения автора. Сцена с генералом дала

бы возможность для более глубокого анализа событий. Автор ограничивается символической «фигурой»: на экране после слова «конец» возникает знак вопроса. Зритель, покидая кинотеатр, должен спросить себя, действительно ли это конец.

В 1931 году Пабст приступил к работе над экранизацией пьесы Бертольта Брехта «Трехгрошовая опера». Поставленная в берлинском театре в 1928 году, эта пьеса имела большой успех и прошла более 400 раз. Перенесение на экран этого зрелища, которое сразу же стало классическим образом, было делом нелегким (сценарий писали Бела Балаш, Лео Манья и Ладислао Вайда), особенно если учесть, что Брехт вначале требовал, чтобы в фильме не было изменено ни одного слова и ни одной сцены оригинала, — требование неприемлемое в художественном отношении и абсолютно невыполнимое технически. В конце концов доверенным лицом Брехта и связующим звеном между ним и Пабстом стал писатель Лео Манья, который должен был следить, чтобы фильм соответствовал оригиналу, но и это не помогло. После выпуска фильма Бертольт Брехт и композитор Курт Вайль возбудили дело о нарушении авторских прав. Студия процесс проиграла, но истцы согласились на прокат фильма, оставив за собой право сделать новую экранизацию пьесы. Однако это намерение не осуществилось ни до войны, ни после — по совершенно понятным причинам. Брехт не хотел отказываться от сценической условности, а механически снятое театральное представление могло лишь стать фильмом-спектаклем, но не кинематографическим произведением.

При помощи сотрудников — оператора Фрица Вагнера и художника Андрея Андреева Пабст превратил скромное театральное зрелище в пышную постановку, стилизованную под викторианский *fin de siècle*. Появились толпы статистов, была построена большая декорация лондонского порта. Эти изменения — существенные и необходимые — не искажали идейный смысл произведения. Здесь Пабст несколько не смягчил критический запал пьесы Брехта. Очень может быть, что в сценах похода нищих или нападения толпы на королевскую карету брехтовская сатира прозвучала с экрана даже сильнее, нежели с театральных подмостков. Точно так же и некоторые диалоги (например, когда преступная шайка принимает на себя руководство банком) звучат более резко, чем у Брехта.

Заслуга Пабста заключается и в том, что он нашел своеобразную поэтическую атмосферу; режиссер подобрал правильный ключ к кинематографической балладе, возникшей, по определению одного из немецких критиков, из столкновения «ночной сказки и дневной мечты». Сумрачная фантастика Лондона, созданная воображением Пабста, Вагнера, Андреева и игрой превосходного коллектива актеров (Рудольф Форстер, Карола Нехер, Рейнгольд Шюцель, Фриц Расп, Валеска Герт, Эрст Буш и др.), восхищает своей стилистической цельностью. В фильме не чувствуются

театральные швы и даже песенки не кажутся искусственными вставками; они служат логическими доминантами отдельных сцен. Пабсту удалось также сохранить специфический ритм брехтовского диалога и гармонически сочетать его с кинематографическим ритмом.

Пабст снял два варианта — немецкий и французский. Они не были идентичны: во французском варианте смягчены некоторые особенно острые акценты. Кроме того, французские актеры (Альбер Прежан, Флорелль, Гастон Модо и другие) акцентировали романтическую и поэтическую линию пьесы, тогда как в немецком варианте сильнее прозвучала сатира. Французский вариант, преодолев цензурные рогатки, пользовался в ряде стран огромным успехом. В Германии же фильм подвергался резкой критике.

Следующий фильм Пабста «Солидарность» посвящен дружбе и взаимопомощи немецких и французских шахтеров (это был двуязычный фильм). В основе сюжета подлинное событие. В 1906 году на французской шахте произошла катастрофа, 1200 шахтеров оказались заживо погребенными. На помощь своим товарищам поспешили немецкие горняки с шахты, находившейся по другую сторону границы. Пабст перенес действие в современность и, являясь горячим сторонником франко-немецкого соглашения, начал свой фильм цитатой из Романа Роллана: «Германия и Франция — это крылья Европы».

Как и в фильме «Западный фронт, 1918», Пабст старался избежать стилизации и выдерживать картину в документальном стиле. Он пригласил неизвестных актеров, а также настоящих шахтеров, натурные съемки проводились на шахтах Германии и Франции. Сцены в подъемной клетке и в штреках были сняты в специально построенной огромной декорации. Художник Эрне Метцнер с помощью инженеров построил длинные туннели, обложив их метровым слоем угля. Все кадры катастрофы, когда под напором рушились подпорки, снимались в декорациях, без макетов и комбинированных съемок. В некоторых случаях это стремление к абсолютной достоверности едва не кончилось несчастьем.

Фильм оказался несомненной удачей. Поражали подлинность среды и тонкий психологический анализ процесса преодоления национализма. Решение оказать помощь гибнущим французским шахтерам принимается не сразу. В одной из самых сильных сцен ждущий спасения французский шахтер видит приближающихся немцев в противогазах. Он теряет сознание и вновь переживает эпизоды недавней войны. Ему кажется, что немцы идут в атаку, и он бросается на своих спасителей.

Фильм кончается совместным митингом французских и немецких шахтеров, которые торжественно клянутся сделать все, чтобы предотвратить возникновение новой войны. Но и здесь, как и в «Западном фронте, 1918», Пабст не ограничился оптимистическим финалом и ввел иронический комментарий. В то время когда наверху идет митинг, в шахте проис-

ходит другая официальная церемония. Во время спасательной операции шахтеры выломали решетку, отделявшую под землей французскую территорию от немецкой. Теперь нужно привести все в порядок — французские и немецкие чиновники вставляют и укрепляют решетку, обмениваются протоколами и вежливыми рукопожатиями. В некоторых французских кругах эта ироническая сцена рассматривалась как ревизионистская немецкая пропаганда (требование возвратить Германии потерянные на основе Версальского договора Эльзас и Лотарингию).

В фильме «Солидарность» также не вошли несколько сцен, которые по мнению продюсеру слишком опасными. В частности, нет сцены, в которой директор немецкой шахты пытается помешать началу спасательной экспедиции. Когда директор видит, что его все равно никто не слушает, он бросается к телефону и сообщает своему французскому коллеге, что немецкие шахтеры идут на помощь. В экранном варианте мы видим только, как директор разговаривает по телефону, что совершенно меняет смысл всей сцены.

«Солидарность» провалилась в Германии, зато во Франции имела огромный успех. В то время даже шутили, что «крунейшим немецким режиссером является Рене Клер, а лучшим французским режиссером Георг Пабст». «Под крышами Парижа» по достоинству оценили только берлинцы, а «Солидарностью» восхищались парижане...»*

«Солидарность» — последний фильм Пабста, снятый в Германии. «Атлантиду» (1932) Пабст делал для «Неро-фильм», но уже во Франции. После трех смелых социальных фильмов он снял картину, далекую не только от немецкой действительности, но даже и от романа Пьера Бенуа. Пабст сознательно ушел в область мифов и грез, рассказав историю о таинственной владычице Сахары Антиное, которую играла Бригитта Хельм.

Может быть, Пабст после провала «Солидарности» решил уйти от социальной тематики? Или на него оказал давление Небенцаль? Трудно сказать. Возможно, конечно, что в 1932 году студия «Неро-фильм» не хотела рисковать и брать на себя ответственность за создание политически острого фильма. Ведь Гитлер был уже тогда буквально «на пороге».

Пабст сыграл существенную роль в развитии немецкого киноискусства. В тридцатые годы он был наиболее последовательным реалистом, утверждавшим, что «кино — это зеркало эпохи, в котором все должно найти свое отражение»**. Такая реалистическая позиция не исключала, конечно, возможности поэтического видения действительности. Работая над постановкой «Трехгрошовой оперы», Пабст говорил Альберу Прежану, исполнителю роли Мэкки Мессера во французском варианте: «Я люб-

лю жизнь, которая идет вокруг нас. Ведь жизнь — это поэзия в движении»*.

Профессиональное мастерство Пабста особенно ярко проявилось в «Трехгрошовой опере» и «Солидарности». Главным для режиссера всегда была композиция кадра. Кадр давал ему видение сцены, и, исходя из характера изображения, он драматургически связывал отдельные куски. Звук и речь он рассматривал как вспомогательные элементы. Диалог в фильмах Пабста всегда лаконичен. Еще экономнее использовал он музыку, которая вводилась там, где она действительно необходима по смыслу, а не для механической иллюстрации.

Помимо Г. Пабста, студия «Неро-фильм» пригласила в начале тридцатых годов другого великого режиссера немецкого кино — Фрица Ланга.

Первым фильмом, поставленным Лангом для «Неро-фильм», был «М» (1931)**. Тему своего произведения режиссер почерпнул в уголовной хронике и в материалах двух процессов знаменитых убийц — мясника Хартмана и Кёртена, прозванного «вампиром из Дюссельдорфа». Ланг совершенно не занимал анализ психики сексуального маньяка. Еще меньше интересовался режиссер социальным фоном, почвой, которая порождает преступления. Он хотел сделать детективный фильм о том, как был обнаружен и схвачен преступник. Ланг позволил себе только одно отступление от общепринятой в таких случаях схемы, а именно наряду с действиями полиции он показал преступный мир, который независимо от официальных хранителей порядка и законности старается ликвидировать преступника, считая, что его поступки активизируют действия полиции и потому представляют опасность для них.

Отклонение от схемы полицейского фильма привело к тому, что в фильме появилась социальная проблематика. Исполнитель роли убийцы, талантливый актер Петер Лорре, еще более углубил идею фильма. Можно ли считать сексуального маньяка, психически ненормального человека преступником? Вопреки намерениям Ланга получился дискуссионный многослойный фильм, свидетельствовавший о потере четких моральных критериев немецким обществом. «М» предвещал приближение нравственного кризиса. Фильм предостерегал, хотя субъективно режиссер к этому не стремился.

Фильм Ланга представляет больший интерес в формальной плоскости, нежели в тематической. Режиссер умело использовал звук в ключевых для развития действия моментах. Превосходны сцены поисков убийцы: вот он пугается, слыша скрежет ключа в замке, вот мы слышим хриплое дыхание, которое наводит преследователей на его след.

* «Six talks on G. W. Pabst», «Cinemages», 3, New York, 1955, p. 59.

** P. Rotha, Film till now, op. cit., p. 583.

* Albert Prejan, The Sky and the Stars, London, 1956, p. 114—115.

** «М» — сокращение от немецкого слова Mörder — «убийца». Прим. ред.

Особого упоминания заслуживает еще одна важная особенность фильма: атмосфера большого города. Может быть, только Роберт Сьодмак умел так хорошо передать настроение города: огромные каменные дома, пыльные, колоннальные лавочки, узкие улицы, подворотни и грязные лестничные клетки. Здесь очень легко поддаться соблазну преувеличения: показывать симфонию неоновых огней центра, а из окраинных районов сделать карикатуру. И Сьодмак в «Буре страсти» и Ланг в «М» показали город так, как он действительно выглядит, не восхищаясь и не осуждая.

Конечно, не только съемки, декорации и освещение помогли создать соответствующую атмосферу, но и актеры: Петер Лорре как преступник и второй герой фильма — город, преследующий убийцу маленькой девочки.

Следующий фильм Ланга — «Завещание доктора Мабузе» — создавался в трудный и переломный для Германии период — в 1932 году. Режиссер имел уже за плечами художественный и политический опыт работы над фильмом «М», который пользовался успехом у публики и критики. Много месяцев таинственные силы мешали постановке фильма «М», который первоначально назывался «Убийца среди нас». Лишь когда окопавшимся на студии гитлеровцам было разъяснено, что название не является обвинением по адресу фашистских отрядов, а относится к преступнику-садисту, печально известному «вампиру из Дюссельдорфа», нашлись свободные павильоны и съемки возобновились.

Продюсер фильма Сеймур Небенцаль в конце 1931 года предложил Фрицу Лангу подумать над темой для своего следующего фильма. Это должно быть нечто острое, объяснял он режиссеру, будущее зрителей по нервам, какая-нибудь знаменитая криминальная история. И если возможно, то с социальным подтекстом. А что, если напомнить зрителям и воскресить в звуковом варианте старого знакомого, таинственного доктора Мабузе?

За десять лет до этого Фриц Ланг создал образ доктора Мабузе в двухсерийном фильме («Доктор Мабузе — игрок») с Рудольфом Клейн-Рогге в главной роли. Был ли смысл воскрешать этот персонаж? Формально это представлялось возможным, потому что Мабузе в фильме не умирает (в отличие от героя литературного первоисточника — романа Норберта Яка), а оказывается в психиатрической клинике. Таким образом, был повод продолжить повествование. Режиссер послушался совета продюсера и приступил к работе над сценарием вместе со своим постоянным соавтором и женой Теа фон Гарбоу.

Ланг решил на этот эксперимент, имея ясное представление о том, каким будет идейный смысл нового произведения. «М» — аполитичный фильм, название которого вызвало неожиданно для автора политический резонанс. Картина «Завещание доктора Мабузе» (1933), наоборот, должна была, хотя и в завуалированной форме, нести идеи политического характера.

В «Завещании» действует все тот же архипреступник Мабузе. Формально он пациент клиники для нервных больных, фактически же Мабузе руководит бандой саботажников и террористов. Главным его помощником и сообщником является врач клиники Баум, загипнотизированный своим пациентом. Ежедневно из тихой клиники рассылаются приказы и распоряжения, несущие миру убийства, поджоги, катастрофы, всеобщий хаос. Доктор Мабузе сумел с помощью гипноза поймать в свои сети несколько десятков человек. А Гитлер? — как бы спрашивает Ланг. Фюрер, также пользуясь своего рода гипнотической силой, получил власть над десятками и сотнями тысяч людей. Завтра же их будет несколько миллионов. Из штаба вождя коричневорубашечников раздаются призывы к верным отрядам СА и СС. Цель ясна — пусть в хаосе погибнет ненавистная Веймарская республика.

В 1943 году, когда фильм «Завещание доктора Мабузе» демонстрировался в Нью-Йорке, Фриц Ланг писал в программе к премьере фильма в «Уорлд театре»: «Я хотел обнажить в своем фильме замаскированную нацистскую теорию уничтожения всего, что ценно для народа... Когда все рухнет и люди погружены в отчаяние, тогда гитлеровцы пытаются спасти общество с помощью своего «нового порядка»*.

Студия «Неро-фильм» не успела выпустить «Завещание доктора Мабузе» на экраны. Фильм был закончен уже после прихода к власти Гитлера, и новый рейхсминистр Йозеф Геббельс запретил его демонстрацию. Фриц Ланг, захватив копию фильма, уехал из Германии, отвергнув заманчивые предложения фашистов.

Помимо Пабста и Ланга, для «Неро-фильм» работал Пауль Циннер, поставивший звуковые картины «Ариана» (1931) и «Мечтательные уста» (1932). Творчество Циннера не обогащало киноискусство никакими особыми ценностями. Но в тридцатые годы его фильмы пользовались всеобщей популярностью прежде всего благодаря игре знаменитой трагической актрисы Элизабет Бергнер. Богатая оттенками мимика, экономные и выразительные движения, мастерское владение искусством диалога — все это позволяет отнести Бергнер к числу лучших актрис звукового экрана.

Среди интересных в художественном отношении фильмов, созданных на студии «Неро-фильм», следует назвать еще «Девушек в униформе» режиссера Леонтины Саган и «Ничейную землю» режиссера Виктора Триваса.

Сценарий «Девушек в униформе» был создан на основе театральной пьесы Кристы Винслоу «Вчера и сегодня». Ставила фильм дебютантка Леонтина Саган под художественным руководством опытного режиссера

* Siegfried Krakauer, From Caligari to Hitler, New York, 1947, p. 248.

Карла Фрелиха. Фильм «Девушки в униформе» (1931) поднимал важные и неизменно актуальные проблемы воспитания молодежи. Хотя действие происходит до первой мировой войны, сама проблема прусской муштры как средства формирования детского характера не потеряла в тридцатые годы своей актуальности. Фильм полемизировал с весьма распространенными взглядами, которые составляли сущность реакционно-патриотических фильмов о короле Фридрихе.

В интернат для девиц, где воспитание ведется по прусской системе, приезжает нервная, впечатлительная девушка Мануэла. Она с трудом переносит мрачную атмосферу интерната. И только к одной воспитательнице, фрейлейн фон Бернбург, Мануэла привязалась всем сердцем. После ученического самодеятельного спектакля девушка при всех выражает свои чувства к учительнице. Поднимается скандал, и, когда по приказу директрисы Мануэлу разлучают с учительницей, она решает покончить жизнь самоубийством. В пьесе Мануэла умирает, в фильме ее удается спасти. Жестокая директриса вынуждена покинуть интернат, появляется надежда, что обстановка там изменится к лучшему. Но Леонтину Саган не мог удовлетворить столь прямолинейный финал, и она добавляет еще иронический комментарий. Когда директриса уходит, из военного гарнизона, находящегося рядом с интернатом, доносятся звуки трубы. Что победит? Либеральный дух или прусская муштра?

«Девушки в униформе» — фильм, активно участвовавший в идейном споре о судьбах современного мира, споре, в который в бурные тридцатые годы включилась кинематография реалистического направления.

Свой вклад в эту дискуссию внес также фильм другого режиссера — дебютанта Виктора Триваса «Ничейная земля», созданный в сотрудничестве с писателем Леонгардом Франком. Фильм Триваса можно назвать пацифистским, хотя как отношением к теме, так и техникой съемок он существенно отличался от военных картин Пабста, Майлстоуна и других. До сих пор мы имели дело с реалистическим изображением ужасов войны, показанных на конкретных примерах. Это стремление к конкретизации получило свое наибольшее выражение в аналитическом фильме Пабста «Западный фронт, 1918», где война изображалась сквозь призму чувств и мыслей героев. Триваса интересует совсем другое: не панорама, а синтез войны, причем войны не конкретной, а абстрактной. Люди, действующие в картине, — это символы, индивидуальные судьбы только слегка намечены, они служат фоном драмы.

Фильм начинается спокойными лирическими сценами — семейное счастье, удовлетворенность, беззаботная жизнь, потом следуют короткие, отрывочные сцены мобилизации, сопровождаемые великолепной музыкой Ганса Эйслера, наконец, начало войны: развешанные повсюду флаги, муштра, отъезжающие один за другим поезда. В этих кусках удачно синтезированы довоенные и военные настроения. Следует отметить удач-



53. Из фильма «Трехгрошовая опера» Г.-В. Пабста (1930)



54. Из фильма «Солидарность» Г.-В. Пабста (1931)

55. Из фильма «М» («Убийца») Ф. Ланга (1932)





56. Петер Лорре в фильме «М» («Убийца») Ф. Ланга (1932)

57. Макс Адальберт в фильме «Капитан из Кёпеника» Р. Освальда (1931)



58. Из фильма «Девушки в униформе» Л. Саган (1931)



59. Из фильма «Капитан из Кёпеника» Р. Освальда (1931)



60. Герта Тиле в фильме «Куле Вампе» З. Дудова (1932)



61. Из фильма «Эмиль и детективы» Г. Ламп-рехта (1931)



62. Бинни Барнес и Чарлз Лоутон в фильме «Частная жизнь Генриха VIII» А. Корда (1932)

ное использование человеческого голоса (диктор монотонно твердит одни и те же слова: «боеприпасы», «оружие», «ордена», а на экране в это время показываются пушки и военные мундиры).

Кульминационная сцена фильма происходит в воронке, которая служит убежищем для пятерых солдат (немца, француза, англичанина, негра и еврея), спрятавшихся между двумя воюющими армиями. Этих людей ничто не разделяет, а связывает общее желание вернуться домой и покончить раз и навсегда с войной. Фильм кончается символической сценой: пятеро солдат перерезают колючую проволоку и отправляются в крестовый поход против войны.

«Ничейная земля» — любопытная попытка создания интернационального фильма не только в идейном отношении, но и по формальным приемам, например каждый из героев говорит на своем родном языке. Впрочем, диалогов было немного, а изобразительный ряд служил великолепным контрапунктом музыке.

Против войны, национализма и фашизма были направлены фильмы Рихарда Освальда, работавшего на маленькой студии «Зюд-фильм». В годы немого кино Освальд не входил в число ведущих постановщиков, его фильмы не поднимались выше уровня средней коммерческой продукции. Но в тридцатые годы Освальд создал три смелых фильма, подвергшихся резким нападкам правых сил. Это «Дрейфус» (1930), «1914 год» (1931) и «Капитан из Кёпеника» (1931). Самый слабый из них, хотя и сделанный с благородными намерениями, был посвящен делу капитана Дрейфуса. «1914 год» — инсценированный репортаж о начале мировой войны. Картину ругали все: одни говорили, что она обеляет немцев и Германию, другие, что, напротив, бросает на них тень. Освальд опирался на материалы, собранные специальным комитетом рейхстага по изучению ответственности за развязывание войны. В этих материалах не учитывалась деятельность генеральных штабов и финансовых магнатов, наживавшихся на вооружении. Поэтому Освальд пришел к выводу, что виноваты все и никто. Секретарь комитета Э. Фишер считал, что режиссер смягчил оценку роли правительств Германской империи и Австро-Венгрии. Однако это не спасло фильм ни от цензурских ножниц, ни от враждебной кампании правой печати. Третий фильм был поставлен по мотивам одноименной пьесы Цукмайера и явился резкой сатирой на прусский милитаризм. В роли портного Фойта выступил известный театральный характерный актер Макс Адальберт.

От Пабста до Освальда проходил либерально-демократический фронт борьбы с фашизмом и реакцией. И только один фильм представлял тогда позицию немецких коммунистов — «Куле Вампе» (1932) * режиссера Златана Дудова производства студии «Прометей». Автором фильма был

* «Пустые животы» — так назывался лагерь безработных под Берлином.

молодой болгарин, который в столице Германии изучал театр и киноискусство. С маленькой кинокамерой в руках Дудов снимал документальный фильм о жилищных условиях берлинского пролетариата «Как живет берлинский рабочий?» (1930). Фильм, снятый по заданию Коммунистической партии Германии, был запрещен цензурой, и тогда возникла идея постановки игровой картины примерно на ту же тему, сценарий которой написали Бертольт Брехт и Эрнст Оттвальд, а музыку — Ганс Эйслер. Идейный смысл «Куле Вампе» режиссер определил следующим образом: «В моем фильме противопоставляется мелкая буржуазия и политически сознательное рабочее спортивное движение: я показываю, как молодежь поднимается над мелкобуржуазным болотом и как пробуждается в ней пролетарская солидарность». Такова главная мысль фильма, хотя в нем затронуты очень многие проблемы, которые волновали рабочий класс в годы кризиса: безработица, принудительное выселение из квартир, борьба с оппортунизмом социал-демократов старшего поколения и т. д. Златан Дудов поднял в своем фильме и вопросы морали: ответственность за отцовство, любовь, дружба, уважение к женщине... Обилие тем, казалось, могло взорвать фильм изнутри. То, что их было так много и что о каждой из них создатели «Куле Вампе» хотели сказать свое слово, легко объяснимо. Ведь прогрессивные деятели кино не имели возможности высказываться в буржуазных, коммерческих фильмах и стремились хотя бы один раз со всей искренностью и страстностью обратиться к пролетарскому зрителю.

«Куле Вампе» состоит из трех частей и финала. Первая рассказывает о поисках работы, вторая — о жизни в палаточном городке безработных, третья — о спортивном празднике молодежи, в финале его участники возвращаются домой в электричке. Больше всего удалась емкая и динамичная первая часть. Напрасные поиски работы, бесконечная езда на велосипедах от объявления к объявлению и трагический финал — самоубийство. Третья часть отличается репортажным характером и показывает массовость молодежного движения рабочих-спортсменов. Наконец, в финале мы становимся свидетелями идеологической дискуссии между молодежью и пассажирами пригородного поезда.

Оценивая работу Дудова, нельзя забывать о трудных условиях, в которых создавался фильм, и об активности цензуры, вырезавшей многие сцены. Фильм был смелым и — редчайший случай в немецком кино — оптимистичным. Дудов не ограничился критикой действительности, он показал, что есть силы, которые могут изменить мир и меняют его. Вот что было ценно и необычно в «Куле Вампе» и что отличало социалистическую линию антифашистского фронта от буржуазно-демократической. Такие опытные художники, как Пабст или Ланг, создавали произведения гораздо более значительные по своим художественным качествам, чем скромный и даже в чем-то любительский фильм Дудова.

Но у Ланга, Пабста и Саган все кончалось или вопросом, или прощальным авторским комментарием. Зло наказано, враг пригвожден к позорному столбу, предостережение сделано, а вот призывов к переменам, позитивных предложений так и не последовало. Возможно, авторы сами не знали путей изменения действительности, и можно ли было требовать, чтобы они обращались к обществу с определенной программой, если они ее просто не имели. В подобном положении находилась почти вся прогрессивная немецкая интеллигенция. Она защищалась от фашизма, старалась преградить ему дорогу, но не знала, как спасти разваливающуюся, слабеющую со дня на день Веймарскую республику. Нельзя отказать передовым немецким кинематографистам в гражданском мужестве и желании включиться в идеологическую борьбу. Это, несомненно, их заслуга. Однако они потерпели поражение в неравном бою. Они не могли остановить наступление фашизма. Бесповоротно и на долгие годы завершился период относительной свободы немецкого киноискусства.

РАСЦВЕТ АНГЛИЙСКОГО КИНО

На переломе двадцатых и тридцатых годов начался расцвет английской кинематографии. Тому было несколько причин. Во-первых, с января 1929 года вошел в силу новый закон о квоте, обязывающий кинотеатры демонстрировать определенное, поначалу небольшое количество английских фильмов. Это сразу же повлияло на оживление национального производства. Во-вторых, появление звука открыло новые возможности для творчества английских режиссеров. Англичане консервативны, и американский акцент первых звуковых голливудских лент вызывал раздражение английской публики. Таким образом, британские фильмы получили некоторое преимущество. В-третьих, совершенно независимо от развлекательных, коммерческих фильмов возникло английское документальное кино, влияние которого на формирование киноискусства окажется в дальнейшем очень значительным.

Начался процесс монополистической концентрации кинопромышленности, процесс, который в Соединенных Штатах, а также во Франции и Германии уже завершился десять лет назад. Борьбу за британский рынок вели два предприятия: «Гомон бритиш» и «Бритиш интернэшнл пикчерс». Они скупали кинотеатры, создавали новые прокатные сети и строили в окрестностях Лондона современные звуко-съемочные павильоны. И ту и другую компанию поддерживал банковский капитал. «Гомон бритиш», например, финансировал банкирский дом братьев Острер, которые и занимали руководящие посты в компании.

Производство фильмов стремительно и неуклонно растет. В 1926 году в Англии было поставлено всего лишь 26 полнометражных фильмов, что практически исключало британскую кинематографию из международной конкуренции. Но в 1929 году количество художественных фильмов возросло до 128, а к 1933 году достигло 159. Одновременно в период с 1929 по 1933 год на экраны вышло свыше ста документальных фильмов. Наряду с крупными концернами появилось множество мелких и средних кинокомпаний. В 1928 году их насчитывалось 37, а уже в следующем — 59.

Активизируют свою деятельность студии, названия которых в дальнейшем будут часто встречаться в истории английского кино: «Бритиш лайон» (1927), «Бритиш энд доминионс» (1928), «Ассошиэтед токинг пикчерс» (1929). В области документального кино крупнейшим, а в какое-то время и единственным продюсером была Имперская торговая палата. Помимо нее, производство документальных и рекламных картин финансировали и другие государственные и частные центры, как, например, граммофонная компания, имперские авиалинии или отдел просвещения города Честерфилд.

Звуковая революция стала поворотным пунктом для английского кино. Появление звуковых фильмов заставило принять важные решения и действовать незамедлительно. Как и в других странах, в Англии раздавались голоса скептиков, утверждавших, что звук всего лишь преходящая мода и вскоре все вернется на круги своя. Наступление американского кино на английский прокатный рынок, которое облегчалось общностью языка, показало всю тщетность этих надежд. Зрители вопреки мнению защитников Великого Немого проголосовали за звуковые фильмы. Правда, редактор журнала «Дейли филм рейтеер» Э. Фридман самонадеянно писал: «Не следует думать, будто Англия высказалась за говорящие или звуковые фильмы. Публика заинтересована, но далека от энтузиазма»*. Однако кассовые успехи «Певца джаза» или «Поющего клоуна» свидетельствовали совсем о другом. Не изменил положения и провал первого американского стопроцентно говорящего фильма «Террор» (1928, режиссер Дель Рут). Хотя публика, по словам того же Э. Фридмана, во время демонстрации картины смеялась над американским акцентом актеров, но в дальнейшем постепенно с выговором янки все примирились.

Волей-неволей английским дельцам пришлось признать звук свершившимся фактом. В ноябре 1928 года только пятьдесят кинозалов было оборудовано аппаратурой для демонстрации звуковых картин. Год спустя их было уже четыреста, а еще через три года — свыше трех тысяч. После некоторого периода колебаний и сомнений на студиях началось озвучивание немых фильмов. На экранах появились странные уродцы — частично говорящие фильмы, персонажи которых то вдруг начинали изъясняться в конце третьей части, то опять надолго замолкали. Некоторое время немые и звуковые картины мирно сосуществовали в одной программе. По мнению кинематографического ежегодника за 1929 год, это лучшая формула киноразвлечения (звуковой фильм, немая картина в сопровождении оркестра и эстрадные номера). Но, в сущности, такое убеждение было продиктовано желанием продюсеров избавиться от остатков немых фильмов; когда же склады опустели, формулу сосуществования

* Marcel Lapiere, Les cent visages du cinema, op. cit., p. 562.

ния отбросили за ненужностью. Осталось лишь правило демонстрации двух фильмов в одной программе.

Как и повсюду в первые годы появления звука, в Англии господствовал реоцент театрального фильма. Дополнительным аргументом служила необходимость борьбы за чистоту языка в связи с наступлением американских говорящих картин. Привлечение театральных актеров, обращение к шедеврам национальной драматургии — все это, конечно, помогало отражать наступление американского сленга. Даже в палате общин раздавались голоса, требующие защиты английской культуры от деморализующего влияния американского кино. Депутат-консерватор сэр Артур Покс предлагал — безрезультатно, впрочем, — чтобы закон о контингентах был дополнен пунктом об охране чистоты языка.

Пьесы экранизировались без учета киноспецифики, так, словно кинозритель смотрел представление из театрального партера. Но публике эти примитивные и беспомощные фильмы нравились. Из пяти лучших английских картин 1930 года (согласно данным анкеты, проведенной еженедельником «Филм уикли») три были экранизациями театральных спектаклей. Это англо-американская картина «Конец пути» (режиссеры Джеймс Уэйл и Джордж Пирсон), снятая по чрезвычайно популярной военной пьесе Р. Шерифа «Побег» (режиссер Бэзил Дин) по мотивам пьесы Голсуорси и «Юнона и Павлин» (режиссер Альфред Хичкок) — экранизация драмы О'Кейси.

В следующие два года экранизации пьес будут по-прежнему частыми, хотя во вкусах публики произойдут перемены. Познакомившись с личковским «Шантажом», с рядом американских и французских фильмов, зритель будет требовать более динамичных картин. Но в 1931 году наибольший кассовый успех имела экранизация пьесы Голсуорси «Борьба» в постановке А. Хичкока. Правда, режиссер время от времени выходил на натуру, но действие фильма от первого до последнего кадра было построено на диалогах.

Звуковым кино заинтересовался Бернард Шоу, разрешивший постановку картины по пьесе «Как он лгал ее мужу». В отличие от Голсуорси Шоу не ограничился продажей авторских прав, он решил лично заняться экранизацией своего произведения, сам написал режиссерский сценарий и дополнительные диалоги. Затем он выбрал режиссера и тщательно обсудил с ним каждую сцену. Режиссер Кэрол Льюис был способным радиодиктором, но не имел представления о работе в театре и в кино. Вероятно, он главный виновник того, что фильм получился очень слабый, но это не снимает ответственности и с автора. Шоу не понимал, что кинематограф — не механический способ записи на пленку театрального представления, а самостоятельное искусство со своей собственной художественной спецификой. Когда великий писатель увидел на экране результат экранизации, он пришел в ужас и на долгие годы порвал всякие связи

с кинематографом. Лишь в самом конце тридцатых годов продюсер Габриэль Паскаль убедил Бернарда Шоу изменить свою точку зрения и согласиться на экранизацию «Шигмалона».

Театрализованные фильмы, предлагаемые в качестве противодействия голливудскому вторжению, лишь частично справлялись со своей задачей. Они, несомненно, популяризировали британскую кинопродукцию (исключительно внутри страны), но вместе с тем заставили Голливуд переманить новую группу лондонских актеров. Победить американский акцент и американский сленг не удалось, наоборот, их влияние становилось все более заметным в английском разговорном языке. И еще одно обстоятельство: английские фильмы не могли пробиться на экраны Соединенных Штатов. Американцы считали их совершенно непонятными. Это может показаться невероятным, но в 1931 году режиссер Гэрет Грунди, экранизируя комедию Айвора Новелло «Симфония в двух квартирах», сделал два варианта — английский и американский — с разными актерами.

Театрализованные фильмы — важная, но не единственная область английского кинопроизводства. Создавались также музыкальные комедии, ревю и постановочные фильмы. Начал формироваться и специфический стиль английской комедии. Время от времени кинематографисты обращались к исторической тематике. Кроме того, неизменной популярностью пользовался приключенческий фильм.

Первое большое киноревю в двух вариантах — черно-белом и цветном — было создано в 1930 году на студии «Бритиш интернэшнл цикчерс». Фильм назывался «Говорит Элстри» (Элстри — название местности, где находилась киностудия), поставил его Адриан Брюнель при содействии Альфреда Хичкока и других режиссеров студии. Как принято, ревю состояло из отдельных номеров — песенок, скетчей, танцев — в исполнении популярных актеров студии. Причем Брюнель довольно удачно связал отдельные номера. Выступления актеров объявлял диктор (отсюда и название фильма). Время от времени мы видим любопытного, который пытается поймать ревю на экране сконструированного им телевизора, но ему это удастся лишь в самый последний момент, когда участники представления прощаются с публикой. Режиссер показывал также нервного человечка, который все время мешает актерам, пытается выбожать на сцену и т. д. Эти три повторяющиеся, как рефрен, комедийные интермедии нарушали монотонную, однообразную схему мюзик-холльных номеров.

Создавая музыкальные комедии, английские студии обращались главным образом к опыту немецкого кино. В Англии снимали новые варианты популярных немецких оперетт: «Женись на мне» с Ренатой Мюллер (режиссер Энтони Асквит) или «Солнечная Сузи» также с Ренатой Мюллер (режиссер Виктор Сэвилл) — или организовывали совместные постановки (фильмы с Яном Кеурой «Поющий город» и «Мое сердце

пост» — немецкий и английский варианты). Да и чисто английские фильмы не имели никакого отношения к жизни Англии и англичан («Голубой Дунай» режиссера Герберта Уилкокса с цыганским оркестром или «Венские вальсы» режиссера Альфреда Хичкока). Первой попыткой создания национальной комедии был фильм с известным комиком Джеком Хьюлбергом «Джек — вот это парень!», доброжелательно встреченный критикой.

В первые годы звукового кино в Лондоне работали немецкие режиссеры Дюпон и Циннер. После «Атлантика» Дюпон поставил (снова в трех вариантах — английском, немецком и французском) фильм «Два мира» (1930), драму из жизни галицийского гетто, а также интересную камерную ленту «Затерянный мыс» (1930), действие которой происходит на маяке, где заключены четыре человека. В драматургической конструкции фильма важную роль играл также пятый невидимый персонаж — радио, которое предвещало трагический исход конфликта (в фильме снимались Конрад Вейдт и Фриц Кортнер). Циннер снял фильм с Поллой Негри «Женщина, которую он презирал». Фильм не вышел на экраны, потому что партнер Поллы Негри Уорик Уорд возразил против озвучивания его голоса другим актером без предварительного согласия. Уорд выиграл судебный процесс, и картина была положена на полку.

Английские фильмы, количество которых из года в год увеличивалось, в качественном отношении серьезно отставали от мирового уровня. Если кинематография как отрасль промышленности успешно развивалась, то как область искусства она не могла ничем похвастаться. Два-три способных режиссера да несколько фильмов, заслуживающих внимания и свидетельствующих о творческих поисках их создателей, — вот, пожалуй, и все. На сто с лишним фильмов, выпускаемых в год, это очень мало.

Два режиссера, начавшие работу в последние годы немоего кино, сохранили ведущие позиции и с приходом звука. Это Альфред Хичкок и Энтони Асквит. Хичкок после «Шантажа» (1929), одного из самых интересных произведений раннего звукового кино, стал первым режиссером Англии. В начале тридцатых годов Хичкок снял фильм «Убийство» (1930), в основу которого была положена история расследования преступления одним из присяжных, не поверившим в вину женщины, приговоренной к смерти. Действие фильма происходит в среде цирковых артистов. Судебное разбирательство составляет только часть сюжета. Хичкок умело создает атмосферу преступления при помощи изобразительных средств, напоминающих приемы немецких экспрессионистских фильмов. Режиссер новаторски использует звук. На совещании присяжных герой является единственным, кто не верит в вину подсудимой. Хичкок решает эту ситуацию следующим образом: показывает крупным планом лицо героя и накладывает на него двойной экспозицией лица других присяжных, говорящих все громче и громче. Человеческая речь здесь нереалистична: то, что мы слышим, не является дословной аргументацией, а ско-

рсе субъективным впечатлением, которое создается у главного героя. «Убийство» — экранизация театральной пьесы, но в фильме не чувствуется театральности. Хичкок решительно отказался от театральных приемов, вероятно обратившись к первоисточнику — повести Клеменса Дейна.

Энтони Асквит создал в начале тридцатых годов две картины: «Скажите Англии» (1931) и «Танцуйте, милая леди» (1932). Первый из этих фильмов наряду с «Шантажом» и «Убийством» принадлежит к выдающимся произведениям художественного кино начала тридцатых годов. Сценарий «Скажите Англии» представляет собой экранизацию романа Эрнста Рэймонда о двух молодых английских офицерах, принимавших участие в неудачном десанте на Галлиполийский полуостров во время первой мировой войны. Для укрепления Балканского фронта командование британской армии в 1915 году послало в Турцию экспедиционный корпус. Неся огромные потери, англичане заняли полуостров, но после нескольких недель кровавых боев отступили с занятой территории. Историки первой мировой войны считают Галлиполийскую операцию одной из самых грубых военных ошибок.

В романе Рэймонда преобладал патриотическо-националистический тон и подчеркивались классовые различия, отделяющие офицеров от солдат. Молодые герои являются воспитанниками привилегированного учебного заведения, представителями правящего класса, их отношение к подчиненным презрительно-высокомерное. Асквит не сумел (а может быть, не захотел) разоблачить эту классовую позицию, зато он полностью избежал восторгов по поводу героизма и патриотизма, и его картина стала обвинением против бессмысленности войны. Жажда славы постепенно сменяется у молодых офицеров отвращением. Младший из них, более чувствительный и интеллигентный, переживает кризис, тогда как старший, «нормальный» парень, рассматривает войну как своего рода спорт. Интеллигентный герой погибает, идя в атаку на турецкие позиции. Вскоре начинается эвакуация, британские войска покидают поля сражений, оставляя за собой бесконечные ряды крестов на полевых кладбищах.

Вместе с Асквитом над фильмом работал Джеффри Баркас, военный оператор, создатель монтажных (частично инсценированных) фильмов о битве у Соммы и боях под Ипром. Батальные съемки в фильме «Скажите Англии» были великолепны.

Другой фильм Асквита, «Танцуйте, милая леди», рассказывал о любви и ревности. События происходили в Лондоне в эпоху царствования короли Эдуарда VII. Наиболее интересными кусками фильма были балетные сцены, снятые с большим мастерством. Грирсон восхищался режиссерским талантом Асквита, его филигранной и тонкой работой, но одновременно упрекал молодого режиссера за то, что тот далек от жизненных проблем, и героев своих фильмов рассматривает как марионеток.

Таковы были результаты творческой деятельности двух крупнейших мастеров английского кино — Хичкока и Асквита. О других постановщиках можно говорить лишь как о более или менее добротных ремесленниках, ибо в их творчестве трудно усмотреть какие-либо попытки художественного самовыражения.

Итак, багаж английского игрового кино тех лет более чем скромен. Совершенно иначе обстояло дело в области документального кино. Здесь можно говорить не только о достижениях и успехах, но о вещах гораздо более серьезных и значительных. Английская документалистика открыла перед творческими работниками новые пути и новые горизонты. Режиссеры из школы Джона Грирсона начали новую главу истории английского киноискусства. Именно благодаря документальным фильмам годы с 1929-го по 1933-й и можно назвать периодом расцвета английского кино. Молчание, длившееся со времен Брайтонской школы, было нарушено: в Англии вновь прозвучал голос подлинных художников, заговорило подлинное киноискусство.

Как это ни парадоксально, но истоки английской школы документального кино довольно далеки от киноискусства и творческой деятельности вообще. Кинематограф включился в сферу социологических, политических и пропагандистских размышлений отнюдь не как самостоятельная область художественного творчества, а как могучее средство воспитания масс и формирования общественного мнения, как инструмент распространения информации, как эквивалент газеты и радио, только с гораздо более сильным эффектом воздействия.

Расцвет английского документального кино связан с двумя именами — Джоном Грирсоном и Стивеном Таллентсом.

Джон Грирсон (1898) был по профессии социологом. Во время трехлетней учебы в Америке, как стипендиат Фонда Рокфеллера, он интересовался средствами массовой коммуникации — радио, кино, прессой, литературой. Даже поверхностный взгляд на эти чрезвычайно важные средства распространения культуры наталкивал на очень пессимистические размышления. В большинстве случаев они не служат делу культуры, установлению взаимопонимания между людьми и народами, а используются для целей, чуждых, если не враждебных прогрессу. Такова, к сожалению, роль коммерческой печати, радио и кино.

Современный мир усложняется с каждым годом, и, чтобы человек мог жить в нем умно и счастливо, необходимы большие, чем в прошлом, знания. Люди теперь учатся много лет, но знания, которые они черпают из книг или на уроках в школе, не всегда помогают им правильно понимать окружающую действительность. Создаются ножицы между книжным, школьным образованием и практическим использованием приобретенных знаний. В этих условиях кино и радио способны воздействовать на человека гораздо сильнее, чем печатное слово, ведь хорошо известно,

что услышанное и особенно увиденное запоминается быстрее и ярче. Беда только в том, что кино и радио не учат, а развлекают. И делают это, как правило, примитивно и безвкусно.

После 1920 года в капиталистических странах все чаще можно было услышать рассуждения о смертельной опасности, нависшей над западной цивилизацией, так как граждане не знают, на чем основан механизм ее деятельности и как «пользоваться ее благодеяниями». Жизнь несется стремительно, а люди, ошеломленные и растерянные, не могут за ней угнаться.

Каковы же пути преодоления этого кризиса? И возможно ли вообще его преодолеть? Необходимо использовать массовые средства коммуникации, превратив их в увлекательный, обращенный к миллионам инструмент воспитательного воздействия. Через прессу, радио и кино можно объяснить людям их отношение к обществу, показать жизнь во всех ее сложных, волнующих аспектах. Вот новая роль кино — не абстрактно-развлекательного, сознательно оторванного от жизни и не школьного, понятого как механическое дополнение к урокам! Вот роль документального кино, которое, рассказывая о жизни и людях, выполняет роль могучего орудия просвещения, информации и воспитания.

Такие взгляды на общественную роль кино привез с собой из Америки молодой социолог и журналист Джон Грирсон. В 1927 году он встретился в Лондоне со Стивеном Таллентсом, генеральным секретарем Имперского торгового совета, созданного правительством для проведения широкой кампании по пропаганде продовольственных товаров, производимых в странах Британской империи. Великобритания не может сама себя прокормить и ежегодно ввозит миллионы тонн сельскохозяйственных продуктов. Пятая часть всех работающих англичан занята в сфере импорта продовольствия. Правительство, создавая Торговый совет, хотело уменьшить импорт продовольствия из стран, не входящих в Британскую империю, и снизить себестоимость собственной продукции. Этого можно было добиться путем совершенствования производства, а также системы хранения и перевозок продуктов. Вот область деятельности совета: научно-исследовательская работа, информация о зарубежном опыте, пропаганда собственных методов производства и транспортировки. Область поистине огромная, требующая квалифицированных кадров и динамического руководства. Совет превратился вскоре в огромное учреждение, состоящее из различных департаментов, отделов и секций. Всего их было 45, и 45-м был отдел кино, возглавляемый Джоном Грирсоном.

Стивен Таллентс был человеком большого творческого размаха и не только организатором, но и мечтателем, умеющим смотреть вперед. Он призвал начать широкую разъяснительную кампанию, которая расскажет всему миру, что же такое Англия, каковы ее нравственные, культурные и экономические ценности.

Какой же инструмент подходит для проведения такой кампании лучше, чем кино? 60 тысяч кинотеатров, действующих во всем мире, ежегодно посещают 150 миллионов зрителей. И сейчас, кроме Советского Союза, только американцы понимают пропагандистское значение кино, превратив каждый кинотеатр в своего рода американское консульство, утверждал Талленте.

Он нашел в Грирсоне человека, который мог воплотить эти идеи и мечты в конкретные действия. Для обоих пионеров и основоположников английской школы документального кино конечные цели были значительно шире и серьезнее ближайших задач. Вопросы продовольствия послужили только отправным пунктом, речь шла о понимании современного мира.

Английская документалистика вступила в полосу расцвета потому, что возникла конкретная потребность использовать потенциальную силу кино. Воспитание чувства гражданственности у зрителя — вот кредо «школы» Грирсона. В рамках этой общественной миссии творческие эксперименты художников были возможны и даже желательны, но примат общественной полезности — основной принцип всего направления.

Общественная польза и воспитательная миссия кинематографа отнюдь не предопределяют привилегированного или даже монополистического положения документального кино. Пример советского искусства, на который постоянно ссылались Талленте и Грирсон, — лучшее доказательство того, что к одной и той же цели можно идти различными путями; наряду с «Турксибом» есть место для «Броненосца «Потемкина» и «Земли». Почему же английские документалисты отождествляли общественно-воспитательное кино с документальным? С одной стороны, на это повлияла практика нового киножанра, с другой — теоретические выводы, утверждавшие превосходство документалистики над игровым кино.

В 1929 году, то есть через два года после встречи Грирсона и Талленте, были готовы первые фильмы производства киноотдела Имперского торгового совета: «Единая семья» Уолтера Крейтона и «Рыбачьи суда» Джона Грирсона.

«Единая семья» — это дорогой, «парадный» игровой фильм, из которого следовало, что составные части традиционного рождественского пудинга поступают в Англию из разных уголков Британской империи. В инсценированной форме режиссер показал путь изюма, ванили, муки и прочих компонентов к праздничному столу англичан. Прокат фильма организовать не удалось.

В то же самое время немая документальная картина «Рыбачьи суда» привела зрителей в восторг. И это происходило в то самое время, когда зрители смотрели американские ревью и упивались голосом Эла Джолсона. Чем же привлекла скромная лента Грирсона? Соприкосновением с подлинной жизнью, возможностью увидеть на экране людей труда,

запятых будничной работой — драматической схваткой с морской стихией. «Рыбачьи суда» и пять других документальных фильмов, снятых киноотделом под руководством Грирсона, были куплены фирмой «Гомон британш» для коммерческого проката. Практика подтвердила правоту идей Талленте и Грирсона. Теперь настало время обосновать практические успехи теорией.

Понятие «документальный фильм» не являлось в 1929 году чем-то новым и неизвестным, в особенности для Грирсона, который воспользовался термином еще в 1925 году в своей рецензии на фильм Роберта Флаэрти «Моана».

Из фильмов Флаэрти Грирсон почерпнул очень многое, а именно: подлинные люди вместо актеров, настоящий фон вместо декораций и действительные события вместо выдуманного сюжета. Флаэрти утверждал, что кинооператор должен длительное время находиться в той среде, которую он хочет сделать объектом своего исследования. Ему необходимо вращаться в эту среду, сродниться с нею, только тогда возникнет живая ткань произведения.

Все эти принципы Флаэрти Грирсон считал совершенно справедливыми, но вместе с тем недостаточными для документального кино в общественной жизни. Теории документального кино на Западе не существовало, если не считать разбросанных в печати высказываний Флаэрти, Рутмана или Ивенса. Грирсон внес определенный вклад в формирование теоретических основ документального кино. Впоследствии его работу продолжили Пол Рота и Базил Райт.

В своей книге о документальном кино * Грирсон обосновал, почему съемка реальной действительности кажется ему более верной, чем метод создания игровых (навильонных) фильмов. Во-первых, возможности кино наблюдать жизнь полностью осуществимы только в документальном фильме. В навильонах декорации заслоняют подлинный мир. Документальный фильм запечатлевает на пленке реальные события на реальном фоне. Во-вторых, реальные люди и реальные явления дают зрителям лучшее, более точное представление о сложности мира, нежели вымышленные события, происходящие в искусственных декорациях. В-третьих, наконец, темы, заимствованные у жизни, точнее (реальнее в философском смысле этого слова), чем игровые, ибо естественное движение, схваченное кинокамерой, суть продукт исторического развития, сформированный многовековой традицией и заключающий в себе огромные познавательные ценности. И все это дает документальное кино, для которого единственным и исключительным материалом служит окружающая действительность. Именно благодаря своему материалу документальное кино более правдиво, нежели игровое.

* «Grierson on Documentary», London, 1946.

Основной тезис творческой платформы Джона Грирсона был таков: «Документальное кино является творческой интерпретацией действительности».

Художник, создавая фильм, должен постоянно чувствовать свою гражданскую ответственность. Если у него есть это чувство ответственности и он ищет в окружающей действительности суть явлений, тогда он может создать произведения, выполняющие воспитательную роль по отношению к обществу.

Реальные люди, реальный фон, реальные события — вот три столпа, на которых зиждется структура любого документального фильма. Критическое отношение к материалу действительности, переносимому на экран, — основной принцип как отбора материала, так и его интерпретации. Интерпретация должна быть творческой, ибо главная задача автора — объяснить зрителю явления, изображенные на экране. Должен ли художник одновременно делать выводы на будущее, быть если не революционером, то по меньшей мере реформатором? Этого не предлагал ни Грирсон, ни еще более радикальный Пол Рота. Несомненно, познание мира в какой-то степени подразумевает его изменение, улучшение. Но тезиса преобразования жизни ни один из английских документалистов не выдвигал. Призыв интерпретировать явления действительности относится прежде всего к настоящему, иногда к прошлому и чрезвычайно редко к будущему.

Подчеркивая необходимость социологического анализа, Грирсон требовал от документалистов, чтобы они были прежде всего общественниками и социологами и только во вторую очередь художниками. Таковы теоретические постулаты Джона Грирсона и Пола Роты. На практике, конечно, ни Грирсон, ни Рота не отказывались от творческой деятельности. Сам Грирсон, не забывавший о социологическом анализе, превосходно определил художественный смысл документального кино: «Документальный фильм дает возможность создавать драмы из наших повседневных явлений и поэзию из наших проблем»*. Но в период «бури и пати-ска» английские документалисты выступали в роли миссионеров и апостолов: они были догматичны и не допускали компромиссов.

Врагом № 1 для них было игровое кино. Ни Грирсон, ни Рота не ратовали за полную ликвидацию художественной кинематографии, но они никогда не упускали случая напомнить, что единственно ценным направлением является документальное кино. Они внимательно следили за тем, чтобы методы игрового кино не проникали в документалистику.

Одной из важнейших теоретических проблем была проблема человека — героя фильма. Художественное кино приучило зрителя к инди-

видуальному герою. Флаэрти, отказавшись от актеров, не расстался с индивидуальным героем. Грирсон призывал к полному отказу от индивидуального героя, будь то реальные герои Флаэрти или выдуманные персонажи игровых фильмов. В индивидуализме, по мнению Грирсона, заключена примитивная животная традиция, которая несет значительную меру ответственности за внешнюю общественную анархию. Вместо индивидуума следует показывать на экране человека в общественной жизни, человека, рассматриваемого как элемент (один из многих) общества. В ранних документальных фильмах английской школы нет индивидуальных героев. Они появятся лишь в картинах, созданных для Главного почтового управления после 1933 года.

Призыв к социальному анализу, даже если этот анализ касается только настоящего, выдвинул проблему авторской позиции. Пол Рота не скрывал, что продукция киноотдела Имперского торгового совета подвергалась цензуре, и прежде всего автоцензуре самих постановщиков. Авторы старались не касаться острых и щекотливых проблем, даже если их подсказывал материал. В «Рыбачьих судах» был совершенно обойден вопрос о действительных экономических проблемах, связанных с рыболовством на Северном море. Режиссеры избегали слишком далеко идущих экономических и социальных выводов, ограничиваясь представлением фактов и драматизацией заключенного в них материала. Границы критики определялись пропагандистской задачей кинопродукции Торгового совета.

Таковы были теоретические принципы школы английского документального кино. Таковы были и ее недостатки, присущие каждому ищущему, активному движению. А оно действительно было активно: находилось в непрерывном развитии, привлекало новых сторонников и учеников. Из года в год увеличивалось число режиссеров и фильмов. Все больше зрителей в самой Англии и за ее пределами смотрело картины воспитанников Джона Грирсона. Эксперимент создания киноцентра при Торговом совете удался потому, что два руководителя этого эксперимента — Джон Грирсон и Стивен Таллентс оказались людьми дальновидными, хорошими тактиками, организаторами и — что самое главное — хорошими воспитателями. Стивен Таллентс в рамках широко понимаемой пропагандистской деятельности давал художникам относительно большую свободу в выборе тем и их интерпретации. Он понимал, что кампания рассчитана на долгое время, и потому разрешал постановщикам совершенствовать свое мастерство, экспериментировать, поправлять и улучшать фильмы. В коммерческом кинематографе о таких условиях нельзя даже мечтать.

Джон Грирсон со своей стороны думал о подготовке режиссеров документалистов и после окончания фильма «Рыбачьи суда» занялся исключительно руководством и воспитанием молодежи. Через несколько

* Paul Rotha, *Documentary Film*, London, 1936, Preface by John Grierson, p. 5.

лет киноотдел располагал двенадцатью режиссерами, не считая операторов, звукооператоров и вспомогательного персонала. Воспитанники Грирсона, которых он подбирал из среды передовой молодежи Кембриджского университета, работали коллективно, в духе товарищеского соревнования. Фильмы создавались зачастую в обстановке страстных дискуссий, а Джон Грирсон, пользовавшийся бесспорным авторитетом, не был недостижимым идеалом, а просто старшим, благожелательным и более опытным коллегой.

С 1929 по 1933 год киноотдел Торгового совета и другие организации, с которыми Джон Грирсон установил контакт, создали более ста фильмов. Проявили себя талантливые молодые режиссеры; Бэзил Райт был представителем лирического направления в документальном кино. В его фильмах мы находим поэтическую трактовку движения (например, перевозка бананов в фильме «Груз с Ямайки», 1933) и пейзажа («Через горы и долины», 1931 — фильм о шотландских пастухах). Артур Элтон стремился к более научному подходу. Точностью наблюдений отличался его фильм «Тень на горе» — описание экспериментов профессора Стейплдона по рациональному использованию пастбищ. В фильме «Голос мира», снятом для Компании грамофонных пластинок, великолепен ритмичный монтаж сцены на фабрике. Требовательный и суровый Джон Грирсон критиковал Элтона за склонность к формализму.

Пол Рота снял поэтичный и динамичный фильм «Контакт» (1932) об английских авиалиниях. Стюарт Легг был автором двух фильмов о почте. Эдгар Энстей привез из Лабрадора замечательный фильм о нанесенных на карту водных трассах — «Неизвестные водные пути». Д.-Ф. Тейлор поставил фильм — путешествие по Ланкаширу — «Ланкашир в труде и на отдыхе». Роберт Флаэрти совместно с Грирсоном поставил в 1932 году фильм «Индустриальная Британия», в котором запоминаются образы стекольщиков и гончаров. Фильмы эти представляли широкий круг тем и стилистических концепций. Их создала плеяда способных, вчера еще неизвестных, а сегодня многообещающих и подающих надежды художников.

Результаты четырехлетней (1929—1933) деятельности киноотдела Торгового совета превзошли все ожидания. Документальные фильмы вызвали теперь живой интерес, зрители требовали их демонстрации. Многие организации соглашались финансировать производство, и, когда в 1933 году Имперский торговый совет был ликвидирован, вся группа, включая киноархив и начатые производством фильмы, перешла под эгиду Главного почтового управления. Вместе с кинематографистами туда перешел и Стивен Таллентс.

Английские документальные фильмы познакомили зрителей с людьми труда, с повседневной жизнью страны, с реальными проблемами, которые стали известны благодаря кинематографу, потому что коммер-

ческие студии не допускали трактовки этих проблем на экране. Документальные ленты напоминали зрителям об их правах и гражданских обязанностях, пробуждали в них чувство ответственности за судьбы страны. При всей ограниченности мировоззрения авторов эти фильмы несли воспитательную миссию, не впадая вместе с тем в скучный правдоучительный тон. Они были интересны, ярки, оригинальны.

Документальные фильмы получили поддержку зрителей вне сферы коммерческого проката. Оживилась деятельность кино клубов и кинолюбителей. Любители кино начали спорить о фильмах, формулировать свои мнения и суждения. Сталкивались взгляды — подчас противоположные — на роль киноискусства. После долгих лет застоя в Англии возникла благоприятная для расцвета киноискусства атмосфера. Подъем английского кино стал явлением общественного значения, затронувшим не только узкий круг специалистов и профессионалов, но и миллионы зрителей.

В конце октября 1930 года в авангардистском парижском кинотеатре «Студио-28» начал демонстрироваться сюрреалистский фильм Луиса Бунюеля* и Сальвадора Дали «Золотой век». Первые просмотры проходили в спокойной атмосфере, а зрители, не соглашавшиеся с идеей или формой произведения, не выражали слишком активно своего недовольства. Только в начале декабря начались инциденты, которые привели в конце концов к снятию «Золотого века» с экрана и конфискации полицией большинства копий. 3 декабря 1930 года в просмотровом зале «Студио-28» появились группы молодежи из фашистских организаций «Молодой патриот» и Антиеврейская лига, которые демонстративно выражали свое возмущение. Они забросали экран пузырьками с чернилами, поломали стулья и изрезали бритвами висевшие в фойе картины сюрреалистов. Сеанс был прерван, и лишь несколько дней спустя демонстрация фильма возобновилась после изъятия ряда сцен. Но и это не удовлетворило возмущенных «патриотов». В правой прессе появились статьи, бьющие тревогу. Газета «Фигаро» так писала о «Золотом веке»: «Родина, Семья, Религия вымазаны в дерьме... Здесь мы имеем дело с большевистской пропагандой очень специфического свойства, цель которой отравить нас»**. 11 декабря кампания закончилась победой правых сил: фильм был запрещен.

Почему реакционеры и фашисты испугались «Золотого века»? Ведь до сих пор манифесты и произведения сюрреалистов не вызывали такой реакции. Да и первый фильм Бунюеля и Дали, «Андалузский пес», прошел относительно спокойно. Причины гнева «порядочных французов» объясняются изменившейся политической обстановкой в стране, а также и тем

* Бунюель, Луис (род. в 1900 году) — испанский режиссер, сценарист, продюсер. Работал в Испании, Франции, США и Мексике. После двухлетнего (1926—1928) ассистентского стажа у Жака Эпштейна снимает вместе с С. Дали фильм «Андалузский пес» (1928). Другие фильмы Бунюеля 30-х годов: «Золотой век» (1930), «Земля без хлеба» (1932).

** A d o K u r o u, Le surréalisme au cinéma, Paris, 1953, p. 224.

фактом, что сюрреалисты перешли на позиции борющегося искусства. Углубляющийся кризис, неизбежно связанный с разложением буржуазного правопорядка, способствовал усилению нервозности правящих классов. Любая критика строя и институтов Третьей республики действовала, как красная тряпка на быка. С другой стороны, сюрреалисты, всецело занятые прежде проблемами автоматического письма и подсознания, теперь осознавали свою ответственность за судьбы мира. Они провозгласили необходимость решительных перемен и назвали свой журнал «Сюрреализм на службе революции». «Золотой век» был значительным остро критическим фильмом. Этим и объясняется страх и гнев буржуазного мира и полицейско-цензурные репрессии.

Сценарий «Золотого века» написали Сальвадор Дали и Луис Бунюель. В дальнейшем Дали отказался от совместной работы и оценил фильм, законченный одним Бунюелем, отрицательно. По мнению испанского живописца, католическая церковь критиковалась в фильме слишком примитивно, без выдумки. «Золотой век» — всего лишь карикатура моих замыслов», — заявил Дали.

Таким образом, единственным автором этого фильма был Луис Бунюель — смелый, бескомпромиссный художник, рыцарь борющегося искусства. «Золотой век» — фильм о любви, но не той, к которой приучила зрителей коммерческая продукция: сентиментальной, утопающей в глицериновых слезах. Любовь в «Золотом веке» безумна, свободна от всяческих пут и предрассудков; любовь — могучая, бурная, революционная сила. «В такой любви, — писал о фильме Бунюель теоретик и вождь сюрреалистского движения Андре Бретон (в книге «Безумная любовь», 1937), — потенциально существует подлинный золотой век, век неисчерпаемых богатств, новых возможностей и находящийся при этом в абсолютном разрыве с веком грязи, который переживает ныне Европа»*. Вот основной конфликт фильма: золотой век, символизируемый любовью, борется с веком грязи, за которым стоят все религиозно-государственные институты. С одной стороны, любовники, живущие для любви и ничего, кроме любви, не видящие (буквально); с другой стороны, силы враждебного лагеря (государственные и церковные чиновники, семья, полиция, так называемое высшее общество и т. п.), старающиеся помешать героям, подавить их чувство. Разоблачение прогнившего, лживого мира проводится режиссером со всей последовательностью от первой до последней сцены. На великосветском приеме во дворце мы видим сильных и богатых без маски, жестоких и безучастных к судьбам слабых и бедных. Дам и господ из общества несколько не волнует убийство ребенка или пожар на кухне дворца, потому что события эти не имеют ничего общего с их действительностью, их кругом интересов. Элегантные гости на приеме

* A d o K u r o u, Amour-Érotisme et Cinéma, Paris, 1957, p. 384.

просто не видят проходящих через салон рабочих, потому что те для них не существуют. Бунюель в этой сцене более жесток, чем в показе взрывов гнева героев: любовник, бьющий по лицу мать своей подруги, — это всего лишь потрясение для аудитории, которая институт семьи считает священным. А вот холодное безразличие высших сфер к окружающей их действительности — это философское обобщение, свидетельство интереса художника к центральной проблеме, какой является бунт против прогнившего мира.

Врагом № 1 для Бунюеля была церковь. В этом нет ничего удивительного. Автор вырос в Испании, в стране, где правящая церковная олигархия всегда стояла на пути общественного прогресса. Бунюель считал своим священным долгом обрушиться на клерикалов и религию и, вероятно, потому закончил «Золотой век» образной цитатой из «120 дней Содомы» маркиза де Сада. Из замка Селиньи выходят последние участники оргии, продолжавшейся несколько месяцев. Первоначально по сценарию каждый из них должен был быть одет в одежду священников разных вероисповеданий и эпох. В фильме проект этот не удалось реализовать, зато один из гостей, идущий по заснеженному разводному мосту, граф де Блавики, был загримирован под Христа. В этом последнем кадре автор указывает на церковь как на истинного виновника зла.

Сцена за сценой, кадр за кадром клеймит и обвиняет Бунюель современный мир и власть имущих. Одновременно он славит мужество и силу чувств любовников. Режиссер показывает их в страстных объятиях как раз в момент торжественной закладки нового города. На фоне снобистского великосветского бала режиссер показывает лирическую сцену, когда любовники как бы вырываются за рамки времени и пространства, создают себе видение счастливого мира вдали от низких людей.

«Золотой век» не старается поразить нас чудесами кинотехники или режиссерской виртуозностью. Даже там, где Бунюель использует новые художественные средства, особенно в сфере звука, он не делает это с целью поразить зрителей. Диалог в парке — а вернее, внутренние монологи двух героев, ибо ход их мыслей не имеет ничего общего с окружающей действительностью, — это пример новаторства формы, неразрывно связанной с содержанием. Герой говорит: «Погаси лампу» или «Подвинь подушку», а мы видим любовников, сидящих на скамейке в парке. Просто и ясно Бунюель показывает силу любви, преодолевающую законы времени и пространства.

«Золотой век» призывал возратить любви, свободной и неистовой, ее место в мире. Сюрреалисты верили, что любовь, которая наконец перестанет быть грозным вампиром буржуазной демонологии, превратится в движущую силу истории. Такая безумная, безграничная любовь — единственная надежда человека, направляющая его бунт против гнилого и лживого мира.

Почти в то же самое время, когда «Золотой век» подвергся трило-реакционным сил, на экраны Парижа вышли еще два авангардистских фильма: «Сентиментальный романс» и «Кровь поэта».

«Сентиментальный романс» (1930) режиссера Григория Александрова — короткая музыкально-кинематографическая поэма, цель которой создать у зрителя настроение осенней тоски, задумчивости и меланхолии. В изящном салоне женщина играет на рояле и поет русско-цыганский романс (музыка Архангельского). В камине потрескивают дрова, тикают настенные часы, на ковре растянулась борзая... В какой-то момент женщине удается преодолеть настроение грусти и безысходности. Начинается монтажный кусок быстро мчащихся облаков, верениц звезд, падающих деревьев. После подъема наступает депрессия. Монотонный шум дождя, равномерно и медленно струящаяся по стеклам вода. И наконец, анти-теза осени — весна, радость жизни. Пение, цветущие вишни и яблони, птицы, улыбающееся лицо женщины.

Чрезвычайно банальная музыка, салонная обстановка привели к тому, что «Сентиментальный романс» идеализировал, а вернее, поэтизировал старую дворянскую Россию — старое доброе время цыганских романсов, каминов, борзых и элегантных дам, играющих на фортепьяно. Волна печали заполонила мир, а в сцене «взрыва», когда звезды горят, как фейерверки, по небу среди облаков плывет белый рояль. Что это — ирония? Или пародия на многочисленные коммерческие поделки? — спрашивал Бела Балаш, в целом положительно оценивший фильм*.

Фильм понравился не только рядовым зрителям, но и строгим критикам. Это была удачная попытка создания внутренних связей между музыкой и изображением. Точнее, между музыкой и пейзажем. В «Сентиментальном романсе» звук был ведущим фактором — он вызывал соответствующие ассоциации, подчиненные ритму и пластике музыки. Балаш в той же статье утверждал, что такого последовательного соединения музыки и изображения удалось достичь впервые. Это зрительная иллюстрация музыки — новый вид кинозрелища, созданный благодаря появлению звука.

Несомненно, Г. Александров и оператор Э. Тиссэ взяли за новую «Сентиментального романса» ради формально-технического эксперимента. Эксперимент удался и в тот период, когда экраны заполнялись театральными, плохо снятыми, антикинематографичными боевиками, был даже нужен. Но как художественное целое фильм оказался неудачей. Через несколько лет формальные новации поблекли, зато выявилась внутренняя пустота и — что хуже — плохой вкус авторов. «Сентиментальный романс» как метеор промелькнул по авангардистскому небосводу.

* Béla Balázs, Streit um die Sentimentale Romanz, «Filmkunst», Berlin, 4. X. 1930, S. 11.

ну, вспыхнув на мгновение ярким пламенем, а затем погас и канул в Лету.

Более долгую и счастливую судьбу имела картина Жана Кокто «Кровь поэта» (1930). Кокто намеревался в своем первом, сделанном для широкой публики фильме начать полемику с философией и эстетикой сюрреализма. Он считал, что назначение искусства — не обращаться к миру и людям, а решать свои собственные, внутренние конфликты. В фильме «Кровь поэта» сюжет отсутствует, это внутреннее переживание самого автора, его метафизический опыт.

Между «Кровью поэта» и «Золотым веком» лежит идейная пропасть. Гупнось с большой и творческой мукой захлестывал экран образами, образами ко всем, образами бунта и восхваления общечеловеческого идеала любви. Кокто слетал цепочку грез, воплощенных в форму и звук, а ключ от нее он оставлял для одного себя. Ему было достаточно, чтобы зритель прочитал его фильм как поэтическое видение и придал ему такой смысл, какой сочтет нужным.

«Каждый может быть поэтом, — заявлял Кокто, — достаточно сесть у камин и забыть в полудреме, в полугрезу. И тогда почти автоматически появятся образы иного, поэтического мира, образы, основанные на воспоминаниях и связанные между собой совершенно случайно»*.

«Кровь поэта» — длинная и малопонятная история о художнике и его одиночестве, о славе и предназначении, о смертельной скуке бессмертия. Фильм необычный, наполненный странными ассоциациями, удивительными существами и еще более удивительными событиями. Операторская работа Жоржа Периналя и музыка Жоржа Орика придавали фильму оригинальность, но и это не могло скрыть тот факт, что «Кровь поэта» — фильм, ни к чему не зовущий и ничего не говорящий ни уму, ни сердцу.

«Золотой век» и «Кровь поэта» финансировались одним и тем же продюсером виконтом де Ноай. «Сентиментальный романс» был создан на деньги парижского «короля жемчуга», известного ювелира, который хотел сделать приятное жене, показав ее на экране. Без мецената ни один из этих трех авангардистских фильмов не мог бы быть создан. В период немого кино еще имелись некоторые возможности снимать экспериментальные фильмы, отбросив коммерческие соображения. Фильмы недорогие, но выражающие творческие взгляды авторов с такой же полнотой и свободой, какой обладают писатели и живописцы. Появление звука положило конец такого рода самодеятельности. Немые фильмы не могли пробиться даже на экраны специальных кинотеатров, а звуковые требовали несравненно больших капиталов. В капиталистических странах без поддержки меценатов художники-экспериментаторы были обречены на творческую бездеятельность.

* Jean Cocteau, Le sang d'un poète, Monaco, 1957, p. 106.

Виконт де Ноай не вмешивался в творческий процесс и не ставил никаких условий. Только скандал с «Золотым веком» отпугнул его от финансирования авангардистского киноискусства.

Авангардистам приходилось искать необходимые средства у промышленников, а это уже не бескорыстная помощь, но торговое соглашение. Художник должен постоянно помнить о рекламе тех или иных вещей и продуктов, помнить, что его работа служит совершенно определенной цели и полностью зависит от финансирующих фильм лиц или предприятий. В лучшем случае в титрах указывалось название финансирующей фирмы. Например, «Тобис», заказав ленту Гансу Рихтеру, этим и удовлетворилась. Ведь фильм должен был продемонстрировать зрителям систему записи звука аппаратурой «Тобис». Ганс Рихтер создал очаровательную поэму о парке, где бешено крутится карусель, мчатся поезда игрушечной железной дороги, летают вокруг столба самолеты. В картине «Все вертится, все движется» (1929) режиссер пользовался неограниченной свободой монтажа изображения и звука, соединения музыки, человеческих голосов и акустических эффектов. Заказчик требовал только, чтобы звуковой ряд был записан как можно более отчетливо и технически совершенно. А что хотел показать художник — это его дело. На тех же условиях Вальтер Руттман снял для немецкого концерна АЭГ короткометражку «Звучащая волна» (1928).

Но уже соглашение Йориса Ивенса с фирмой «Радио-Филлипс» обуславливало режиссерскую задачу. Дирекция фирмы настаивала, чтобы предполагаемый фильм рассказывал о фабрике, машинах и механизации, а не — как предполагал Ивенс — о жизни рабочих, их бытовых условиях... В картине «Филлипс-радио» (1931) режиссеру пришлось пойти на уступки концерну, заказавшему фильм.

Границы творческой свободы выражения, свободы эксперимента все более сужались. Между тем на переломе двадцатых и тридцатых годов многочисленные авангардистские группы возникли в ряде стран. Не только Франция, но и Испания, Чехословакия, Польша имели свой киноавангард. Даже в твердые конформистского кинематографа — в Соединенных Штатах — появились независимые постановщики. Деятельность, как правило недолговечная, всех этих групп и группок не принесла особо выдающихся открытий. В большинстве случаев авангард повторял или заново открывал старые, хорошо всем известные истины.

На первое место среди авангардистских направлений выдвинулся абстракционизм. Его ведущим представителем после смерти Эггелинга и перехода Руттмана и Рихтера на другие позиции стал немец Оскар Фишингер. В тридцатые годы, вплоть до прихода к власти Гитлера, он снял множество короткометражек, называемых чаще всего этюдами с очередным номером («Этюд № 7», «Этюд № 8», 1926). Фишингер создавал абстрактные наборы геометрических линий и фигур в ритме тех или

иных музыкальных произведений. В 1933 году в «Голубой композиции» он впервые использовал цвет, иллюстрируя увертюру к опере «Виндзорские проказницы» Николаи.

Большое влияние на Фишингера оказали абстракционистские эксперименты Рутмана. Для обоих художников решающее значение имел ритм образов, а не их пластическая форма. Фильмы Фишингера, демонстрируемые без музыки, неинтересны во всех отношениях, в том числе и с живописной точки зрения. Озвученные, они меняются неузнаваемо, оказывая необычайно сильное воздействие на зрителей. Фишингеру удалось при помощи изобразительных средств сообщить огромную силу ритму, многократно усилить воздействие музыкального произведения. Этюды Фишингера демонстрировались в обычных кинотеатрах на коммерческих сеансах. Не нужно быть сторонником абстрактной живописи, чтобы по достоинству оценить мозаику или геометрический узор. Точно так же каждый зритель мог получить удовольствие от визуальных симфоний, переводящих на язык образов «Вторую венгерскую рапсодию» Листа («Этюд № 7», 1930), «Ученика чародея» Дюка («Этюд № 8», 1930), «Дивертисмент» Моцарта («Этюд № 11», 1932) или вагнеровского «Тангейзера» («Круг», 1933).

По мнению Фишингера, единственная формула абстрактного кино — это его собственная формула, абстрактный фильм выражает подлинную суть киноискусства. Правда, актерский фильм долго еще останется насущным хлебом масс, однако, утверждал Фишингер, зрителей, требующих демонстрации настоящих, то есть абстрактных, фильмов, с каждым годом будет все больше и больше. Практика не подтвердила прогнозов режиссера. Демонстрация абстрактных фильмов в качестве дополнения основной программы прекратилась еще до 1933 года и в дальнейшем никогда не возобновлялась. Фишингер, переехав в Америку, стал сотрудничать с Диснеем, и один из эпизодов диснеевского фильма «Фантазия» («Токката» и «Фуга» Баха) принадлежит ему.

Киноабстракционисты работали и в других странах. Может быть, менее последовательные, чем их немецкие учителя, они не ограничивались, однако, геометрическими, рисованными конструкциями, но искали вдохновения в окружающем их мире. Нью-йоркский фотограф Ральф Стейнер был автором трех абстрактных фильмов: «Н₂О» (1929), «Прибой и водоросли» (1930) и «Основы механики» (1930). Темой первого и второго фильмов является игра света на поверхности воды, а третьего — движение механизмов. Творческие принципы Стейнера напоминают «новый реализм» Фернана Леже времен «механического балета». Режиссер стремился показать знакомые всем предметы совершенно необычным образом, главным образом с помощью сверхкрупных планов. Предметы теряли присущий им облик и превращались в элементы абстрактной картины.

В Англии к абстракционистам следует отнести Освальда Блоикстоуна («Световые ритмы», 1930) и создателя некоторых ранних фильмов Адриана Брюнеля. В Чехословакии Отакар Вавра и Франтишек Шилат сняли фильм «Свет пронизывает тьму» (1931), пользуясь геометрическими элементами и несколькими конкретными предметами, в частности электрической лампочкой. В Польше Стефания и Франтишек Темерсоны создали в 1930 году полуабстрактную ленту «Аптека», а Ялу Курек — исследование о киноритме «Ор» (1931).

Знаменательной особенностью киноавангарда тех переломных лет, когда немое кино становилось звуковым, было появление фильмов, воскрешавших давно уже забытый экспрессионизм. Этот авангардистский постэкспрессионизм, возможно, возник как следствие серии американских фантастических боевиков с Франкенштейном и Дракулой. Ведущим представителем этого направления был автор «Страстей Жанны д'Арк» Карл Теодор Дрейер. Что заставило замечательного режиссера заняться постановкой «Вампиров» (1932), трудно сказать. Может быть, он рассматривал экранизацию романа Шеридана Ле Фану «В темном пузырьке» как передышку накануне новой серьезной работы или просто хотел попробовать себя в необычном жанре? Но какие бы мотивы ни руководили режиссером, результат его эксперимента не мог порадовать. Фильм о таинственном банкире, высасывающем кровь молодых девушек, о старинной таверне, еще более древнем замке и о лесной чаще, окутанной мглой, — это набор ужасов, лишенных, однако, художественной силы. Все здесь слишком стилизовано, смягчено, сглажено, подслащено, а кошмары вызывают лишь снисходительную улыбку. Атмосфера, породившая экспрессионистские ленты, давно уже канула в прошлое, а вульгарными приемами в стиле фильмов ужасов Дрейер не хотел пользоваться. В результате фильм «Вампиры, или Удивительное приключение Дэвида Грея» лишен художественной индивидуальности. Это дорогостоящий режиссерский эксперимент, упражнение на заданную тему — как создать атмосферу одновременно реальную и ирреальную*.

В Америке в конце двадцатых годов среди независимых художников также был очень моден экспрессионизм. Чарльз Клейн создал в этой манере экранизацию новеллы Эдгара По «Вероломное сердце», а Джеймс Уотсон (режиссер и оператор) в сотрудничестве с Мелвиллом Уэббером (сценарист и художник) — «Падение дома Эшеров» (1929). Они же сделали в 1933 году фильм «Лот и Содом». Фильм этот интересен как пример столкновения влияния экспрессионизма и сюрреализма. В изобразительной концепции и технике съемок еще отчетливо просматривается экспрессионистская манера. В монтаже и принципах композиции дает о себе знать сюрреализм. Американская критика оценила фильм чрезвычайно поло

* Marcel Lapiere, Les cent visages du cinéma, op. cit., p. 543.

жительно, можно даже сказать восторженно. Одну из сцен — когда дочь Лота рождает ребенка — сравнивали с любовной сценой из «Земли» Александра Довженко как высшее достижение кинематографической поэзии.

Кроме постэкспрессионизма, в среде авангардистов были приверженцы и постимпрессионизма, искавшие вдохновение в творчестве таких мастеров, как Кавальканти или Кирсанов. Молодые филаделфийские режиссеры Джо Геркон и Хершелл Луис поставили два коротких фильма на одну и ту же тему: «Движущаяся композиция» (1930) и «История никого» (1930). Сюжет этих фильмов идентичен: встреча и любовь молодой пары в мастерской художника. В первом фильме история показывается объективно, во втором — субъективно, глазами героев. В «Истории никого» много остроумных приемов и находок, например на разделенном на три части экране изображался телефонный разговор. В центре находился телефонный аппарат, а слева и справа появлялись и исчезали предметы, иллюстрирующие ход разговора. Собеседников режиссеры не показывали.

В авангардистских фильмах вне зависимости от направления трудно найти действительно новый и творческий подход к материалу, открытие или хотя бы поиски новых путей. В большей или меньшей степени это были эпигоныские фильмы.

Некоторые представители авангардистского кино отдавали себе отчет в создавшемся кризисном положении. Сопоставление пустых, сугубо формалистических экспериментов, которыми развлекались независимые художники, с политической и экономической обстановкой в мире работало против них. Люди, для которых смысл искусства заключался в том или ином сочетании образов, в той или иной композиции кадра, не замечали, что земля горит у них под ногами. Такие независимые художники заслуживали сожаления, ибо они были поражены особой формой слепоты. Вне узкой сферы своих интересов они ничего не видели.

Нельзя играть в искусство, когда миру и культуре угрожает смертельная опасность. Эту истину понял ведущий немецкий авангардист Ханс Рихтер, один из руководителей прогрессивной немецкой Лиги независимого кино. В декларации от 1930 года лига занимается не только эстетическими проблемами, но выступает против использования экрана для военной пропаганды и против деятельности официальной и косвенной цензуры. Лига требует «открыть все двери» для независимого кино — выразителя своего времени, требует правдивого отражения действительности на экране, выдвигает требование свободы слова и образа*. Здесь уже спор идет не об эстетических условностях или примате определенного стиля, а о том, «быть или не быть» искусству, самому существованию которого угрожает фашизм.

* «Filmkunst», Berlin, 8.XII. 1930, S.8.

Йорис Ивенс, начинавший свой путь в кино формалистическими, хотя и очень интересными, новаторскими документальными лентами, также претерпел серьезную эволюцию, открыв общественное значение кино документа. Человеческий труд и прежде привлекал внимание Ивенса, но скорее как динамичный материал для кинокамеры, а не как политическое и социально-экономическое явление. В труде художник видел механический процесс, а не сознательную деятельность человека — мыслящего, чувствующего и часто страдающего существа. В фильмах «Мост» и «Дождь» люди — только детали. Ивенс начинает пристальнее вглядываться в человека в фильме «Мы строим» (1930), поставленном по заказу профсоюза строительных рабочих, а также в немом варианте «Зюдерзее» (1930). Особенно в этом втором фильме талантливо показан труд человека, выявлен смысл выполняемой им работы и препятствия, которые приходится преодолевать.

Переломным моментом в творческой судьбе Ивенса оказалась его поездка в Советский Союз. Он ездил туда по приглашению В. И. Пудовкина для показа своих фильмов и дискуссии по проблемам документального кино. Режиссер вернулся в Голландию с новыми замыслами.

Следующий фильм Ивенс снял в Советском Союзе. Это «Песнь о героях» (1932) — рассказ о строительстве Магнитогорска комсомольско-молодежными бригадами. Впервые Ивенс посвятил свое произведение прежде всего человеку. Он раскрыл энтузиазм, помогающий преодолевать трудности. Он не только рассказал зрителям об отдельных этапах стройки, но объяснил ее смысл, цель, историческую перспективу, связь с жизнью страны. Фильм «Песнь о героях» прекрасен, полон динамики и убеждающей силы. Режиссеру Ивенсу помогла энергичная, часто контрастирующая с изображением музыка Ганса Эйслера.

В Голландию Йорис Ивенс вернулся уже зрелым, обогащенным новыми знаниями художником. Его ждала трудная и ответственная работа — фильм о бельгийских шахтерах Боринажа. Ближайшим сотрудником Ивенса стал бельгийский режиссер Анри Сторк, автор нескольких короткометражек сюрреалистского толка и пацифистского монтажного фильма «История неизвестного солдата» (1932). Фильм был целиком смонтирован из кадров кинохроники: министры подписывают все новые и новые пакты о ненападении, декларации о мире, а сами готовят новую войну.

Боринаж — угольный бассейн, где только недавно закончилась длительная и драматическая забастовка. Ивенс и Сторк приехали туда, чтобы правдиво рассказать о жизни шахтеров: о безработице, голоде, выселениях из квартир, о репрессиях и демонстрациях.

Тема человеческого несчастья и нищеты продиктовала художникам единственно верный стиль: никаких украшательств, никакой вычурности в композиции кадров, простота, абсолютная естественность и сдержанность во всем.

«Боринаж» (1933—1934) — это первая победа борющегося документального кино, создаваемого в обстановке постоянной угрозы арестов, конфискации аппаратуры и отсыпания материала. Последний фильм Ивенса, созданный в Голландии, перед длительным периодом странствий, когда режиссера стали называть «летучим голландцем», — это «Новая земля» (1934), звуковая картина, рассказывающая об осушении внутреннего моря, Зюдерзее. Режиссер частично использовал материал немого фильма «Зюдерзее», но большая часть сцен снималась заново. Фильм состоял из четырех частей: строительство плотины, закрытие перемычки плотины, обработка новых земель и, наконец, четвертая часть — гневная и полемичная — о бессмысленности отвоевывания у моря новых территорий под пшеницу, если экономический кризис приводит к тому, что ее выбрасывают в море. Каждая часть фильма характеризовалась особым ритмом и стилем. После драматической, напряженной сцены перекрытия плотины следовала спокойная, почти лирическая часть — обработка с таким трудом добытой почвы. Четвертая монтажная часть, состоящая из отрывков кинохроники, давала душераздирающий и вместе с тем грозный комментарий к трем предыдущим частям. Зачем было трудиться, если выращенное зерно все равно выбрасывают? В фильме «Новая земля» Ивенс, художник, живущий сегодняшним днем, далекий от абстрактного решения проблем, обращается к человеческому разуму, к гражданской совести зрителей.

Итак, в начале тридцатых годов Йорис Ивенс стал проповедником борющейся документалистики, одним из самых активных деятелей нового авангарда, авангарда активной гражданственности. В то время его можно было назвать генералом без солдат. Он не имел учеников и последователей в капиталистическом мире. В последующие годы на борьбу с фашизмом, очаги которого обнаруживались в разных уголках мира, вслед за Ивенсом поднимутся и другие документалисты. Среди них будут и его сотрудники: Эли Лотар, Джон Ферно, Элен ван Донген, Жан Древилль, Герберт Маршалл.

К числу тех, кто не нуждался в подстегивании, чтобы посвятить себя общественной проблематике, относился Луис Бунюэль. И в «Андалузском псе» и в «Золотом веке» он продемонстрировал свою обеспокоенность судьбами мира, враждебность тому, что преграждает путь свободе. После «Золотого века», не имея возможности работать в художественном кино, он обратился к документалистике. Бунюэль отправился в Испанию вместе с поэтом-сюрреалистом Пьером Уником и оператором Эли Лотаром (сотрудником Ивенса по фильму «Мы строим»). Место, где проходили съемки в 1932 году, — одна из самых бедных и заброшенных провинций Испании Кастилия, прозванная «землей обездоленных». Жители Кастилии издавна владели жалкое существование в ужасающей нищете, в грязных почерневших домишках, где очень велика заболеваемость,

где люди умирают или становятся кретинами. В маленьких селениях множество идиотов, глухонемых и заик: картина, достойная кисти Гойи.

Фильм «Земля без хлеба» ни на минуту не впадает в пафос и сентиментальность. В комментарии приводятся факты, и только факты. Бесстрастный, деловой тон, будто перед нами учебный фильм, а не свидетельство невероятной нужды и упадка человеческой расы. Бунюэль использовал метод, который критик Адо Киру назвал «прогрессией ужасов»*. Мы видим, например, ребенка, ужаленного змеей. Диктор говорит, что не все укусы смертельны, но вслед за тем добавляет: население вместо лекарств использует травы, рана засоряется, начинается гангрена, и ребенок умирает. Эти жестокие кадры и еще более жестокий комментарий сопровождается приятная сентиментальная музыка, контрастно подчеркивающая бесчеловечность действительности. Другим контрастирующим эффектом являются великолепные монументальные соборы на фоне этой пустыни и свалки...

Немного было в рядах авангарда, стареющего и увядающего направления, смелых художников типа Йориса Ивенса, Ганса Рихтера или Луиса Бунюэля. К этой группе можно еще, пожалуй, отнести человека, который сумел сделать мультипликацию политическим оружием. Это был немецкий художник Бертольд Бартош, который, ютясь на чердаке парижского театра «Коломбье», трудолюбиво вырезал и наклеивал маленькие картонные фигурки. Это были герои фильма «Идея» (1934), основанного на гравюрах на дереве Франца Мазерееля.

Сценарий фильма можно пересказать одной фразой: рождению и жизни идеи, которая только в том случае получает признание, находит сторонников, если человек посвятит свою жизнь ее защите. Оригинальная, общечеловеческая тема нашла в произведении Бартоша интересное с формальной точки зрения решение. По технике это, с одной стороны, близко к марионеточному фильму, где играют рисованные фигурки, а с другой — фильмам китайских теней Лотты Рейнигер, в которых очень велико значение света. Фигурки движутся на фоне рисованных декораций, освещенных особым образом. Декорации по эскизам Мазерееля приближали «Идею» к тем временам, когда кинозрелище напоминало волшебный фонарь и было искусством по преимуществу статичным. Мазереель и Бертольд Бартош (соавтор Лотты Рейнигер по фильму «Приключения принца Ахмеда», 1926) выступили против динамики кино, которая, по их мнению, убивает мысль, лишая зрителей возможности анализировать образы. «Идея» — это антитеза рисованным фильмам, которые мы ежедневно видим на экране. Первоэлементы произведения — «сложные образы», как называл их Мазереель, позволили зрителю верно понять каждый этап

* A d o K i r u o u, Le surréalisme au cinéma, op. cit., p. 230.

жизненного пути Идеи. Вместо стремительного темпа и оторванности от жизни «Микки Мауса» здесь мы имеем дело с серьезным и глубоким, хотя и часто символическим, рассмотрением явления. Фильм призывал зрителя задуматься над коренными проблемами жизни. Символика Мазеррелли и Бартона подчас наивна, но чувствуется, что авторы знают, за что они борются, и верят в свою миссию.

Угроза независимому кино становилась тем временем все серьезнее и ощутимее. Творчество авангардистов находилось между Сциллой капиталистических концернов и Харибдой фашизма. Борющиеся между собой группы и школы авангарда поняли необходимость совместной борьбы. В сентябре 1929 года в замке Ла Сарразе (Швейцария), гостеприимной резиденции мецената современного искусства мадам Элен де Мандро, состоялся I Международный конгресс деятелей независимого кино. Из Германии приехали Вальтер Руттман, Ганс Рихтер, Лулу Пик и Георг Павет; из Англии — Айвор Монтегю и Джек Айзекс (молодой критик); Францию представляли редактор журнала «Ревю дю синема» Жан-Жорж Ориоль и Леон Муссиак. Был также венгр Бела Балаш. Подлинной сенсацией конгресса явился приезд русских — Сергея Эйзенштейна, Григория Александрова и Эдуарда Тиссэ.

Конгресс принял решение о создании Международной лиги независимого кино, основателями которой стали Лондонское кинообщество, киноклубы из Женевы, Парижа, Мадрида, Рима, немецкая Лига независимого кино, голландская Лига кино, американская Лига хороших фильмов. Международная лига независимого кино ставила своей целью поддержку киноискусства как средства художественного и интеллектуального выражения, независимого от политических, религиозных и экономических влияний. Лига должна была служить постоянным связующим звеном между национальными организациями стран-участниц, способствовать обмену опытом и улучшению работы этих организаций. Лига обещала свою помощь независимым кинематографистам тех стран, где они еще не были организованы.

Программа лиги на первое время формулировалась следующим образом: 1) издание каталога фильмов для внутреннего пользования обществ — членов лиги, 2) организация обмена фильмов при снижении стоимости транспортировки и таможенных сборов, 3) взаимная информация о работе национальных организаций, 4) пропаганда независимого кино в печати, 5) создание новых обществ, 6) попытка организовать передвижную библиотеку книг и журналов по кино*.

Следующий конгресс Международной лиги состоялся в Брюсселе в ноябре 1930 года. Это был второй и одновременно последний съезд

* Jerzy Toeplitz, Film niezależny, «Kurier Polski», Warszawa, № 160, 14.VI. 1930.

независимых кинематографистов. С таким трудом созданная организация распалась, как только на повестку дня встали политические вопросы, и прежде всего борьба с цензурой. Представители Испании и Италии покинули заседание. Посланцы двенадцати других стран согласились с тем, что в настоящее время все силы кинематографистов должны быть направлены на борьбу с фашизмом. Вместе с тем, как это ни странно, на конгрессе было признано, что дальнейшее существование Международной лиги не имеет смысла. Так закончился короткий период международного сотрудничества киноавангарда.

Художественные идеалы, которые привели к созданию первого и второго авангарда, потеряли свою актуальность. В новых условиях им не было места. Интерес к социальной проблематике не коснулся широких кругов независимых деятелей кино, которые по-прежнему сторонились политики, якобы враждебной искусству. Преувеличенное почитание артистизма и культ художественной экспрессии, говорил поэт-авангардист Робер Деснос, положили начало краху авангарда. Фильмы, созданные в этом духе, быстро вышли из моды, перестали интересовать и волновать публику, ибо им не хватало человечности. Авангард может существовать, пока он искренен и непосредствен. Другими словами — революционен. Таких авангардистов, за отдельными исключениями, которых можно пересчитать на пальцах, не было. К числу таких исключений принадлежал русский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн.

В период заката авангарда Эйзенштейн находился в Западной Европе. Он принял участие в конгрессе в Ла Сарразе, встречался в Берлине с Гансом Рихтером, в Лондоне — с группой документалистов Грисона, в Париже — с Муссиаком и Ориолем. Создатель «Броненосца «Потемкина» пользовался огромным авторитетом и в то время, несомненно, являлся духовным отцом всего движения независимого кино, его законодателем и теоретиком.

Борьба Эйзенштейна с коммерческим кино, его презрение к ремесленникам, трутням, присосавшимся к искусству, — все это роднило западно-европейских авангардистов с советским режиссером, свидетельствовало о международном единстве работников искусства. Авангардистам была также близка позиция Эйзенштейна по вопросу о говорящем кино. Авангард закалился в борьбе за художественное своеобразие немого кино, которое считалось самостоятельной музой в ряду других искусств.

Приехав в Берлин в 1929 году, Эйзенштейн высказался в радио-интервью против говорящего кино, считая его формой переходной и фальшивой. С другой стороны, он положительно оценил звук как своего рода монтажный элемент, который вместе с изображением составляет гармоническую композицию. Таковы же были взгляды передовых деятелей кино — Чаплина, Клера, Рихтера, Руттмана.

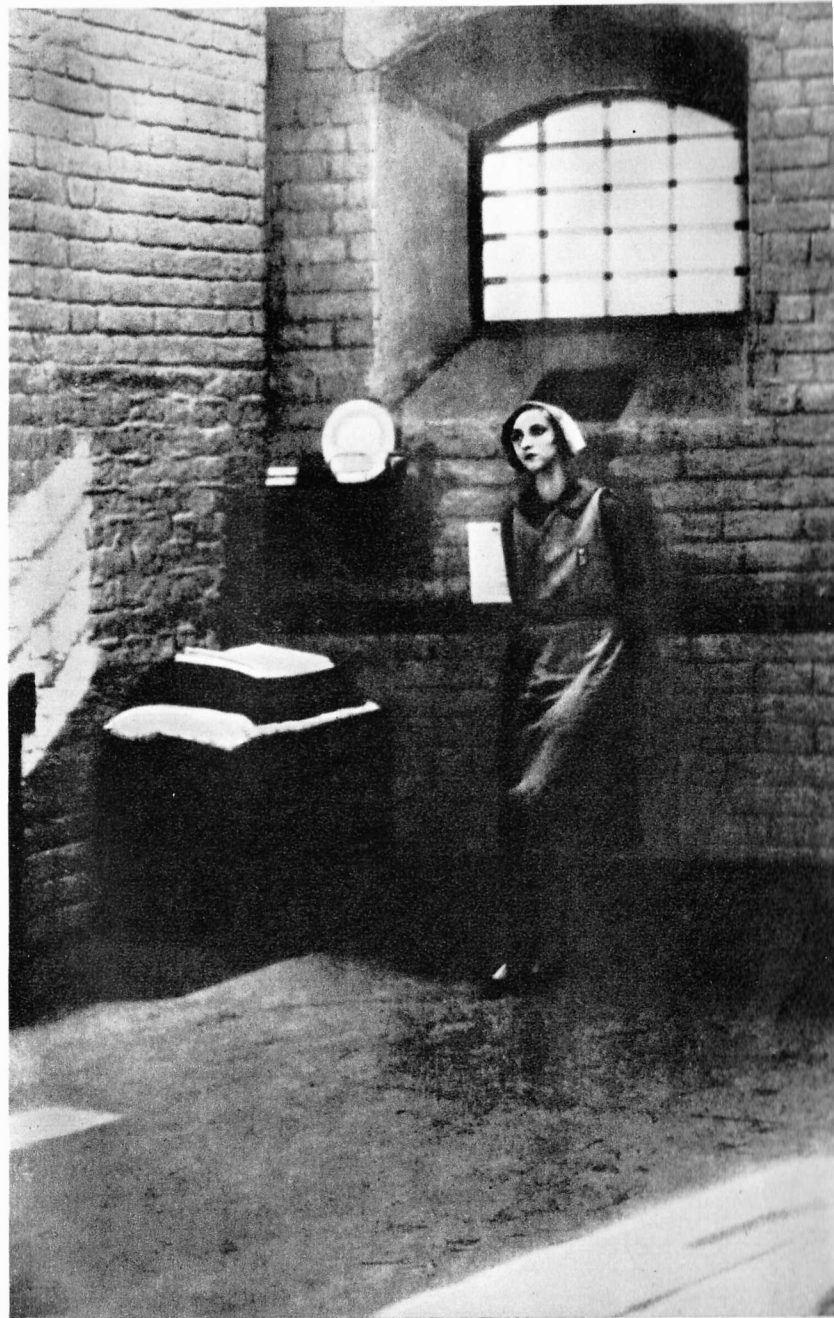
Эйзенштейн, конечно, не был организатором, он не занимался созданием Международной лиги независимого кино, а его участие в конгрессе имело характер дружеской поддержки. Само присутствие великого художника было для участников съезда огромной моральной поддержкой. Никто не требовал от Эйзенштейна, чтобы он разрабатывал устав, входил в руководство лиги или редактировал манифесты. Самой большой ценностью для авангарда была деятельность Эйзенштейна — его фильмы и теоретические работы.

Эйзенштейн приехал на Запад для ознакомления с зарубежным опытом. Только потом появилась возможность режиссерской работы в Голливуде. За год пребывания в Германии, Швейцарии, Франции и Англии Эйзенштейн углубил и расширил теорию интеллектуального кино. В докладах и частных беседах он неоднократно подчеркивал, что киноискусство находится на переломе, что должен появиться настоящий кинематограф. Эйзенштейн имел то, чего так не хватало авангарду: четкую программу, за которую надо бороться. Он знал, какими должны быть фильмы завтрашнего дня. Кино — это синтез искусства и науки, оно одновременно объясняет, учит, волнует и обращается к эстетической восприимчивости зрителя. Такое кино, естественно, не могло использовать старые выразительные средства. Следовало обратиться к сокровищнице других искусств, к опыту и экспериментам различных областей науки и творчества. Вот почему Эйзенштейн так страстно, увлеченно искал общий знаменатель, единый закон для всех способов выражения и восприятия впечатлений. Одновременно — что очень характерно, — переоценивая багаж интеллектуального кино, Эйзенштейн отказывается от символики.

Можно ли создать на практике такой сильнодействующий, всеобъемлющий, синтетический фильм? Иногда художника одолевали сомнения. Ему казалось, что средства, которыми располагает режиссер, слишком ограничены. Он говорил об этом в беседе с Рихтером: «Я вырастаю из рамок кино, кинематографические средства слишком примитивны для меня».

Уже через несколько месяцев в докладе, сделанном в Сорбонне (февраль 1930 года), он возвратился к прежней идее синтетического фильма, соединяющего искусство и науку. До сих пор было принято думать, утверждал Эйзенштейн, что искусство и наука — понятия диаметрально противоположные, а интеллектуальные и эмоциональные процессы существуют независимо друг от друга. Он считал, что эти процессы могут быть объединены, синтезированы на базе кинодиалектики. Такое соединение искусства и науки доступно только кино, которое может сообщить научной формуле эмоциональную яркость стихотворения*. Метод, который предлагал Эйзенштейн, заключается в том, что серия кадров, подоб-

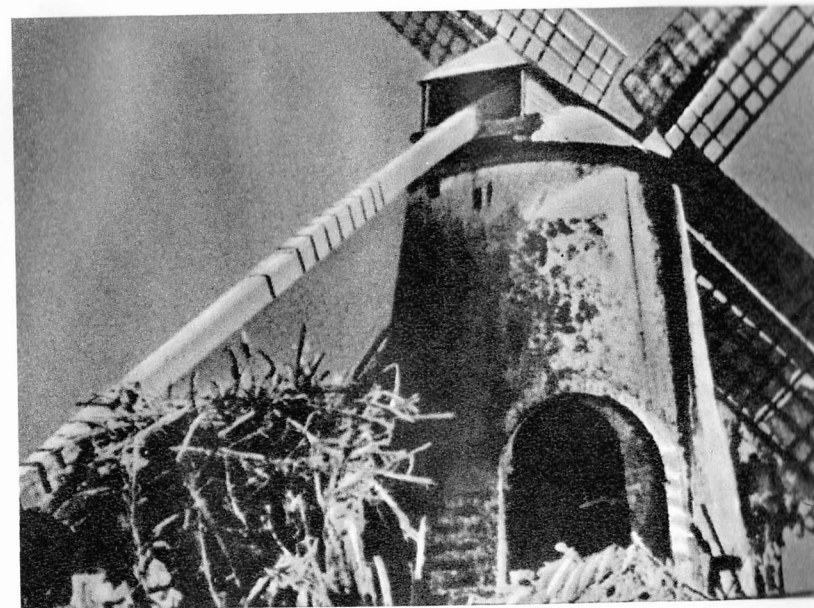
* С. Эйзенштейн, Избранные произведения, цит. изд., т. 1, стр. 552.



63. Нора Бэринг в фильме «Убийство» А. Хичкока (1930)

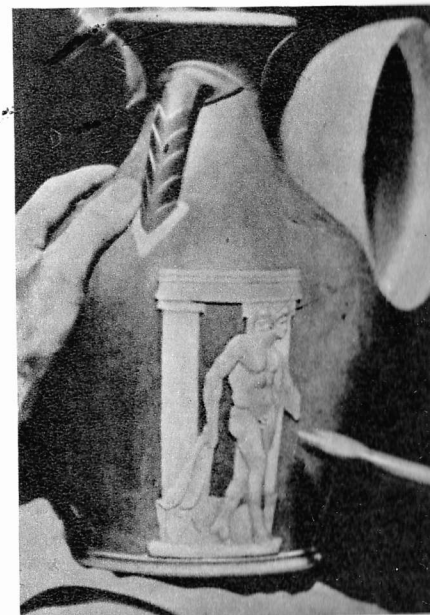


64. Из фильма «Контакт» П. Рога (1932)



65. Из фильма «Мельница на Барбадосе» Б. Райта (1933)

66. Из фильма «Индустриальная Британия» Р. Флаэрти и Д. Грирсона (1932)

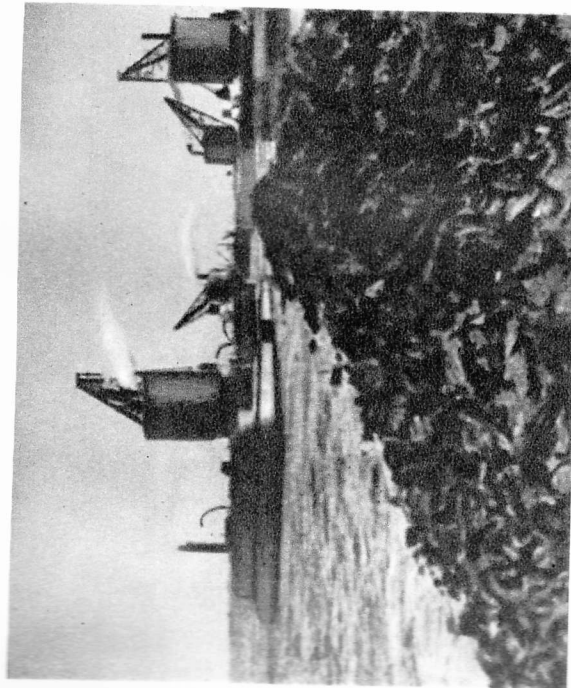
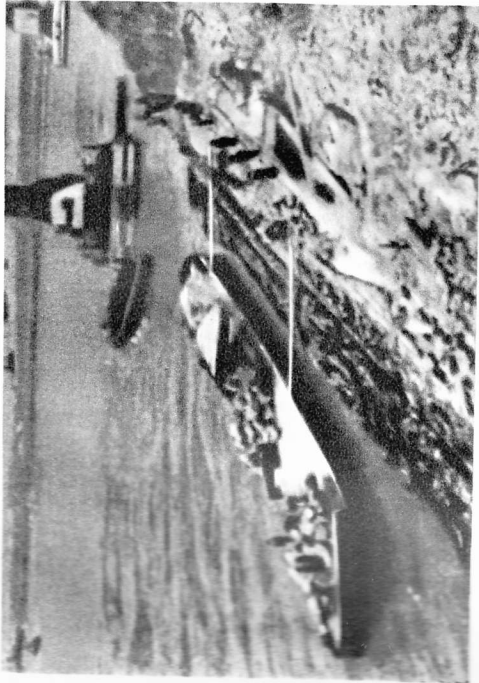




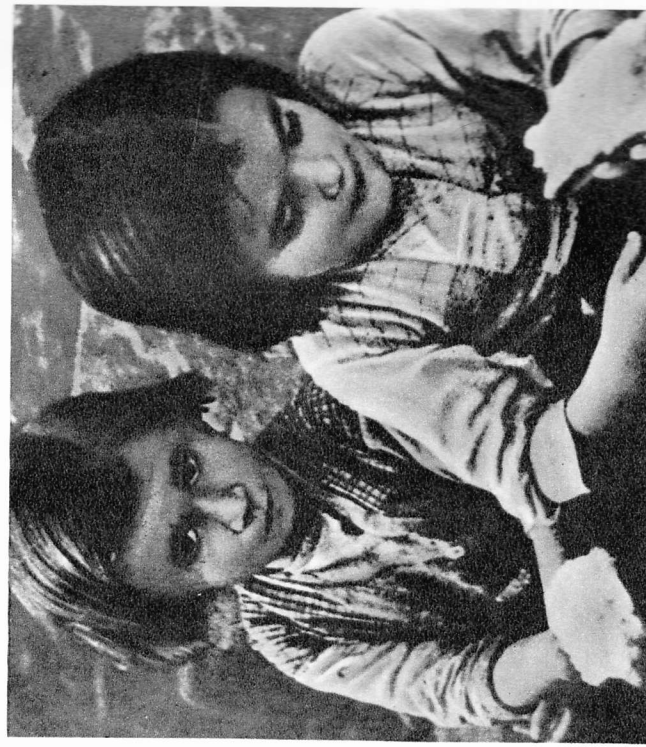
67. Гастон Модо и Леа Жис в фильме «Золотой век» Л. Бунюеля (1930)



68. Из фильма «Кровь поэта» Ж. Кокто (1930)



69—70. Из фильма «Новая земля» П. Ивенса (1934)

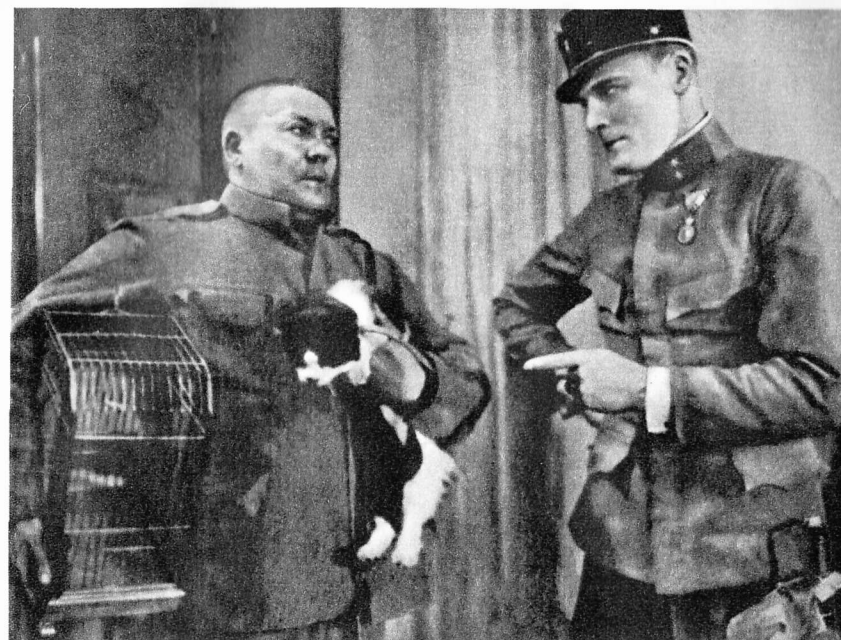


71. Из фильма «Борinage» П. Ивенса (1933)

72. Из фильма «Земля без хлеба» Л. Бунюели (1932)



73. Саша Рашилов в фильме
«Бравый солдат Швейк»
М. Фрича (1931)



74. Саша Рашилов и Оскар Марион в фильме
«Бравый солдат Швейк» М. Фрича (1931)



75. Из фильма «Река» П. Ровенского (1933)



76. Из фильма «Земля поет» К. Плищай (1933)



77. Хедди Кислер и Обер Мог в фильме «Экстаз» Г. Махатого (1932)



78. Из фильма «Буря над Татрами» Т. Тринки (1932)

79. Из фильма «История греха» Х. Шаро (1933)



80. Стефан Рогульский в фильме «Янко-музыкант» Р. Ордынского (1930)

81. Из фильма «Опасный роман» М. Вашинского (1930)



82. Ядвига Анджеевская в фильме «Приговор жизни» Ю. Гардана (1933)



83. Из фильма «Год 1860» А. Блазетти (1933)

84. Витторио Де Сика и Лиа Франка в фильме «Что за подлецы мужчины» М. Камерини (1932)

ранних определенным образом, вызывает определенные эмоции, которые в свою очередь пробуждают определенные идеи. «Кино,— продолжил Эйзенштейн,— это единственное конкретное искусство, которое в отличие от музыки одновременно и динамично и заставляет мыслить. Все остальные виды искусства ввиду их статичности способны только ответить на мысль и не могут развивать ее»*.

Эйзенштейн еще раз возвратился к этой же теме уже в Соединенных Штатах в докладе, произнесенном в Гарвардской торговой школе (май 1930 года). Вот его слова: «Цель нового кино не доставлять зрителям звуковые эффекты, а представлять им абстрактные идеи. На этом пути искусство нашего времени выполнит новую функцию и историческую миссию... Новые фильмы вырабатывают у аудитории новый способ мышления и создают новые идеи»**.

Так формировалась и кристаллизовалась новая концепция кино — не только синтетического искусства, но великого синтеза искусства и науки. Это была, безусловно, самая новаторская и смелая теория с момента изобретения кинематографа. Ей не хватало только проверки практикой — создания великого фильма, исходящего из этих теоретических предположений. Эйзенштейновская концепция кино требовала такой проверки.

Осуществить ее в Голливуде не удалось. Ни один из предложенных и написанных Эйзенштейном сценариев не был начат производством. Ни «Золото Зуттера» — рассказ о швейцарском пионере, колонизаторе Калифорнии, ни экранизация «Американской трагедии». Кампания, которую вели против Эйзенштейна фашистские организации Америки, испугала студию «Парамаунт». Контракт с советским режиссером, «эмиссаром большевизма», был расторгнут.

Во время пребывания в Голливуде Эйзенштейн разработал еще один очень важный элемент своей кинотеории — использование человеческого голоса как выразительного средства. Его непреклонная позиция по отношению к говорящим фильмам изменилась. Вероятно, это случилось под влиянием бесед с Джеймсом Джойсом в Париже и споров об экранизации «Улисса». Речь шла не о каком-то конкретном проекте, это были чисто теоретические размышления, можно ли и как именно перенести на экран огромный роман, построенный почти полностью на психоаналитической интроспекции. Тогда впервые Сергей Эйзенштейн оценил роль человеческого голоса, его необходимость для объяснения зрителю процессов мышления. Возникла идея использовать вместе и порознь изображение и голос. Исключать голос, работая при помощи образных ассоциаций, или, наоборот, использовать черный экран как фон для цепочки выра-

* Там же.

** Mary Seton, Sergei Eisenstein, London, 1952, p. 163.

жаемых мыслей. Только звуковой фильм, а точнее, говорящий способ воспроизвести все фазы и всю специфику процесса мышления.

В американских сценариях, особенно в «Американской трагедии», режиссер часто прибегает к помощи человеческой речи — и в виде обычного диалога (хотя и очень экономно используемого), и в виде внутреннего монолога. Часто это голос совести, спорящий с решениями, принятыми героем. Внутренний монолог превращается тогда в диалог, передающий внутреннюю, психологическую борьбу персонажа.

За шесть месяцев пребывания в Америке Эйзенштейну так и не удалось получить постановку. Наконец автору «Броненосца «Потемкина» повезло. Нашелся человек, который дал ему возможность осуществить съемку единственного в своем роде фильма. Известный американский писатель Эптон Синклер решил финансировать картину о Мексике. Эйзенштейну была дана *carte blanche* с одной только оговоркой, а именно — это не должен был быть политический фильм. Эйзенштейн согласился с этим условием, понимая слово «политический» в его узком смысле, то есть пропагандистский, агитационный. В контракте было оговорено, что Эйзенштейн имеет полную свободу в постановке фильма согласно собственным замыслам. Контракт подписала жена Эптона Синклера, действующая от имени мужа; она заявила, что полностью доверяет творческой независимости и честности Эйзенштейна и надеется, что мексиканский фильм будет достоин гения и репутации режиссера. Финансовые условия были тяжелыми, но Эйзенштейна не заботили такие мелочи. Он радовался, что наконец может приступить к работе, к постановке фильма, отвечающего его концепциям.

Мексика восхитила Эйзенштейна. Разнообразная природа, богатство фольклора и исторических памятников, сосуществование в современной действительности различных укладов и стилей жизни — все это позволяло создать великий и единственный в своем роде фильм. Возникла идея создания фильма, который стал бы живой историей Мексики и историей борьбы его народа — мексиканских индейцев, потомков племен ацтеков и майя.

Изучение истории и искусства Мексики, поездки по огромной стране от одного океана к другому, беседы с политическими деятелями, учеными, художниками и простыми людьми, многомесячная подготовка позволили Эйзенштейну найти ключ к истории Мексики, ключ философский и политический, который должен был стать одновременно композиционным принципом произведения. История Мексики для Эйзенштейна — это длящаяся на протяжении столетий борьба двух основ: биологической и социальной. Биологическая основа, сильная и, казалось, необоримая в прошлом, постепенно слабеет по мере приближения к современности, тогда как социальная основа усиливается. Происходит диалектическая смена ценностей.

Биологическая основа — страх смерти, социальная — воля к жизни, к свободе и счастью для всех. Идея борьбы двух сил — смерти и жизни — не является чем-то новым, но в Мексике она приобрела специфическую форму и решающим образом повлияла на формирование национального характера и на искусство с древнейших времен и до наших дней. Великий мексиканский художник Хосе Клементес Ороско так говорил об этих проблемах: «Миром правят две реальности, проявляющиеся в двух противоположных силах: элемент вечно уничтожающий и вечно строящий. Этот последний представляет жизнь и деятельность человека»*. Эйзенштейн открыл, что «великой мудростью Мексики является единство смерти и жизни. Уходит одна, рождается другая. Вечный круг. Но еще большая мудрость Мексики — в умении радоваться этим вечным кругам жизни и смерти»**.

Вот существо вопроса. Смерть можно преодолеть, только если не считать ее страшной и необратимой, смерть — только этап возникновения новой жизни. Мексиканский народ некогда боялся смерти — его пугали ею жрецы майя и ацтеков, а потом служители святой инквизиции. Многие века смерть была могучей силой, притеснявшей народ, державшей его в рабстве. С ней боролись разными способами, но наиболее результативным оружием оказался смех. В народных обрядах, созданных в противовес официальной католической церковной службе, появляются мотивы издевки над смертью, над ее атрибутами и реkvизитами, пародируется грустная похоронная церемония. Черепа, скелеты, гробы — все это становится поводом для великолепной, беззаботной игры. День поминовения усопших превращается в праздник, маскарад, когда мексиканские индейцы радуются унижению смерти.

Тема была найдена. Теперь следовало преобразовать ее в произведение киноискусства. Найдя философский ключ произведения, следовало найти ее композиционный ключ. Здесь снова помогла Эйзенштейну сама Мексика. В путешествиях по стране режиссер убедился, что в Мексике можно найти области, где жизнь как бы остановилась, где нравы и бытовые условия народа остались такими же, как сто, пятьсот или тысячу лет назад. В фильме, который стремился к историческому анализу, необходимо было показать разнообразие Мексики, вечно живого зеркала истории...

После трех месяцев пребывания в Мексике Эйзенштейн имел готовую драматургическую концепцию будущего произведения и мог приступить к съемкам. Фильм «Да здравствует Мексика!» должен был состоять из пролога, четырех эпизодов, так называемых новелл, и эпилога.

* Mary Seton, Eisenstein's Image and Mexican Art, «Sight and Sound», London, Vol. 23, № 1, 1953.

** Там же.

Пролог происходил в Юкатане — области, где сохранилась суровая и патетическая архитектура майя. Здесь в священном городе Чичен-Ица Эйзенштейн показывает сначала симфонию скульптуры и памятников, потом церемонию похорон, правда у современных индейцев, но похожих на своих предков, запечатленных в искусстве майя. Фильм начинается мрачным аккордом смерти.

Первая новелла — «Сандунга» (название индейской песни). Действие переносится в тропический район Техуантепек близ границы с Гватемалой. Здесь индейцы живут так же, как жили их предки до открытия Америки Колумбом и до испанского завоевания. Герои новеллы — индейцы Консепсьон и Абундио. Эйзенштейн показывает их идиллическую любовь и брак. Новелла завершается рождением ребенка Консепсьон. «Сандунга» — это воспевание жизни.

Вторая новелла — «Фиеста». Это рассказ о последствиях испанского владычества. В городках Мерида и Пуэбло господствует барочная культура конкистадоров. Процессия в честь богородицы и бой быков являются кульминационными моментами новеллы. Ее герои — матадор Баренито и вероломная жена его друга, сеньора Кальдерон. Эйзенштейн противопоставляет любовную идиллию первой новеллы бесчестной любви завоевателей.

Здесь появляется мотив смерти как в эпизоде католической процессии, так и прежде всего в корриде.

Третья новелла — «Магей» (название кактуса, из сока которого получают алкогольный напиток пульку). Место действия — мексиканское плоскогорье, селение Лианос-де-Апам в штате Идальго. Здесь живут индейцы-пеоны, работающие на крупных земельных фермах и физически напоминающие ацтеков. Герои новеллы — Мария и Себастьян. Накануне свадьбы Марию насилует пьяный гость хозяина фермы. Себастьян, желая отомстить, возглавляет бунт пеонов, который жестоко подавляется. Себастьян и двух его товарищей закапывают в землю по плечи и растаптывают лошадьми. События основаны на подлинном происшествии, которое имело место в начале XX века, в период диктатуры Порфирио Диаса. Смерть торжествует, но уже пробуждаются силы борьбы.

Борьбе посвящалась четвертая новелла — «Солдадера», героиней которой является Папча, индейская женщина, сопровождающая армию освобождения, сначала войска Папча Вилья, а затем отряды Эмилио Запаты. Ее муж Хуан гибнет в бою, когда рождается их ребенок. Вновь завершается цикл смерти и начинается новая жизнь. Папча, переходя от Вилья к Сапате, должна была символизировать, по мысли Эйзенштейна, процесс созревания национального сознания, убеждения, что сила народа — в единстве всех борющихся против реакции. Враждовавшие между собой Вилья и Запата вместе идут в бой против правительственных войск.

Наконец эпилог — день поминовения усопших в современной столице Мексики. В карнавальной процессии все надели маски черепов. В ликующем шествии мы видим героев предыдущих новелл. Наконец наступает момент, когда все снимают маски. Лица добрых людей, представителей народа, полны радости. Зато под масками «сильных мира сего» — офицеров, богатых землевладельцев, священников — скрываются настоящие черепки. Это останки умирающего класса. В конце фильма из-под маски появляется улыбающееся лицо маленького индейского мальчика — символ будущей Мексики.

Таким должен был быть фильм, и замысел этот удалось реализовать почти полностью. Остались незавершенными лишь четвертая новелла «Солдадера» и эпизод любви матадора к сеньоре Кальдерон в «Фиесте»; когда Энтон Синклер категорически потребовал прекратить съемки, у Эйзенштейна имелось около семидесяти тысяч метров готового материала. Дальнейшая судьба фильма «Да здравствует Мексика!» трагична. Начался затяжной спор между продюсером и режиссером.

Эйзенштейну так и не позволили смонтировать фильм. Он так ни когда и не получил отснятого материала; небольшую его часть, названную «Время под солнцем», он увидел лишь за несколько месяцев до смерти. Энтон Синклер продал материал режиссеру Солу Лессеру, который смонтировал три фильма: полнометражный «Буря над Мексикой», двухчастный «День поминовения усопших» и документальный репортаж (состоящий из рабочих моментов) «Эйзенштейн в Мексике». В «Бурю над Мексикой» вошла целиком новелла «Магей», а также фрагменты пролога и эпилога. Фильм «День поминовения усопших» сделан на материале эпилога. В 1940 году английская журналистка Мери Ситон в сотрудничестве с Полем Барнфордом смонтировала фильм «Время под солнцем». Конечно, ни один из этих фильмов не давал полного представления о замысле великого мастера. В 1955—1957 годах американский историк Джей Лейда, ученик Эйзенштейна, работавший тогда в нью-йоркском киноархиве Музея современного искусства, упорядочил часть материала и смонтировал три фильма для изучения, включив туда все дубли и разные планы одних и тех же сцен. Лейда намеревается таким же образом подобрать остальной материал, хранящийся в нью-йоркском музее. Совершенно очевидно, что никто и никогда не сможет воссоздать фильм Эйзенштейна. Ведь он творил свои произведения не только на съемочной площадке, но и за монтажным столом. Поэтому фреска о Мексике, фильм совершенный по конструкции, восхищающий размахом и глубиной идеи, навсегда останется нереализованной мечтой. Мы можем лишь любоваться отдельными кадрами, свидетельствующими о глубокой изобразительной культуре художника.

Есть все основания утверждать, что фильм «Да здравствует Мексика!» был бы шедевром. В эйзенштейновскую концепцию интеллектуального

кино — синтеза науки и искусства — жизнь внесла важную поправку. Эйзенштейн в период работы в Мексике понял, что правду о мире и о людях следует раскрывать не с помощью абстрактных тезисов, а в образах людей. Поэтому иллюстрацией вечного цикла смерти и жизни служат истории четырех любящих пар, в чем-то похожих и тем не менее совершенно различных. Эйзенштейн писал в послесловии к либретто фильма: «Три эпизода (без «Флесты»)... как бы характеризуют три исторических этапа, лежащие на пути подобного переосмысления жизни от биологически-рабского подчинения смерти к победоносному социальному преодолению ее неумирающей мощью коллектива — народа в целом»*. Одна из величайших трагедий истории искусства, что Эйзенштейну не удалось довести свою работу до конца и его усилия оказались напрасными.

Говоря о крахе авангарда, Ганс Рихтер спрашивал: что важнее — творческое видение, любовь к тому, что заключено в самом художнике, или же любовь к людям и человечеству? Ответ ясен. Художник должен соединять в себе эти два качества... Эйзенштейн своим творчеством ответил положительно на оба вопроса.

* «Искусство кино», 1957, № 5, стр. 115.

Глава XIV

ПАНОРАМА МИРОВОГО КИНО

Появление звука послужило мощным стимулом для развития национальных кинематографий. Во многих странах звуковой переворот положил начало серьезным попыткам создания собственного кинопроизводства. Не всегда и не везде попытки эти были успешны, но трудно указать страну, где не воспользовались бы благоприятными обстоятельствами — ослаблением американской конкуренции из-за возникшего в первые годы звукового барьера и огромным интересом публики к новому изобретению. Зрители хотели смотреть звуковые и говорящие фильмы, они требовали, чтобы слова, доносящиеся с экрана, были понятны. Словом, публика требовала, чтобы к ней обращались на ее родном языке.

Американцы очень быстро сориентировались в создавшемся положении. Они поняли, что не удержат заграничные рынки, если будут посылать туда фильмы на английском языке. Так возникла идея разноязычных вариантов дубляжа и наконец создания крупного производственного центра, каким была пресловутая Вавилонская башня XX века — американская студия в Жуанвилле близ Парижа.

Американцы действовали с поразительной быстротой. Уже в 1929 году, когда в Европе было еще очень мало звуковых кинотеатров, они начали производство иноязычных вариантов своих фильмов. Но быстрота действий отнюдь не соответствовала качеству выполнения задуманного плана. Голливудские дельцы рассчитывали на легкую и быструю победу, но они просчитались. Как дублированные картины, так и специально снятые варианты лишь в очень редких случаях встречали благожелательный прием у иностранных зрителей. В основном же публика бойкотировала эти фильмы, причем даже в тех странах, где отсутствовали звуковые фильмы собственного производства. Реакция была идентичной вне зависимости от географической широты и вкусов публики. Итальянцы осмелились «итальянский» фильм, снятый в Жуанвилле студией «Парамаунт», «Почему нет?», хотя в нем играли знаменитые итальянские звезды Марио Якобини и Ливьо Паванелли. Художественный и технический уровень

фильма был чрезвычайно низок. Испанский еженедельник «Бланко и негро» обращался к студии «Фокс» с убедительной просьбой перестать рекламировать Мону Марис (немку, плохо говорящую по-испански) как первую звезду испанского экрана. Шведский историк кино Алмквист сообщает, что шведские фильмы жуанвилльского производства отличались таким ужасающим качеством съемок, какого не видели с 1896 года. Чешский фильм из Жуанвилля «Мир без границ» с трудом нашел прокатчика лишь спустя два года после завершения производства. Примеров этого всеобщего движения протеста можно привести гораздо больше. Повсюду зрители требовали звуковых фильмов, созданных отечественными режиссерами и актерами. Зрительская потребность в собственных национальных фильмах ощущалась даже в тех странах, где в последние годы интерес к киноискусству резко снизился, как, например, в Италии. Звук привлек к кинематографу тысячи новых сторонников, и именно эти новые энтузиасты самым энергичным образом требовали создания фильмов на родном языке.

Однако на пути реализации этой всеобщей потребности имелись серьезные трудности, и повсюду — от Стокгольма до Мадрида, от Праги до Токио — одинаковые. Звуковой переворот произошел в период мирового экономического кризиса. Не хватало денег на установку дорогостоящей аппаратуры, на оплату лицензий за использование звуковых патентов. Правительства большинства стран равнодушно взирали на трудности, испытываемые кинематографией, не понимая, что ей предназначена немалая роль в будущем национальной культуры. Не спешил на помощь и банковский капитал, предоставив кинопредприятиям собственной судьбе.

Однако благоприятный период, когда можно было создать собственную кинематографию и избавиться от американского господства в национальном прокате, во многих странах не сумели использовать. Момент, когда Голливуд оказался в трудном положении и не мог решить проблему экспорта, оказался упущенным. Впоследствии кое-где предпринимались попытки вернуть потерянные возможности, но было уже слишком поздно. И не только потому, что Америка вскоре захватила иностранные рынки при помощи звуковых патентов («Вестерн электрик» и РКА), но прежде всего потому, что удалось преодолеть творческий кризис кино: появились первые картины, которые могли нравиться и нравились зрителям даже в иноязычных вариантах. С такими фильмами, как «Парад любви», «Марокко», «На западном фронте без перемен» или «Король джаза», бороться было труднее, чем с примитивными театральными мелодрамами.

Битву за самостоятельность национальной кинематографии довольно быстро выиграла Германия, став вскоре — при помощи концерна «Тобис — Клангфильм» — империалистической киномонополью, угрожавшей многим европейским странам. Повезло в борьбе с Голливудом и Англии, которая вновь вошла в число ведущих кинодержав мира. После перво-

начальных трудностей благодаря своим театральным и кинематографическим традициям вышла победительницей и Франция. Усилила свои позиции маленькая Чехословакия, испытывавшая давление как со стороны Голливуда, так и Берлина. Удержалась на поверхности и даже несколько улучшила свое положение по сравнению с немым периодом Италия. Вот этим пяти производственным центрам «звуковая революция» пошла на пользу, и не только в экономическом отношении, но и в творческом. В Англии начался расцвет документального кино. В Чехословакии появилась, может быть, еще не совсем сформировавшаяся, но интересная национальная школа. В Италии удалось сохранить элементы художественного возрождения конца двадцатых годов, которое благодаря звуковым фильмам даст в будущем интересные результаты.

В Швеции на протяжении 1930—1940 годов удалось сохранить количественный уровень производства, но художественных успехов придется ждать еще долго. Та же картина наблюдалась и в Дании. Венгрия выпустила много фильмов, но все это были иностранные картины, снимавшиеся на венгерских студиях, или космополитические боевики, имевшие мало общего с национальной культурой.

Австрия на первых порах упустила возможность создания собственного киноискусства. Польша, переживавшая самый тяжелый в Европе экономический кризис, также не смогла использовать благоприятных обстоятельств. Когда кризис кончился, пришлось наверстывать упущенное, но уже в условиях сильнейшей конкуренции с американской кинопромышленностью. Проиграла и Испания, упустившая в своем роде единственный исторический шанс начать большое контрнаступление против Голливуда в странах Латинской Америки. Первая звуковая студия была открыта в Барселоне только в 1932 году, а в Мадриде — два года спустя. Киноискусство Латинской Америки даст о себе знать только во второй половине тридцатых годов.

В Азии переход на звуковые рельсы сопровождался еще большими трудностями, чем в Европе. Япония растеряла в начале тридцатых годов свой художественный авторитет, завоеванный в немом кино. Индия и Китай делали первые шаги на новом пути. О них заговорят после 1934 года.

Такова общая картина мирового кино. Немецкая, французская и английская кинематографии рассматривались в предыдущих главах. Обратим теперь внимание на небольшие киноцентры, роль которых, однако, в формировании киноискусства нельзя обойти молчанием.

В Центральной Европе в семье славянских народов на первое место в области кино решительно выдвинулась Чехословакия. Польша, хотя и превосходившая Чехословакию по территории и населению, осталась

далеко позади. Болгария, Югославия и Румыния, собственно, не существовали на кинематографической карте мира. Эти три страны начнут регулярное кинопроизводство лишь после второй мировой войны, в условиях социалистического строя.

Приход звука вызвал в чехословацкой кинематографии значительные перемены.

Первые звуковые фильмы появились в пражских кинотеатрах в конце 1929 года. Это были, конечно, голливудские картины. Первый чешский звуковой фильм «Тонка Виселица» (режиссер Карел Антон) вышел на экран в феврале 1930 года. Главную роль Тонки, по прозвищу Виселица, играла югославская актриса Ита Рина. Фильм создавался сначала как немой, но, после того как пожар уничтожил часть снятого материала, начатую экранизацию рассказа Эгона Эрвина Киша решили частично озвучить диалогами. Запись музыкальной иллюстрации диалогов проходила в Жуанвилле. Звуковым этот фильм можно назвать лишь условно; Ита Рина не произнесла ни одного слова, а другие актеры скупо пользовались диалогом. «Гвоздем» сеанса в премьерном кинотеатре «Альфа» был, впрочем, не фильм Антона, а небольшая звуковая лента, в которой популярный певец Карел Хашлер покорила сердца зрителей известной песенкой о прекрасных и знаменитых Градчанах.

Начало было сделано, а горячий прием, оказанный чешскому звуковому фильму, заставлял продолжать работу в этом направлении. Второй чешский звуковой фильм включал уже гораздо больше диалогов и был целиком снят в Праге. В качестве режиссера на всякий случай пригласили венгра Фридриха Фехера (за границей лучше знают, как работать со звуком!). В главных ролях фильма «Когда рыдают струны...» выступили жена и сын режиссера. Для национального колорита (и для кассового успеха) был приглашен также чешский скрипач Ярослав Кочан. Фильм Фехера отличался дешевой сентиментальностью. Технический уровень его довольно низок, хотя игру скрипача-виртуоза удалось записать неплохо. И эту картину публика приняла с энтузиазмом. Но только фильм «Фельдмаршал его императорского величества» (1931) с Властой Бурианом в главной роли, имевший огромный успех у зрителей, раз и навсегда закрепил победу звука. Сценарист Е.-А. Лонген и режиссер Карел Ламач обратились здесь к народной традиции, столь характерной для немого чешского кино. Развитие этой традиции в тридцатые годы обеспечило чешским фильмам огромную популярность в стране.

Источником вдохновения для авторов служил парижский фольклор. Экранизовались произведения Иозефа Тыла, Игнаца Херманна, Франтишека Лангера, Карела Полачека и Ярослава Гашека. Из наблюдений над бытом, на почве своеобразного юмора пражского пролетариата и мелкой буржуазии выросли такие большие актерские таланты, как Власта Буриан, Хуго Хаас и Саха Рашилов.

Конечно, народность часто оказывалась только предлогом, а ее элементы подвергались значительной деформации. Так произошло, в частности, с экранизацией классической комедии И. Тыла «Фидловачка», написанной в 1834 году. На экране сохранились лишь внешние приметы народности — тапцы, песни, народные праздники первой половины XIX века. Зато идея произведения была в значительной мере искажена. В пьесе простой народ выступает против онемечившейся антинародной буржуазии; Тыл в своей патриотической комедии не выступал против немцев с позиций чешского националиста, наоборот, он подчеркивал, что чешский трудовой народ дружески относится к немецким рабочим и ремесленникам. В фильме же линия деления на положительных и отрицательных героев проходила между чехами и немцами, а не между народными низами и буржуазной верхушкой. Однако благодаря хорошей игре актеров, диалогам и музыке удалось в какой-то степени и вопреки намерениям постановщика (1930, режиссер Сватоплук Иннеман) сохранить очарование и народный дух оригинала.

В «Бравом солдате Швейке» (1931, режиссер Мартин Фрич) острота социальной сатиры Гашека была значительно сглажена. Но и здесь, в исполнении Рашилова Швейк предстал перед зрителями в своем истинном облике: с виду дурачок и растяпа, а в действительности носитель народной мудрости. Тот же Рашилов сыграл самого Ярослава Гашека в фильме «Последний после бога» (режиссер Сватоплук Иннеман), созданном в 1931 году по мотивам автобиографической повести писателя. «Улучшившие» литературный оригинал сценарист и режиссер превратили Гашека в бесшабашного гуляку и пьяницу. Рашилов сумел в нескольких сценах окрасить образ иронией, нарисовать правдивый портрет писателя.

Народному направлению обязан своей славой самый популярный чешский комик Власта Буриан. В фильме «Фельдмаршал его императорского величества» он играл отставного ротмистра старой императорской армии, который, переодевшись в мундир фельдмаршала, инспектирует гарнизон маленького провинциального городка. Гротескные фигуры лейтенантов и обер-лейтенантов, бравый ординарец, добродушный полковник и своенравная супруга полковника — истинная хозяйка гарнизона — вот мир, в котором оказался чешский Хлестаков в мундире фельдмаршала. Власта Буриан в целой серии комедий снискал большой успех. Причем все они были слабее «Фельдмаршала», за исключением, пожалуй, экранизации «Ревизора» (1933, режиссер М. Фрич), сделанной с большим тактом и сохранением атмосферы первоисточника. В фильмах «Адъютант его высочества» (1933) и «Вы не знаете Хадимршку» (1934) Власта Буриан неизменно покорила зрителей своим талантом, сами же фильмы серии и подражательны. Еще и еще раз мы видим на экране атмосферу австро-венгерской армии, маленькие городки, неожиданную инспекцию и т. д.

В силу того же самого закона Хуго Хаас, герой экранизации спортивной повести Полачека «Мужчины вне игры» (режиссер С. Иннеман), выступил затем как Начерадец, «король болельщиков» в фильме режиссера Г. Махатого.

В первые годы звукового кино продюсеры и постановщики довольно редко заглядывали в провинцию, главным образом из-за трудностей со звуковыми съемками на натуре. Ни синхронная съемка, ни перезапись не были еще технически усовершенствованы. Первые интересные фильмы о деревне появились в 1933 году. Это «Река» Йозефа Ровенского — психологическая драма из жизни молодежи — и изумительный фильм на материале словацкого фольклора «Земля поет» Карела Плицки. В этом фильме был использован материал, собранный режиссером для документального фильма «По горам и долинам», не вышедшего на экран.

По мере количественного и качественного развития чешской и словацкой кинематографии в среде творческой интеллигенции постепенно усиливался интерес к киноискусству. Журналист и драматург Йозеф Кодичек пробует свои силы в режиссуре, экранизируя символическую комедию Карела Чапека «Разбойник» и пьесу Франтишека Лангера «Обращение Фердинанде Пишторь», действие которой происходило в среде пражского люмпен-пролетариата. Обе попытки оказались неудачными, хотя их автор руководствовался наилучшими намерениями, стремясь противопоставить свои картины коммерческим поделкам. Может быть, ему как раз и повредил поверхностный авангардизм, отсутствие четкой и продуманной художественной концепции.

Первостепенное значение для чехословацкого кино имел режиссерский дебют известного писателя Владислава Ванчуры. Превосходный стилист, автор интересных романов «Страшный суд» и «Маркета Мазарова», он написал сценарий из жизни молодежи «Перед выпускным экзаменом». Продюсер Милош Хавел — хозяин киностудии «Баррандов», правивший первую скрипку в чешской кинематографии, согласился доверить Ванчуре постановку фильма, дав ему в помощь опытного режиссера Сватоплука Иннемана. «Перед выпускным экзаменом» (1932) — одна из самых больших удач чехословацкого кино раннего звукового периода. В сценарии нашли отражение реальные и злободневные конфликты между устаревшими и новыми методами обучения. Среда школьной молодежи и преподавательский коллектив были показаны правдиво, тонко, неупрощенно. Прекрасный актер Франтишек Смолик создал незабываемый образ учителя Донала, друга молодежи, помогающего школьникам в решении трудных проблем. Музыка к фильму написал известный композитор Э. Ф. Буриан. Второй фильм В. Ванчуры, «На солнечной стороне» (1933), по сценарию известного поэта Витезслава Незвала, по замыслу Ванчуры, рассказывал о воспитании детей и дурном влиянии, которое оказывает распад семьи на формирование детского характера.

С приходом в кино В. Ванчуры, В. Незвала, Э. Буриана, а немного позже Ивана Ольбрахта и Карела Новы в чехословацкой кинематографии усилилось влияние радикальной интеллигенции, организационно или духовно связанной с Коммунистической партией Чехословакии. Это влияние, опирающееся на художественный авторитет, которым пользовались прогрессивные деятели культуры, было столь значительно, что продюсерам приходилось идти на компромиссы и демонстрировать в широком прокате смелые, остро критические произведения. К ним относится фильм «Дом в предместье» (1933) по повести Карела Полачека в постановке молодого режиссера Мирослава Цикана и «Рассвет» по роману Ф.-В. Крейчи режиссера Вацлава Кубасека. Этим последним фильмом, рассказывавшим о тяжелой жизни рабочего класса и появившимся на экране в тот момент, когда число безработных достигло ужасающей цифры, девятьсот тысяч (на тридцать миллионов населения), дебютировал в качестве сценариста и ассистента режиссера молодой студент-архитектор Отакар Вавра, один из ведущих режиссеров послевоенного чехословацкого кино.

Еще одним свидетельством интеллектуализации кино был экранный дебют знаменитой пары эстрадных комиков — Яна Вериха и Иржи Восковца, которые забавляли чешскую интеллигенцию острыми политическими шутками и песенками, содержащими намеки на современную проблематику. Первый фильм Вериха и Восковца, «Пудра и бензин», был снят в парижском ателье «Гомон» в 1931 году, а следующий, «Деньги или жизнь» (1932), уже в Праге. Режиссером обоих фильмов был Индржих Гонзл, один из ведущих постановщиков пражского Освобожденного театра. Из этого же театра перешел в кино талантливый композитор Ярослав Ежек.

Еще одной областью, где особенно ярко проявилась творческая и независимая мысль, было документальное кино. Здесь пробовали свои силы Ян Кучера, Отакар Вавра и Франтишек Пилат. Была создана целая серия документальных фильмов, прославлявших архитектурные красоты города на Влтаве, например «На пражском граде» Александра Хакеншмидта или «Прага» Яна Кучеры. О быте жителей столицы Чехословакии рассказывал демократический фильм Отакара Вавры «Мы живем в Праге».

Прогрессивное направление в киноискусстве оказывало положительное влияние на коммерческую продукцию. Однако оно не являлось доминирующим направлением, во всяком случае в количественном отношении. Лицо чехословацкого кино определяли не только Ванчура, Гонзл или Верих и Восковец, но также Махаты, Иннеман, Ламач и Славинский. Творчество этих режиссеров очень неоднородно. Густав Махаты считал себя авангардистским художником, и его творчество, несомненно, не лишено элементов искусства. «Экстаз» (1932) завоевал для чехословацкого кино миллионы зрителей за границей, принес автору славу, премии, а актрисе, исполнительнице главной роли Хеди Кислер — контракт

в Голливуде и молниеносную карьеру под псевдонимом Хеди Ламар. И все же трудно считать «Экстаз» произведением высокого искусства и фильмом, делающим честь национальной кинематографии. Махаты создал фильм, насыщенный эротикой по образцу «Эротикона» (1929). В любовной сцене кадры, изображающие влюбленных, монтируются с бегущими облаками, качающимися верхушками деревьев, скачущими лошадьми.

Итальянский кинокритик Уго Казираги назвал стиль Махаты «психологическо-символическим каллиграфизмом», в котором большую роль играют насуп модернизированные греческие мифы о пастухах, нимфах и вакханалиях. Махаты, по мнению Казираги, страдает «навязчивой идеей формы», и поэтому в каждом кадре он нагромождает детали, обожает игру светотени и необычные ракурсы съемочной камеры. Несомненно, время от времени в этой рафинированной эстетской композиции можно найти интересные в формальном отношении идеи, но в сочетании с примитивной философией богатство изобразительного ряда не может удовлетворить. В других картинах, где отсутствовала символика, Махаты не создал ничего достойного внимания. Ни в драме «С субботы на воскресенье» (1931), ни в «Начерадце, короле болельщиков» (1932).

Сватошлук Иннеман — опытный профессионал, в совершенстве владевший режиссерским ремеслом и охотно бравшийся за экранизацию известных литературных и театральных произведений от А. Ирасека («Псоглавцы», 1931) до Б. Сметаны («Проданная невеста», 1933). Карел Ламач — актер, продюсер, сценарист и прежде всего режиссер — был чрезвычайно плодовитым и активным автором. Он ставил фильмы повсюду — в Праге, Берлине, Будапеште и Париже. Чаще всего это были комедии с Анной Ондраковой — насквозь космополитические, приспособленные для съемок иноязычных вариантов. Ламач постоянно сотрудничал с оператором Отто Хеллером и сценаристом Вацлавом Вассерманом. Из 25 фильмов, которые Ламач поставил или в создании которых участвовал, наибольший успех имела серия картин с Властой Бурианом («Фельд-маршал его императорского величества» и др.). Владимир Славинский был певцом мелкой буржуазии. Он добивался, чтобы зритель волновался и плакал, смотря сентиментальные истории из жизни обездоленных. Слабые в художественном отношении, неинтересные по сюжетам, фильмы Славинского пользовались тем не менее большой популярностью в предместьях Праги и в провинции. Где-то посередине между коммерциализмом и подлинным творчеством находился Мартин Фрич, режиссер неровный, создатель и очень слабых и совсем неплохих фильмов (например, «Ревизора»). Он всегда, однако, шел по пути реалистического отображения действительности.

Развитие чехословацкой кинематографии в начале тридцатых годов проходило очень равномерно. Об этом свидетельствуют две постоянно

растущие кривые: количество кинотеатров и количество создаваемых фильмов. В 1929 году в стране действовало 1513 кинотеатров, из них звуковых 490. В 1933 году — 2002 кинотеатра, и больше половины (1025) были оборудованы звуковой аппаратурой. В Праге в 1933 году на 102 кинотеатра было только 8 немых. Знаменательно, что в период экономического кризиса и при необходимости платить крупные суммы владельцам звуковых патентов количество кинотеатров не уменьшалось, а, наоборот, постоянно увеличивалось. Тот же процесс мы наблюдаем в кинопроизводстве. В 1930 году в прокат поступило 23 полнометражных фильма, из них 8 звуковых. В 1932 году все 24 фильма звуковые. А в следующем году чехословацкие киностудии выпустили 44 картины. Немного было стран в Европе, которые могли бы похвастаться такой статистикой*.

Такая радужная картина имела, конечно, свои причины. Несомненно, важнейшая из них — высокий художественный уровень и привлекательность чехословацких фильмов, которые нравились публике и быстро окупались в финансовом отношении. Создание иностранных вариантов рассматривалось лишь как дополнительный доход. Рентабельность национальной продукции обуславливалась не только популярностью фильмов пражского производства, но также и ограничением иностранной конкуренции. Это было заслугой правительства республики, позаботившегося о создании благоприятных условий для подъема национального кинопроизводства.

Первые юридические акты в этой области явились прямым следствием демонстраций населения Праги в августе 1930 года, направленных против засилья немецких фильмов. На экранах столицы Чехословакии безраздельно господствовали тогда картины УФА, а оперетта «Два сердца бьются в ритме вальса» демонстрировалась семнадцать недель подряд. Националистическая печать метала громы и молнии во владельцев кинотеатров, утверждая, что Прага превратилась в немецкую колонию. 24 августа 1930 года дело дошло до погромов — разрушали кинотеатры, сдирали афиши, выбивали стекла... Вдохновителем демонстраций был бургомистр Праги доктор Баха, доверенное лицо правых сил, который еще до событий не раз требовали запретить демонстрацию немецких фильмов.

Никакого запрета со стороны правительства не последовало. Оно не могло и не хотело что-либо запрещать. Но правительство создало комиссию по вопросам проката зарубежных фильмов. Эта комиссия имела право решать, какие фильмы и в каком количестве могут быть ввезены в Чехословакию. Перепуганные владельцы кинотеатров сами ограничили число немецких фильмов до минимума.

* Jiří Havelka, 50 let československého filmu, Praha, 1953, S. 38, 256.

В конце 1931 года министерство внутренних дел распорядилось, чтобы каждый кинотеатр в течение года показывал не менее восьми художественных фильмов национального производства (ранее — пять фильмов). В 1932 году был издан закон о контингентах, согласно которому на каждые пять иностранных фильмов прокатная контора должна предложить кинотеатрам один чешский. Вскоре после принятия закона о контингентах с экранов Чехословакии исчезли американские фильмы. Американские прокатчики вернулись в Прагу лишь два года спустя, когда закон о контингентах был заменен регистрационной системой. Прокатные конторы платили двадцать тысяч крон за разрешение на ввоз иностранного фильма, и эти деньги направлялись на финансирование национального производства. Кому и сколько платить, решал киносовет, консультативный орган при министерстве промышленности, торговли и снабжения. На практике каждый чехословацкий фильм получал субсидию в размере 140 тысяч крон, что составляло от 25 до 30% стоимости производства.

Забота государства о национальном производстве создавала благоприятную атмосферу для развития кинематографии. Большую активность проявлял также Союз кинопредпринимателей, который в конце 1933 года организовал первую киношколу («Фильмове студио») для обучения актеров. Эта попытка не дала положительных результатов, зато киношкола превратилась в сценарно-драматургический центр, объявлявший конкурсы, проводивший анкетирование зрителей и т. д.

Развернулось бурное строительство кинотеатров, новых павильонов и лабораторий. В 1933 году вступает в строй современный комплекс звуковых съемочных павильонов и вспомогательных цехов в Баррандове, куда почти целиком переносится производство фильмов из неудобной студии фирмы АБ на Виноградах. Чехословакия получает один из лучших в мире по техническому оснащению киногородок.

Достойной наградой усилий чехословацкой кинематографии был успех на II Международном фестивале в Венеции (1934). Там демонстрировались полнометражные картины «Экстаз» (режиссер Махаты), «Река» (режиссер И. Ровенски) и «Земля поет» (режиссер К. Плицки), а также документальная лента Томаша Трики «Буря над Татрами». Специальная премия — кубок города Венеции — была присуждена чешским режиссерам, которые «заслужили особое упоминание за большую эффективность, достигнутую посредством простейшего искусства повествования, а также за их понимание и непосредственную передачу природы. Это относится к четырем чешским произведениям, которые выделяются общностью художественных особенностей. Эта общность указывает на то, что они являются выражением определенной национальной школы»*.

* «Кино и время», бюллетень ГФФ, вып. 2, М., 1962, стр. 83.

В Венеции чехословацкое кино получило справедливую оценку. Действительно, в тридцатые годы в Праге возникла национальная школа кино.

В гораздо менее благоприятном положении находились соседи Чехословакии — Австрия и Венгрия. Австрия была идеальной сферой для вторжения немецкой кинематографии. Языковые нюансы, столь существенные в англо-американских отношениях, здесь не играли почти никакой роли. В этих условиях национальное производство с самого начала столкнулось с серьезными трудностями. Крунейшая студия «Саша фильм АГ», не имевшая достаточных капиталов для приобретения звукового оборудования, вскоре была поглощена концерном «Тобис — Клангфильм». С 1930 года она стала называться «Тобис — Саша». Новая фирма приобрела павильон на Розенхюгель, принадлежавший ликвидированной компании «Вита-фильм», и начала там съемки в конце 1933 года. «Тобис — Саша», по существу, монополизировала австрийский рынок, являясь фактически проводником немецкого капитала. Австрийская продукция до 1933 года не представляет почти никакой художественной ценности. Фильмов выпускалось мало, и они ничем не примечательны. Только в конце 1933 года появляются первые ласточки национального австрийского киноискусства, но это уже относится к следующему этапу его истории.

В Венгрии условия для развития кинопроизводства были несколько лучше. Правительство создало киностудию «Гунния», предоставив ей кредит на оборудование звуковой аппаратурой павильонов бывшей студии «Корвин». В 1930 году министр внутренних дел Венгрии подписал в Берлине соглашение о немецко-венгерском сотрудничестве в области кино.

Современная организация не пошла, однако, на пользу венгерскому кино, как можно было ожидать, а стала своего рода троянским конем, принесшим национальной кинематографии множество несчастий. Хорошо оборудованных звуковых павильонов в Европе в начале тридцатых годов было мало, тогда как рынок испытывал огромную потребность в говорящих и звуковых фильмах. В Будапеште появились иностранные продюсеры, желавшие на выгодных условиях снимать в аренду павильоны. Сначала прибыли немцы, потом французы из фирмы «Оссо», появились даже румыны. В Будапеште обосновалось также представительство американской студии «Юниверсл». Столица Венгрии стала европейским Голливудом.

С экономической точки зрения эта оживленная производственная деятельность была, конечно, выгодна, но она не способствовала развитию национальной кинематографии. Статистика свидетельствует, что в 1932-1933 годах сложилось тревожное положение. На студии «Гунния» созда-

валось больше иностранных фильмов, чем венгерских. В 1931 году из трех фильмов один был целиком венгерским, второй — венгерским вариантом немецкого фильма, третий — чисто немецким.

Из девяти фильмов 1932 года только четыре были венгерскими. В 1933 году на четыре венгерских фильма приходится пять венгерских вариантов иностранных фильмов.

Из фильмов, созданных в 1931—1933 годах, заслуживают внимания только два: «Лакей Ипполит» (1931) режиссера Иштвана Секея и «Весенний ливень» (1932), снятый в четырех вариантах (среди них и венгерский) режиссером Палом Фейошем, который после нескольких лет работы в Голливуде и в Париже вернулся на родину по контракту с французской фирмой «Оссо».

«Лакей Ипполит» — это сатирическая комедия, критикующая аморальность буржуазного общества. В фильме снялись превосходные актеры — комик Дюла Кабош и Дюла Чортош.

В «Весеннем ливне» главную роль соблазненной деревенской девушки сыграла французская актриса Аннабелла. Парижанка превосходно справилась с трудным образом венгерской крестьянки: она искренна, естественна, но без ложной стилизации под крестьянку. Фильм полон лиризма и поэзии, в нем ощущается стиль и атмосфера венгерской легенды, повествующей о страданиях соблазненной девушки, которая в конце концов умирает и оказывается в раю. Режиссеру удалось соединить настроение волшебной сказки с реалистической правдивой картиной конкретной среды. Удачны зарисовки венгерской деревни: маленький кабачок, церковный праздник, танцульки и т. д. С любовью и пониманием показал Пал Фейош родную природу, ее бескрайние поля и пастбища. Провинциальный публичный дом — единственное место, где Мария с ребенком находит пристанище. Фильм Фейоша — гуманистическое произведение, направленное на защиту преследуемого обывателями невинного человека.

На сером фоне тогдашней венгерской продукции фильмы «Весенний ливень» и «Лакей Ипполит» были явлениями исключительными. Экран заполняли бессмысленные комедии и фарсы, мелодрамы, прославлявшие благотворное влияние землевладельцев на крестьян, или же националистические ленты о доблестных гусарах, как, например, фильм «Марш Ракоци» (1933) в постановке способного, но склонного к компромиссам режиссера Иштвана Секея. Самой большой ценностью венгерского кино были упомянутые выше актеры Дюла Кабош и Дюла Чортош, а также Бнё Терж. Но даже своих лучших артистов венгерская кинематография не могла защитить от зарубежных продюсеров. В 1933 году в венгерском фильме, поставленном фирмой «Юниверсл», дебютировала характерная актриса, темпераментная и очаровательная Франческа Гааль. Но уже в следующем году «Юниверсл» финансирует производство двух фильмов

с молодой актрисой исключительно в немецких вариантах. Зачем беспокоиться о будущем венгерской актрисы на родине, если у нее есть возможность сделать карьеру за рубежом? Венгерская кинематография была заражена космополитизмом.

Польская кинематография, влачившая жалкое существование еще в период немого кино, никогда не имела крепкого экономического производственного фундамента. Никому не было дела до проблем кинематографа, тем более когда Польша оказалась в самом центре мирового экономического кризиса. Где уж там заниматься фильмами и тому подобными «глупостями», если государство оказалось в полосе тяжелейшего кризиса? Промышленное производство упало в 1932 году до уровня 53,7% по сравнению с докризисным 1929 годом. В конце 1932 года число безработных достигло миллиона человек в промышленности, ремеслах и торговле, да еще миллион среди сельскохозяйственных рабочих.

В этих трудных условиях на польскую кинематографию, кое-как сводившую концы с концами, обрушился новый удар — появление звука, реформа всей системы производства и проката. Оборудование кинотеатра звуковой аппаратурой стоило от 50 тыс. до 250 тыс. злотых, а содержание ее — от 45 до 315 злотых в неделю. Откуда брать средства на эти расходы, если стоимость проката фильмов все увеличивается, а посещаемость изо дня в день падает? В течение только одного года — с 1930-го по 1931-й — количество зрителей уменьшилось на 30%, а количество действующих кинотеатров на территории страны — до семисот с 250 тыс. мест. Добавим, что предприниматели называли еще меньшую цифру — пятьсот, причем постоянно действующих было максимум сто пятьдесят.

Как же при таком катастрофическом положении организовать переход к звуковому кино? Сколько возможно, владельцы кинотеатров откладывали этот момент и, только когда на рынке стал ощущаться недостаток немых фильмов, начали устанавливать звуковую аппаратуру. Но переоборудование кинотеатров велось в черепашьем темпе. В 1933 году при 421 звуковом кинотеатре было еще 307 немых.

Итак, польские фильмы не для кого было создавать (150 кинотеатров), их негде было создавать (один небольшой павильон), но самое главное — их было некому создавать. Кроме «Сфинкса», Польша не имела постоянно действующих кинокомпаний, но «Сфинкс» после смерти Александра Гертца в 1928 году заметно снизила производственную активность. В рассматриваемый период (1930—1934) компания «Сфинкс» выпустила только один фильм — «История греха» да еще два под маркой «Кинетон Сфинкс»: «В Сибирь» и «1914 год». На первое место выдвинулась новая компания «Блок муза фильм», которая финансировала постановку восьми фильмов, а также «Леофильм» с пятью фильмами. Семь компаний имели в своем

багаже по два фильма и четырнадцать — по одному. Статистика показывает, что, как правило, фирма создавалась для производства одного фильма. Ежегодно в Польше создавалось 12—14 фильмов.

В период кризиса наряду с отрицательными имелись также благоприятные конъюнктурные элементы. В 1930 году Польша оказалась между молотом и наковальней, между Америкой и Германией. Обе могущественные кинодержавы хотели подчинить себе польский рынок. К счастью, обе они не имели необходимых условий для полной победы над противником. Американские говорящие фильмы не пришлись по вкусу польской публике. С другой стороны, цензура запрещала показ многих немецких фильмов, что серьезно ослабляло наступление Бабельсберга.

В 1930 году начался частичный бойкот немецких фильмов, которые полностью были изъяты из проката (впрочем, очень ненадолго) в марте 1933 года. Американцы усилили свою позицию на переломе 1931—1932 годов. Таким образом, польская кинематография кое-как пережила самые трудные времена.

С 1930 по 1934 год на польских экранах демонстрировалось 49 звуковых (или озвученных) фильмов национального производства (здесь учитываются только игровые полнометражные картины). Для качественной их оценки необходимо подробнее проанализировать фильмы и направления этого периода. Одна характерная деталь сразу же бросается в глаза: изменение тематики по сравнению с концом немого периода. Модель героико-патриотического фильма потеряла свою привлекательность, зато появилось много экранизаций приключенческих книг, а комедия стала любимым жанром публики. Конечно, эти перемены были в первую очередь вызваны появлением звука, но большую роль в формировании репертуара играла и актуальная политическая ситуация в стране. Экранизации известных литературных произведений неизменно пользовались успехом у зрителей. Не были забыты Жеромский, Ожешко, Сенкевич и Запольская. Сразу же экранизировали бессмертную «Мораль пани Дульской» (1930) Габриели Запольской. Это был первый польский говорящий фильм, поставленный в павильоне «Серена рекорд», где записали на пластинку музыку, звуковые эффекты и немногочисленные диалоги. Фильм имел мало общего с произведением Запольской. Качественнее были экранизации «Янко-музыканта» (1930) по Сенкевичу и «Хама» (1931) по Ожешко, но в обоих случаях социальные мотивы литературных первоисточников начисто исчезли. Не лучшим образом обошелся с «Историей греха» (1933) режиссер Генрик Шаро.

Таковы фильмы, популяризовавшие шедевры польской литературы. Метод во всех случаях был одинаков: используется сюжет, но отбрасывается идея, сохраняется конструкция и сглаживаются острые углы. Главное — чтобы в титрах осталось имя автора и название произведения, словно магнит притягивавшие публику в кинотеатры.

Что касается приключенческих фильмов, то здесь великие имена и знаменитые произведения не играли большой роли. Из типично варшавской бытовой повести «Удача кассира Шпеванкевича» Анджея Струга режиссер Михал Вашинский сделал космополитический детектив «Опасный роман» (1930) с участием знаменитого актера Богуслава Самборского, загримированного под Эмиля Яннинга, и Бетти Аманн. Фильм переносил на польскую почву образцы немецких полицейских боевиков. В созданной годом позже картине «Безымянные герои» Вашинский подражал стилю американских гангстерских лент.

Наряду с детективами хороший прием у зрителей встречали комедии, точнее фарсы. Первой ласточкой были «Уланы, уланы» (1931). В 1932 году на экраны вышло три комедии, а два года спустя — шесть. Причины успеха кинокомедий различны. Несомненно, существенную роль играла мода на прусские казарменные фарсы и музыкальные боевики УФА. Во-вторых, комедии и фарсы снимать было просто и дешево. В-третьих, имелись превосходные актерские коллективы из театров «Морское око», «Qui pro quo» и кабаре. Наконец, в-четвертых (возможно, это и было главным фактором), комедия отражала кризисную проблематику.

В драме не могло быть и речи о кризисе, даже намеков на эту неприятную тему. В комедии разрешалось попутить, конечно смешно и не слишком резко. В комедиях часто повторялись сюжеты о лотерейном выигрыше или женитьбе на богатой и т. д. Первые польские звуковые комедии отличались грубым и примитивным юмором. К этой серии следует отнести фильмы «Уланы, уланы» (1931), «Десять процентов для меня» (1932), «Ромео и Джульетта» (1932) и «Сто метров любви» (1932).

Психологические драмы тоже нечасто появлялись на польских экранах. К редким исключениям относится профессионально сделанный фильм Юлиуша Гардана «Приговор жизни» (1933) по сценарию Марии Морозович-Щепковской. Драматический конфликт картины был слишком сентиментальным. Женщина-адвокат защищает молодую девушку, убившую своего незаконнорожденного ребенка, не зная, что облазителем был ее собственный муж. Автор сценария и режиссер серьезно отнеслись к своей задаче и постарались с помощью хороших актеров И. Эйхлеруны, Я. Анджеевской, Д. Даменского дать психологический анализ сложных человеческих переживаний. Но они остановились на полпути. Неудачно подобные семейные перипетии женщины-адвоката отнесли на второй план подлинную трагедию несчастной девушки. Социальный фильм превратился в салонный, а счастливое примирение супругов успокоило совесть зрителей. «Приговор жизни» не кончался обвинительным приговором, не звал к переменам. Единственной, хотя в целом и неудачной попыткой правдиво показать сельскую среду был фильм Юзефа Лейтеса «Дикая поля» (1932).

Что общего с польской действительностью имели фильмы, созданные в кризисные годы? Они бежали от нее, старались порвать и без того слабые нити, связывающие мир кино с реальным миром. «В польском кино уланская шапка заслоняет голову и ум, — с горечью писала критик Стефания Загорская, — а лошадиные копыта стоят больше, чем десять машин и сто книжек...»

В рассматриваемый период среди режиссеров коммерческого кино выдвинулся Михал Вашинский. С 1930 до середины 1934 года он поставил двенадцать фильмов. Вашинский быстро и бездумно снимал дешевые, очень прибыльные боевики. Исключением в карьере режиссера были такие картины, как «Опасный роман», а правилом — оперетты вроде «Сто метров любви» или «Певец Варшавы». Вашинский предпочитал музыкальную комедию всем другим жанрам потому, что в ней легко применимы методы старого немого кино. Его комедии отличались динамизмом, а музыка и пение освежали действие. Ю. Гардан, разочарованный зрителем примитивной комедией «Десять процентов для меня», вернул свою репутацию «Приговором жизни». Старательный, а в некоторых своих фильмах даже тонкий, режиссер этот был эклектиком и легко шел на компромиссы, так же как и Рышард Ордынский, которому наряду с бездарным фильмом «Десятеро из Павиака» удалось поставить забавную комедию «Дворец на колесах» (1932).

Единственным режиссером, уделявшим внимание не только профессиональному мастерству, но и идейному содержанию, был Александр Форд. Этот молодой постановщик был исключением на общем безыдейном фоне польского кинопроизводства. Он пришел в кино в 1929 году, будучи студентом варшавской Академии изящных искусств. С помощью профессора Прушковского Форду удалось сделать короткометражную ленту «На рассвете», полуигровую новеллу об утренних часах большого города. Фильм был снят на натуре в трудных технических и атмосферных условиях. Стояли сильные морозы, старая ручная камера часто ломалась, пленки было мало, а актеры-любители, игравшие бесилатно, мерзли. Однако фильм получился и совершенно неожиданно был пущен в коммерческий прокат. На премьере, в июне 1929 года, раздались даже аплодисменты. Фильм понравился, он был сделан темпераментно, с чувством монтажного ритма и пластической композиции кадра. И при всем том картина отражала взгляды художника. Это не был рутмановский «объективистский разрез» большого города, а произведение с собственным взглядом художника-гражданина, подмечающего нужду и несправедливость.

Форд поставил реалистический документальный фильм «Пульс польского Манчестера» о работе большой ткацкой фабрики. Это один из первых в Европе фильмов, показывающих теневые стороны производственного процесса — эксплуатации рабочего, его физических и нравственных сил. Форд переходит из одного цеха фабрики в другой, показывая возрастающую

ущую усталость и труд рабочих, который становится все монотоннее. В первых кадрах мы видим молодых, энергичных людей. В последние седые старики упаковывают в мешки готовую продукцию. Такой реализм изображения производственных процессов и «человеческих кул фабрики был новым и необычным. Цензура поняла опасность фильма и потребовала сокращений. В смягченном варианте фильм вышел на экраны.

После документальной короткометражной ленты «Рождение газетчика» (1930) Форд обратился к игровому кино и в 1932 году добился большого успеха картиной «Легион улицы». Это был рассказ о жизни варшавских газетчиков, рассказ простой и одновременно правдивый, волнующий. Форд показал солидарность и дружбу детей рабочих, благородство людей, способных протянуть руку помощи тем, кто в этом нуждается. Вся публика вслед за ней и публика отметили то, что было в фильме подлинно человеческим и новаторским: на экране появилась наконец правда жизни. Фильм Форда порывал со всеми коммерческими рецептами польской кинопродукции: ура-патриотизмом, сенсационностью и эротизмом.

Осенью 1930 года возникло Общество любителей художественного кино «Старт». Его организаторы — Эугениуш Ценкальский, Ванда Бовская, Тадеуш Ковальский, Станислав Воль, Ежи Зажичкий — не полагали сначала назвать свою организацию Обществом пропаганды художественного кино, но правительственный комиссариат, согласившись в 1931 году зарегистрировать общество, потребовал изменить строгое слово «пропаганда» на безобидное «любители». В 1931—1933 годах «Старт» вел бурную деятельность. Это был скорее дискуссионный клуб, нежели авангардистская группа художников. Наряду с молодыми режиссерами в «Старте» оказались критики, журналисты, представители различных областей творчества — короче, не только люди, работавшие или мечтавшие работать в кинопроизводстве, но также любители киноискусства, знатоки хороших фильмов. «Старт» устраивал просмотры, дискуссии, члены активно выступали в печати. И постепенно общество завоевало определенный моральный авторитет. Любопытно, что на публичные дискуссии о польском кино начали приходить представители так называемого «кинематографического цеха» — постановщики и продюсеры коммерческих фильмов, которые служили мишенью резкой критики стартовых фильмов, которые служили мишенью резкой критики стартовых фильмов, которые служили мишенью резкой критики стартовых фильмов.

Автор этой книги, активист и член правления общества в 1933 году (председатель, потом секретарь), следующим образом в 1933 году определил задачи «Старта»: «Первым шагом должно быть создание культуры в Польше: появление культурного зрителя, знающего кино, умеющего отличить хороший фильм от крикливого коммерческого супербота и появление культурного творческого работника, который, создавая фильм, знает, что он хочет сказать людям, и умеет облечь свои мысли в соответствующую форму, достойную польского кино». В этой формулировке нет еще ясного определения, о чем должен говорить художник.

Утверждается только, что он не может быть бездумным исполнителем решений продюсеров.

В дальнейшем идейная позиция общества определилась более четко; она полнее всего проявилась в призыве бороться за «общественно полезное кино». Принцип общественной полезности кино понимался стартовцами достаточно широко. «Полезен и анархист Чаплин, и фантаст Клер, и создатель документального фильма «Турксиб» Турин, и Жан Пенлеве, снявший фильмы о медузах и моллюсках, — утверждал в то время автор этой книги. — Художники эти приступают к работе, сознавая, что их фильмы, помимо развлекательного зрелища, должны дать зрителям материал для размышления. Фильмы эти не будут фейерверками, но они вызовут творческий отклик у людей, иначе говоря, заставят их думать».

Такова была платформа деятельности «Старта». Общество хотело создать атмосферу, в которой могло бы развиваться подлинное искусство кино, которая способствовала бы воспитанию зрителя и поддерживала авторов общественно полезных фильмов. Такая платформа давала возможность сотрудничать коммунистам с представителями радикальной интеллигенции, кинорежиссерам — с любителями кино, зрелым людям — с молодежью.

Создателем и ведущим деятелем «Старта» был Эугениуш Ценкальский, по образованию полонист, по призванию кинорежиссер. Свой первый фильм он поставил в 1929 году. Это была игровая короткометражка «Путевой обходчик № 24» со Стефаном Ярачем в главной роли. Обходчик сходит с ума после того, как его внучка погибает под колесами поезда. В коротком фильме можно обнаружить влияние немецкого экспрессионизма (тематика) и советской школы монтажа. Ценкальский в 1930—1933 годах играл видную роль в жизни варшавского авангарда, больше, впрочем, как организатор, теоретик и публицист, нежели как художник. Несомненно, его участие в создании «Репортажей кинохроники № 1 и № 2» имело большое значение, но также в основном пропагандистского характера, а не творческого. Сам факт, что молодые независимые кинематографисты (Якубовская, Зажипцкий) снимали короткометражки, был очень важен. Художественная ценность создаваемых фильмов являлась в данном случае делом второстепенным. Достаточно того, что монтаж и отбор материала отличались такой смелостью, что в зале раздавались и аплодисменты, и свист. Польский авангард заявлял о своем существовании.

В 1932 году Ценкальский опубликовал на страницах газеты «Кино» довольно большую теоретическую работу о монтаже под названием «Азбука киноопенки». Это были лекции по эстетике кино, основанные главным образом на работах Бела Балаша с учетом опыта советского кино и западноевропейского авангарда. Наряду с теоретическими размышлениями в работе содержалось немало практических замечаний профессионального характера. Для молодых стартовцев работа Ценкальского служила своего

рода учебником, дополняющим его лекции, организованные обществом. Но постепенно Ценкальский, заинтересованный практической работой над фильмами, отошел от организационной деятельности, что стало одной из причин упадка, а в дальнейшем и ликвидации «Старта».

Во Львове на переломе 1932—1933 годов было создано общество «Авангард», насчитывавшее в первый период сорок-пятьдесят членов. Программа «Авангарда» была во многом сходна с программой «Старта»: на первом месте стояла борьба за повышение кинематографической культуры зрителя. Львовский киноцентр вел серьезную работу в области науки о кино. Отметим теоретические работы Зофи Лиссы «Музыка в кино», Леопольда Блауштейна «Психология кинозрителя», Болеслава Левицкого «Молодежь перед экраном».

Позиция польских прогрессивных кинематографистов укрепилась благодаря улучшению ситуации с короткометражными фильмами. В 1933 году был организован Польский союз продюсеров короткометражных фильмов. Польские короткометражки нашли дорогу на экран, а владельцы кинотеатров охотно демонстрировали их, так как в этом случае не взимался налог. Группа молодых деятелей «Старта» играла важную роль в Союзе продюсеров, а его председателем долгое время был Эугениуш Ценкальский.

На грани 1932—1933 годов в польской кинематографии происходили важные перемены. Период кустарничества закончился, начали вырисовываться организационные формы промышленного производства фильмов. В 1934 году начала действовать организация, призванная осуществлять руководство всеми кинематографическими предприятиями (а впоследствии и творческими работниками), — Высший совет кинопромышленности. Эти изменения были продиктованы инстинктом самосохранения кинопредпринимателей, которые чувствовали двойную угрозу — активизирующегося авангарда и безразличия государственных организаций. Владельцы кинотеатров и студий понимали, что им необходимо единство действий, чтобы удержаться на поверхности. Упорядочение экономических и технических проблем кинематографии становилось жизненной необходимостью. Нельзя было больше закрывать глаза и на художественный уровень продукции, на профессиональную непригодность многих создателей фильмов. Конечно, дельцы защищали прежнюю модель коммерческого кино, но теперь в своих собственных интересах они решили избавиться от скомпрометированных аферистов, невежд и дилетантов. Наконец, и правительство приняло участие в дискуссии о кино. 13 марта 1932 года сейм утвердил Закон о фильмах и их демонстрации, который охватывал все сферы кинематографа. На первый взгляд закон о кино производил впечатление позитивного вклада правительства; в действительности же намерения законодателей были прямо противоположны. Создавалась видимость благожелательности, заинтересованности, а на

практике усиливалось вмешательство властей в вопросы кинематографии. Таким образом, закон о кино не означал усиления либеральных тенденций, как того ожидали прогрессивные деятели кино и Высший совет кинопромышленности.

Сезон 1932—1935 годов начался как будто бы удачно. Действовал Высший совет кинопромышленности, был принят закон о кино. Но одновременно преследуемый властями «Старт» доживал последние дни. Авангард как массовое движение перестал существовать. Его ведущие деятели перешли на производство и не имели времени заниматься организационной и пропагандистской работой.

Закончился также экономический кризис. Постепенно нормализовалась хозяйственная жизнь страны. Санационное правительство после проведения «выборов» получило фашистское большинство в сейме и готовилось к принятию антидемократической конституции. Рассеялись последние иллюзии парламентской демократии. Польская кинематография начинала в этих условиях новый этап своей истории.

В конце двадцатых годов в Италии усилилось могущество нового монополиста — директора и совладельца акционерного общества, носящего его имя, — Стефано Питталуга. Концерн, сосредоточивший кинотеатры, прокатные конторы и студии, вступал в новое десятилетие с хорошими видами на будущее. Хотя прибыль за 1929 год была невелика (всего миллион лир), зато крупные капиталовложения обещали в будущем увеличить эту скромную сумму по крайней мере в десятки раз. Питталуга переехал из Турина в Рим и начал переоборудование старого павильона «Чинес». В конце мая 1930 года состоялось торжественное открытие первой звуковой студии. Начинаясь новая эпоха в истории итальянской кинематографии, эпоха звука и возрождения студии «Чинес» под руководством неутомимого Стефано Питталуга.

По его просьбе вернулись на родину опытные постановщики, работавшие в Берлине и Париже: Дженнаро Ригелли, Гвидо Бриньоне и более молодой Нунцио Маласомма. Они-то и должны были начать производство первых итальянских звуковых фильмов, которых требовала публика.

Питталуга для начала решил использовать туристический рецепт — показать Италию «почтовых открыток» в сопровождении всемирно известных сентиментальных песенок. Звук позволял максимально использовать мелодии «Вернись в Сорренто» и «О мое солнце». Сюжет таких сентиментальных туристических фильмов всегда рассказывал о любовных приключениях и конфликтах с обязательным счастливым концом. Несколько правоучительных сентенций должны были помочь взволнованным зрителям найти правильный жизненный путь.

Первым звуковым фильмом новой серии была «Песня любви» (1930) режиссера Дженнаро Ригелли. Идею сценария взяли у Пираццелло, но история, показанная на экране, не имела ничего общего с литературным первоисточником.

В 1930 году было создано десять итальянских звуковых фильмов, из них девять — на студии «Чинес». С 1 июля 1931 года по 30 июня 1932 года на экраны вышло двенадцать звуковых фильмов, из них одиннадцать принадлежало «Чинес». Стефано Питталуга стал безраздельным хозяином итальянской кинематографии. Связанный с немецкими и французскими концернами, он финансировал бесконечные иноязычные варианты говорящих и поющих, но неизменно коммерческих и примитивных в художественном отношении фильмов. Огромным успехом студии «Чинес» был итальянский вариант популярной немецкой картины «Личная секретарша» (1931) режиссера Вильгельма Тиле. Фильм с Эльзой Мерлино вместо Ренаты Мюллер поставил молодой режиссер Гоффридо Алессандрини.

5 апреля 1932 года Стефано Питталуга умер, не оставив «наследника трона». Великая киноимперия оказалась без хозяина. Итальянский банк, являвшийся основным акционером компании Питталуга, назначил руководителем производства «Чинес» литературного критика Эмилио Чекки.

Опытный литературный критик, блестящий эссеист, знаток англосаксонской литературы, автор интересных монографий об итальянской живописи, поэт и прозаик, Чекки был человеком большой культуры, любителем искусства, одним из выдающихся представителей интеллигентной среды. Прежде он не имел дела с кинематографом, но во время одного из своих многочисленных путешествий он побывал в Голливуде и довольно подробно познакомился с механизмом американского конвейерного кинопроизводства.

Программа Чекки в очень кратком изложении сводилась к следующему: поднять уровень коммерческих фильмов и создавать фильмы художественные, серьезные. Все это, разумеется, в пределах экономической рентабельности, то есть избегая заранее обреченных на провал экспортеров. Чтобы провести свою программу в жизнь, новый руководитель «Чинес» решил опереться, с одной стороны, на молодых деятелей кино типа режиссеров Блазетти, Камерини или художника Медина, а с другой — установить тесную связь с театральной средой — с Луиджи Пираццелло, Алессандро Де Стефани, Антонио Джулио Брагалья. Итальянский театр начала тридцатых годов переживал тяжелейший кризис, теряя последних зрителей. Если пьеса Жюль Ромена «Кюк» шла в Париже несколько сот раз, то эта же самая пьеса в Риме или в Милане с участием превосходного актера Серджио Тоффано едва набирала несколько десятков зрителей. Только региональный театр еще удерживал свои позиции. Муско в Сицилии, Вивiane в Неаполе, Петролини в Риме

находили благодарную аудиторию. Чекки решил крепче связать молодое, только еще рождающееся звуковое кино с деятелями театра. Ему удалось реализовать свою программу лишь частично. Сотрудничество с молодыми деятелями кино дало хорошие результаты. А вот попытка перебросить мостик между театром и кино потерпела крах. Театральный режиссер и теоретик Антонио Джулио Брагалья сделал очень слабенький фильм «Спущенные паруса». Сотрудничество с Пиранделло по сценарию фильма «Сталь» (1933) нельзя назвать успешным. Более удачной была попытка драматурга Де Стеффани, написавшего сценарий для фильма Карло Лодовико Брагалья-младшего «Деньги или жизнь» (1933).

С кинематографистами у Чекки наладились превосходные отношения, благодаря его помощи расцвели таланты Блазетти и Камерини. Эти два режиссера, дебютировавшие в конце немого периода, сохранили свое положение в числе ведущих мастеров итальянского кино. Итальянский критик, историк и режиссер Карло Лидзани в своей книге об итальянском кино назвал Блазетти «проповедником лучших честных представителей средних слоев, а Камерини — их скромным духовником»*. Оба постановщика не были фашистами и не хотели (во всяком случае, в ту эпоху, то есть в начале тридцатых годов) воспевать новый строй. Блазетти, которого вопреки его воле и намерениям превратили в «придворного» режиссера фашистского режима, после фильма «Солнце» (1929) об осушении понтийских болот сторонится откровенно пропагандистской тематики. В картине «Мать-земля» (1931) он, правда, затрагивает тему «возвращения к земле», но его больше интересовали возможности натуральных съемок небозримых просторов, нежели идея произведения. Лидзани справедливо подчеркивает, что мелкобуржуазному сознанию была близка идея бегства на лоно природы как спасение от противоречий современности и стремление переложить ответственность за мучения и страдания на городскую цивилизацию. Трудно, однако, согласиться с мнением Лидзани, что эта эскейпистская тенденция фильма «Мать-земля» входила в идеологический арсенал фашизма. Блазетти призывал к борьбе с природой во имя блага общества: понтийские болота должны были давать хлеб. В фильме «Мать-земля» режиссер пропагандировал возвращение к земле, в деревню. Какую пользу, прямую или косвенную, получал фашизм от такой пропаганды? Видимо, никакой.

Нельзя назвать Блазетти проповедником реакционных идей и в театральном фильме «Нерон» (1930) (в котором римский комик Этторе Петролини показал свои лучшие номера), как и в цветном фильме «Палио» (1932), действие которого происходит на фоне традиционных в Италии народных конных соревнований («палио»). Здесь Блазетти в полной мере проявил свою любовь к старинным костюмам, красивым зрелищам,

пристрастие к специфическим эффектам (скачки). Большой пропагандистский заряд содержался в фильме «Грапеза бедных» (1932) — рассказе о неаполитанском бездельнике, образ которого воплотил прекрасный актер Раффаэле Вивиано. Блазетти выступил здесь с абстрактным призывом помогать бедным.

Проповедником режиссер становится только в фильме «1860 год» (1933), в своем лучшем фильме тридцатых годов. Это рассказ об одном из тысячи гарибальдийцев, боровшихся в Сицилии с ненавистными Бурбонами за воссоединение родины, за свободу итальянского народа. В фильме нет ни одного кадра, под которым не подписался бы любой искренний демократ и патриот. Славные страницы Рисорджименто оживили на экране. Каждый итальянец в зрительном зале почувствовал свою близость к герою — сицилийскому крестьянину, борцу за свободу нации. Был ли здесь Блазетти глашатаем идей фашизма? Только формально, ибо фашизм не отрицал значения Гарибальди, считая его наследником традиций освободительных войн. Но интерпретация исторических событий, данная Блазетти, далека от стиля официальных деклараций правящей партии. В фильме не было риторики, пафоса, не было никаких намеков на исключительную личность, которая, как гласило фашистское евангелие, «всегда права».

Работая над фильмом, Блазетти основывался на воспоминаниях участника сицилийской кампании, и в особенности на книжке Джузеппе Альба «Записки одного из Тысячи». Видимо, поэтому в фильме искренне и правдиво воссоздана атмосфера исторических событий. Методы постановки «1860 года» как бы предвещают появление неореализма. Профессиональные актеры играли персонажей второго плана, а образы главных героев — гарибальдийца и его жены — создали настоящие сицилийские крестьяне. Съемки велись в Сицилии, по мере технических возможностей на местах боев. Повествование ведется просто, спокойно, без какой бы то ни было напыщенности. Многие сцены этого фильма вошли в антологию итальянской киноклассики, вызвали сознательные или бессознательные подражания. Молитва, которую приговоренный произносит перед казнью, вспомнится нам снова в фильме Альдо Вергано «Солнце еще всходит» (1945). Сцена, когда жена на поле битвы ищет мужа среди трупов и тяжело раненых, несомненно, лучшая и волнующая во всем фильме. Правильно поступил автор, показывая самого Гарибальди издали, относительно редко, оставляя его как бы в тени основной сюжетной линии. Фильм «1860 год» можно смело отнести к выдающимся достижениям итальянского кино. Блазетти стал ведущим, точнее говоря, первым итальянским режиссером.

Его соперник, Марио Камерини, создал в тот же период два фильма, гораздо более скромные и лишенные постановочного размаха, присущего картинам Блазетти. Но фильмы Камерини были приняты публикой

* Карло Лидзани, Итальянское кино, М., 1956, стр. 83.

не хуже произведений Блазетти. Прибыли, полученные от фильма «Фигаро и его большой день» (1931) и особенно от комедии «Что за подлецы мужчины!» (1932), значительно превосходили коммерческие результаты «Палио» или «1860 года». Фильмы Камерини пользовались огромной популярностью. Он был человечен, говорил о повседневных проблемах и обыкновенных людях. Как огня избегал он пафоса и риторики, замыкаясь в узком мелкобуржуазном мирке, радуясь его радостями, стонящаясь его неприятностями, хорошо известными и близкими зрителям. Их правда — ограниченная и неполная — была тем не менее очевидна и бесспорна. Мелкобуржуазный зритель, а во многих случаях зритель рабочей и крестьянской видел на экране самого себя, свою жизнь. Вот тайна успеха Камерини.

Камерини ставит «Фигаро и его большой день» с превосходным венецианским актером Джанфранко Джакетти в главной роли. Сценарий был довольно свободной переработкой комедии Арнальдо Фраккарелли, действие которой происходит в маленьком провинциальном городке в начале прошлого столетия. Центральным эпизодом фильма было представление оперы «Севильский цирюльник», в котором принимают участие старый тенор, мечтающий вернуться на сцену, и его партнерша — певица-исбительница. Камерини создал великолепную пародию на оперу — столь же забавную, как в «Миллионе» Рене Клера. У этих двух режиссеров можно найти много общего. Оба они любят маленький мирок скромных и чуть-чуть смешных людей. Оба относятся к этому миру с понимающей улыбкой, хотя им не изменяет острый взгляд внимательного наблюдателя, подмечающего многочисленные нелепости. Наряду со сценой в опере к числу самых забавных моментов фильма относится прибытие на станцию допотопного поезда.

В 1931 году Камерини приступил к постановке комедии «Что за подлецы мужчины!», в которой главную роль сыграл Витторио Де Сика. Сюжет комедии весьма несложен. Это простенькая история любви шофера и продавщицы парфюмерного магазина. Молодые флиртуют, влюбляются, ссорятся, переживают драмы ревности и надежды, а в конце концов — как это часто бывает — мирятся и женятся.

Камерини, по определению критика и историка кино Этторе Маргадонна, простодушный поэт мелкобуржуазного мира. Он показывает своих героев не в ореоле необычности, а в зеркале, правдиво отражающем их достоинства и недостатки. Они приличные, хотя, быть может, и ограниченные люди. У них нет больших целей в жизни — они только хотят жить спокойно. Немного денег, бутылка красного вина, добрая улыбка — вот все, что им нужно для счастья. Программа-минимум? Несомненно. Но это программа миллионов итальянцев.

Для критика Карло Лидзани Камерини не реалист, а только верист, умеющий довольно точно воссоздать на экране быт и нравы мелкой бур-

жуазии, ограничиваясь сентиментальными перипетиями и даже не пытаясь анализировать социальные человеческие отношения. Быть может, правильнее было бы назвать Камерини реалистом без социальных устремлений, мелкобуржуазным реалистом, который погружен в свой замкнутый статичный мир и не выходит за его границы, не старается понять, в каких отношениях этот мир находится со сложной многоплановой действительностью. Но зато этот замкнутый круг показан правдиво, в высшей степени достоверно. И при этом с очарованием, свежестью и молодостью.

Итальянские фашисты как раз и предъявляли наибольшие претензии к Камерини за то, что в фильме не показано «величие времени». Камерини уходил в мелкобуржуазный мирок от напыщенности и риторики фашизма, и именно этого фашистский режим не мог ему простить.

Блазетти и Камерини были союзниками Чекки в его борьбе за повышение уровня итальянской кинопродукции. «1860 год» — это несомненный успех как в художественном отношении, так и коммерческом. «Что за подлецы мужчины!» — победа кассовая, достигнутая, однако, без уступок и болезненных компромиссов. Третьим козырем Чекки должен был стать фильм специально приглашенного из Германии режиссера Вальтера Руттмана «Сталь».

Это интересный фильм. Идею сценария подсказала новелла Луиджи Пиранделло. Музыка написал один из самых знаменитых итальянских композиторов — Малипьеро. В качестве режиссера сначала хотели пригласить Пабста, так как фильм рассказывал о жизни рабочих металлургического завода в Терни. Но Пабст отказался, не желая сотрудничать с фашистами. По слухам, он согласился приехать в Италию в том случае, если ему разрешат снять фильм о восстании Спартака. А это в свою очередь не устраивало студию «Чинес»*. И вместо Пабста приехал Руттман.

Психологический рассказ Пиранделло исследовал эффект смерти на человеческих отношениях... Два друга — Пьетро и Марио — работают на металлургическом заводе. Они любят одну и ту же девушку Джину. Однажды Пьетро погибает в результате несчастного случая, но на заводе считают, что его погубил соперник. Ничто не помогает: ни последние слова умирающего, который подтверждает невиновность друга, ни даже то, что отец покойного появляется на улице с Марио и девушкой — показать, что он не питает к ним ненависти. Это грустная история о неопределенности судьбы, история глубоко фаталистическая и пессимистическая.

Переноса на экран новеллу Пиранделло, режиссер должен был сконцентрировать свое внимание на изображении психологии действующих лиц. Возможно, Пабсту это могло удалиться, Руттман даже не попытал-

* Об этом много говорили на студии «Чинес» в 1932 году; автор не раз слышал эту историю во время своего пребывания в Риме.

ся этим заняться. Всю свою энергию и талант он направил на изображение заводского пейзажа — сталь, машины, трансмиссионные валы и т. д. Некоторые куски достигают большой изобразительной и звуковой силы, но они совершенно не связаны с драмой жизни людей. Точно так же отдельно воспринимается лирическая сцена встречи влюбленных у водопада в Терни. В фильме было еще несколько удачных бытовых сцен, показывающих жизнь рабочих в большом поселке, но в целом он оказался неудачей. Прирожденный репортер, Руттман не сумел справиться с сюжетом. Раздались критические голоса правительственных чиновников, считавших, что не следует обращаться к иностранным режиссерам, даже если это мастера своего дела. Так же враждебно встретили они серию документальных фильмов, созданную начинающими режиссерами и операторами. Эти короткометражки, подобно художественным фильмам, были слишком аполитичны, поэтичны и оторваны от жизни. Критиковали «Ассизи» Блазетти и ленту о вымершем городе «Пестум» Фернандо-Марии Поджоли. Не понравились ни «Верфи на Адриатике» Умберто Барбаро, ни «Римские башни» Альдо Вергано, ни интересный фильм о снабжении Рима («Чрево города») молодого художника Ди Кокко. История иначе оценила документальные фильмы начала тридцатых годов, нежели недоброжелательная официальная критика того времени. Документальные фильмы Блазетти, Вергано и других молодых художников поражают изяществом и лирической тонкостью изображения красоты родного пейзажа и архитектуры. Во многих случаях зрители впервые познакомились с богатством своей страны, увидели Италию не почтовых открыток для туристов, а ту, которую видели и прославляли великие живописцы и поэты.

Правительство, прежде державшееся в стороне от проблем кинематографии, начало проявлять к ней живой интерес. В государственном институте «Луче» был снят фильм «Черная рубашка» (1933) в честь четырнадцатой годовщины создания первой организации «Фашио». Сценаристом и режиссером этой пропагандистской фальшивки был писатель Джоваккино Форцано, который написал пьесу «Сто дней». «Черная рубашка» была восторженно встречена официальной прессой и весьма холодно опубликована.

За несколько дней до премьеры фильма Форцано в итальянском парламенте состоялась дискуссия по вопросу о бюджете военного министерства, в ходе которой некоторые депутаты затронули вопросы кинематографии. Близкий к ватиканским кругам депутат Мартире произнес страстную речь о необходимости активных действий в области кинопропаганды. Он призывал усилить цензуру, направленную против разлагающего влияния американских фильмов, и предложил начать всеобщую кампанию при тесном сотрудничестве правительства и Ватикана. Вновь назначенный правительственный комиссар института «Луче» Энцио Грей

заверил депутатов, что фашизм понимает силу кино как инструмента воспитания и что в самое ближайшее время будут предприняты новые организационные шаги. Муссолини уже готовил проект создания Генеральной дирекции по делам кинематографии (1934), которая должна была взять кино в свои руки. Закончился период относительной свободы, продолжавшийся десять лет. Для итальянского кино началась новая эпоха — непосредственного вмешательства фашизма в кинопроизводство.

Приход звука застал шведскую кинематографию в состоянии полного упадка. Хорошие шведские фильмы, сделанные в традициях классической школы, почти совершенно исчезли с экрана. Приезжие знаменитости все чаще заменяли шведских актеров и актрис. В титрах создаваемых в Стокгольме фильмов можно встретить имена Бетти Бальфур, Жини Манес, Лиль Даговер, Конрада Вейдта или Вилли Фрича. В то же время шведские съемочные группы кружили по Европе, добираясь даже до Константинополя. Кинематография, которая во времена Стиллера и Шестрома достойно представляла национальное искусство, стала в конце двадцатых годов прибежищем космополитического духа, Стиллер уже умер, Шестром находился в Америке. Кто мог защитить самостоятельность шведского кино?

В Швеции работала группа молодых режиссеров — учеников знаменитых мастеров. Среди них ведущее место занимал сотрудник Шестрома и Стиллера, сценарист и режиссер Густав Муландер. Человек большой культуры, мастер своего дела, он, однако, не имел своей творческой программы. Он ни за что не боролся, ни к чему определенному не стремился, ограничиваясь точным исполнением указаний продюсера. В фильме «Одна ночь» (1934), который часто называют первым зрелым произведением шведского звукового кино, немало интересных операторских кадров и несколько превосходно смонтированных сцен. В картине Муландера, рассказывающей о гражданской войне, ощущается влияние советского кино. Тенденцию подражания Эйзенштейну следует отнести за счет молодого ассистента Муландера — Гесты Хельстрема, который учился в Москве и встречался там с создателем «Броненосца «Потемкин». Хельстрем был полон энтузиазма и жизненной энергии, и его участие в работе над фильмом бесспорно. Он не только сумел уговорить Муландера использовать приемы советской режиссуры, но и оказал влияние на работу оператора Аке Далквиста*.

«Одна ночь» — лучший фильм Густава Муландера. Остальные — это салонные комедии из жизни высшего общества.

Большинство фильмов, созданных в Швеции в 1930—1933 годах, относилось к числу неглубоких и лживых произведений, посвященных

* Forsyth Hardy, Scandinavian Film, London, 1952, p. 19.

сытым бездельникам, убивающим время на приемах и коктейлях. Сначала их снимали в двух вариантах — шведском и немецком, мечтая о проникновении на иностранные рынки. Но с 1931 года студия «Свенск фильм» отказалась от этой практики, не находя покупателей на босвики типа «Для ее счастья» немецкого режиссера Пауля Мерцбаха. Наступил период скромности и самоограничений. Фильмы снимались для внутреннего рынка и в расчете на экспорт только в Скандинавские страны. Двадцать с лишним фильмов в год, демонстрируемые в 1100 кинотеатрах (из которых больше 700 были оборудованы звуковой аппаратурой), — вот цифры, характеризующие положение шведской кинематографии, удовлетворявшей местный кинорынок лишь на 6—9%.

В этих стесненных условиях, без перспектив на будущее отсутствовала атмосфера для творческих поисков молодых и смелых художников. Режиссер Альф Шёберг, дебютировавший в 1929 году неммым фильмом «Самый сильный», замолчал на целых десять лет. Для тех, кто хотел показать на экране настоящую жизнь, двери кинопавильонов были закрыты. «Между героями фильмов и действительностью, — писал шведский историк Б.-И. Алмквист, — поставили позолоченную ширму. И никому не было дела до того, что происходит за ширмой... Прежде в шведских фильмах падал свежий снег, теперь, как манна небесная, сыпалась сахарная пудра».

Виктор Шестром, возвратившись в 1930 году из Америки, поставил фильм «Меркуреллы из Вадчепинга». Это была драма из жизни выдающегося ученого, который узнает, что его любимый сын не родной ему. Произведение зрелое, свидетельствующее о таланте режиссера и актера (Шестром сыграл главную роль), но ни в коей мере не эпохальное.

Единственным интересным фильмом раннего звукового периода было произведение, называвшееся «Царствование Карла-Фридриха» (1933) режиссера Густава Эдгрена. С постановщиком сотрудничали журналист Оскар Ридквист и политический деятель, член парламента Йон Санден. Фильм представлял собой серьезную попытку анализа функционирования правосоциалистического кабинета в скандинавских условиях. Его герой — сельский парень, рано начавший политическую деятельность. После долгих лет борьбы с социальной несправедливостью герой становится премьер-министром. Фильм Эдгрена не лишен наивности и упрощенчества, но в целом это одно из немногих интересных в идейном отношении произведений шведской кинематографии. Картина не имела особого коммерческого успеха, но о ней много говорили. Однако продюсеры предпочитали не повторять подобного рода экспериментов. Гораздо лучше смотрелись фарсы с худым, напоминающим Бестера Китона актером Фридольфом Рудином и с веселым пройдохой Эдвардом Перссоном. Шведское киноискусство погрузилось в длительную спячку, от которой оно пробудится только в конце тридцатых годов.

Дания находилась в таком же, если даже не худшем, положении. Несколько фильмов в год, предназначенных для внутреннего рынка, были лишены как художественных, так и коммерческих достоинств. В начале тридцатых годов великое прошлое датского кино стало лишь воспоминанием, и таким далеким, что казалось почти неправдоподобным.

Звуковое кино напомнило миру об Испании. Что, собственно, происходило на Пиренейском полуострове? Существовала ли вообще испанская кинематография? Такого рода вопросы задавали кинокритики, ежедневно встречаясь с фильмами разных стран. На экранах Парижа и Берлина, Варшавы и Праги наряду с картинами «великих» кинематографий — американскими, немецкими или французскими — время от времени появлялись экзотические ленты — шведские, датские, итальянские, даже японские, но испанских среди них не было.

Когда-то, на грани XIX и XX веков, Испания являлась важным центром кинопроизводства. В 1897 году здесь снимал первые фильмы, пользуясь люмьеровской камерой, араговец Эдуардо Химено. Развивал бурную деятельность фабрикант киноаппаратуры каталонский продюсер и режиссер Фруктоуза Гелаберт. Здесь же, наконец, делал свои первые шаги мастер кинотрюка Сегундо де Шомов, которого Шарль Пате пригласил во Францию как единственного специалиста, способного померяться силами с волшебником Мельесом.

Начало было хорошее, но затем наступили долгие годы застоя, дезорганизации и тщетных усилий тех, кто наперекор всем и всему хотел создать национальную кинематографию и национальное киноискусство. Имена энтузиастов и пионеров, режиссеров и актеров известны только специалистам — испанским критикам и историкам. За границей о них не знали. Только в последнее десятилетие немного кино стали появляться испанские фильмы, создаваемые в двух центрах кинопроизводства: Мадриде и Барселоне. Появились режиссеры, для которых кино стало профессией. К наиболее активным постановщикам относились Хозе Бухс, Бенито Перойо, Флориан Рей, Фернандо Дельгадо и Эйсебио Фернандес Ардавин. Существовала также группа авангардистов — Немезио Собревила, Эрнесто Кабаллеро и Сабино Микон. Из нескольких сотен фильмов, созданных в 1920—1930 годах, заслуживают внимания несколько: «Взбунтовавшаяся» (1924) режиссера Флориана Рея, «Бой» режиссера Бенито Перойо, «Дочь чиповника» (1926) режиссера Хозе Бухса и «Августина Арагонская» (1929) режиссера Флориана Рея. Из авангардистских картин следует упомянуть поэтическую комедию «Шестое чувство» (1928) режиссера Немезио Собревила.

Звук был единственным в своем роде шансом возрождения испанской кинематографии и проникновения испанских фильмов на мировой

рынок. Миллионы жителей Южной и Центральной Америки ждали, чтобы экран заговорил на языке Сервантеса и Лопе де Вега. Правда, жители Аргентины или Колумбии говорят несколько иначе, нежели испанцы. Однако классическим литературным и университетским языком всегда оставался кастильский. Театральные коллективы испанских актеров колесили по всей Латинской Америке, выступая с огромным успехом в Уругвае, Эквадоре, Чили, Мексике. Своеобразный испанский акцент связывает все страны и народы иберийской культуры.

Когда началось производство фильмов на испанском языке (а этим сразу же занялся Голливуд), факт языковой общности стал особенно очевиден. Использование в звуковых, говорящих фильмах разных акцентов было серьезной ошибкой. Аргентинские зрители протестовали, когда актеры с экрана говорили как мексиканцы, и, наоборот, мексиканцы не хотели слышать аргентинцев в ролях жителей Мадрида или Сантьяго. Общим знаменателем, связывающим и объединяющим, мог быть только исконный язык Испании. Испанский филантроп и ученый Д. Грегорио дель Амо, издавна живший в Соединенных Штатах, добился подписания «языковой конвенции» между представителями Фонда Амо и Ассоциацией кинопродюсеров (МППДА). Соглашение от 18 января 1930 года содержало следующее определение обязательного принципа: «В каждом фильме, действие которого не происходит в стране или области, где население говорит определенным образом или с определенным акцентом, должна звучать речь, которой пользуется испанский театр». Далее в соглашении мы читаем: «Только тогда следует использовать акцент и диалекты, когда персонаж на экране происходит из страны, где употребляется данный акцент или диалект»*. Это соглашение не имело юридической силы, а было добровольным моральным обязательством американских продюсеров. При этом естественная забота о чисто испанском языке создавала практические возможности для расцвета испанской кинематографии, которая получала бесспорное преимущество в создании фильмов, отвечающих принципам соглашения.

Этой возможностью Испания не воспользовалась. Правительство Примо де Риверы, свергнутое вместе с монархией в апреле 1931 года, никогда не интересовалось положением дел в кино. Уже после создания буржуазной республики состоялся первый киноконгресс под покровительством Иберийско-американской унии. В конгрессе, проходившем в Мадриде с 2 по 12 октября 1931 года, приняли участие Мексика, Куба, Колумбия, Коста-Рика, Эквадор, Боливия, Сан-Сальвадор, Уругвай, Бразилия и Испания. На первом заседании премьер-министр Алкала Замора (впоследствии президент) от имени правительства приветствовал

участников конгресса и выразил полную солидарность с целями его организаторов. На закрытии конгресса слово взял министр торговли Николаи, заявивший, что правительство выделит фонды на строительство образцовой киностудии. На конгрессе была создана Иберийско-американская уния кино с постоянным секретариатом. Следующий конгресс наметили созвать в 1932 году. А состоялся он только семнадцать лет спустя, в 1948 году...

Итак, возможность создания национальной кинематографии была упущена. В 1931 году удалось снять только три фильма. Все немые. Два из них были озвучены в Париже. Первый звуковой фильм Хозе Бухс начал снимать в Барселоне в 1932 году, а звуковая студия в Мадриде открылась только в 1934-м. Упущенное время уже нельзя было наверстать.

В соседней Португалии дело обстояло не лучшим образом. Примерно в 1928 году там появилась группа молодых, ищущих режиссеров — Лейтао де Баррос, Антонио Лопес Рибейро и Эдуардо Гарсиа. В 1931 году Лейтао де Баррос создал в Париже первый звуковой португальский фильм «Севера». Художественное руководство взял на себя Рене Клер. Фильм был оценен критикой и публикой очень положительно, как удачная попытка показать на экране жизнь народа и повседневный быт рыбаков. В 1932 году португальский филиал концерна «Тобис» построил в Лиссабоне студию, где в 1933 году режиссер Котинелли Тельмо приступил к работе над первым звуковым фильмом, снятым в Португалии, — «Песня Лиссабона».

Приход звука в японское кино вызвал протесты прежде всего со стороны знаменитых бенси — комментаторов, которые по ходу действия рассказывали, что происходит на экране. Диалог делал их работу ненужной, и совершенно естественно, что многочисленная и влиятельная группа работников кино начала борьбу против говорящих фильмов. Некоторое время бенси комментировали даже звуковые картины, и в кинозалах творилось тогда нечто невообразимое; в этой неравной борьбе победил все же громкоговоритель, а не человек. Бенси, так же как и оркестранты, потеряли работу.

Звуковые фильмы быстро завоевали популярность у японских зрителей. Такие картины, как «Под крышами Парижа» Клера или «Марокко» Штернберга, демонстрировались много недель подряд. Хуже обстояло дело с национальной продукцией. Первые попытки кончились финансовою катастрофой и разочарованием. Только в 1930 году фильм студии «Ниппакацу» «Родина» режиссера Кэндзи Мидзогути с популярным тенором Фудзивара встретил довольно благожелательный прием публики. Первым действительно удачным звуковым фильмом был фильм «Соседка и жена»

* Carlos Fernández Cuenca, Historia del Cine, Tomo V, Madrid, 1950, p. 275—276.

(1931) режиссера Хейносукэ Госё с популярной актрисой Кинуюэ Танака. Эта мелкобуржуазная комедия, легкая и остроумная, стала переломным моментом для японской кинематографии: все студии решительно переключились на звуковые картины. Данный процесс в Японии продолжался довольно долго, ибо происходил в трудный для страны период. Углублялся экономический кризис, политическая атмосфера накалилась до предела. К власти рвалась группа молодых фашистских офицеров, которые обещали преодолеть экономические трудности за счет военной экспансии. В стране происходили бесчисленные политические убийства, жертвами которых становились члены правительства, деятели буржуазно-либеральных партий. В 1931 году началась японская агрессия в Китае, так называемый Маньчжурский инцидент. Япония вступила в период военной диктатуры.

Прогрессивные и радикальные группировки подвергались бесконечным преследованиям. Особенно тяжелые репрессии обрушились на «Пролетарский фронт культуры» и общество «Прокино». Даже на представителей либеральной интеллигенции смотрели подозрительно. Деятели культуры, которые поначалу заинтересовались творческими возможностями звукового кино, старались держаться подальше от кинопроизводства. Дороговизна звуковой аппаратуры привела к массовой ликвидации маленьких кинотеатров и киностудий. Зато усилили свою позицию крупные фирмы, продолжался процесс концентрации японской кинопромышленности. Наряду с уже существовавшими студиями «Сётику» и «Никкацу» в 1932 году организовалась новая мощная фирма «Тохо», объединяющая кинотеатры, лаборатории и студии.

В первые годы существования звукового кино студии охотно обращались к популярным литературным произведениям, видя в них гарантию больших кассовых сборов. Студия «Сётику» финансировала целую серию традиционных самурайских фильмов с актером Хаяси Хоиро в главной роли. Первым постановщиком этой серии был режиссер Тейносукэ Кинугаса, создавший, в частности, новый вариант «47 верных ронинов» (1932). Студия «Никкацу» создала конкурентную серию фильмов с актером Дэндзиро Окоти режиссера Дайсукэ Ито. Самый большой кассовый успех принес двухсерийный фильм о Будде.

Однако в целом в начале тридцатых годов японское кино не добилось каких-либо серьезных творческих успехов. Звук использовался примитивно, исключения (например, «Соседка и жена») были очень редки. Как в фильмах «гендайгеки» (современных), так и в «дзидайгеки» (самурайских) господствовали старые схемы и условности. Атмосфера в среде кинематографистов не способствовала экспериментам и творческим поискам. Японское кино находилось в тупике, из которого ему удалось выйти лишь во второй половине тридцатых годов.

Глава XV

НА ПОРОГЕ ЗРЕЛОСТИ

В 1929—1932 годах после долгих дискуссий и споров как в теории, так и на практике киноискусство обрело состояние некоторого равновесия. С одной стороны, окончательно оформился и усовершенствовался кинематографический театр, основанный на рецепте «стопроцентно разговорного фильма». С другой стороны, не умирало и не сдавалось старое немое кино, обогащенное соответствующей звуковой иллюстрацией. Эти два типа кинозрелища никогда не выступали в совершенно чистом виде, и в зависимости от методов, взглядов и художественных вкусов авторов появлялись или обновленные немые фильмы, или перенесенные на экран и приспособленные к его требованиям театральные представления.

На рубеже 1932—1933 годов стало почти невозможно относить фильмы к той или другой из вышеупомянутых категорий. В одном и том же фильме некоторые сцены снимались в стиле немого кино (доминирующая роль изображения), а другие — в стиле экранизированного театра (примат диалога). Случалось даже так, что в одной и той же сцене или даже кадре мирно уживались обе эти условности, и тогда любые дискуссии становились беспредметными. Начался процесс взаимопроникновения противоположных, казалось бы, кинематографических моделей и возникновения *н о в о г о к и н о*, которое должно было окончательно и бесповоротно заменить как старое немое кино, так и ищущее собственных путей — часто на ощупь — раннее звуковое кино.

На экранах демонстрировались уже не только фильмы-маяки, фильмы, предвещающие перемены, но и зрелые произведения седьмого искусства, одинаково далекие как от поэтики немого кино, так и от театральных образцов. Что связывало фильм Рене Клера «Свободу — нам!» со стилем немых картин двадцатых годов? Даже с работами того же самого режиссера, с «Соломенной шляпкой», например? Очень немногое. Ничего общего не было у фильма Рене Клера и с творчеством театральных драматургов и постановщиков. Точно так же «Солидарность» Георга Пабста была качественно новым явлением, а не продолжением той или иной линии. «Американскую трагедию» Штернберга, «Дезертира» (1933)

Пудовкина и еще десяток-другой фильмов мы можем отнести к этой группе зрелых звуковых фильмов, свидетельствующих о том, что начинают формироваться законы нового киноискусства. После бурного периода трудностей и экспериментов наступает эпоха стабилизации. В этот период возникает звуковое кино, преодолевающее крайности. «Одну из них, — как писал немецкий теоретик кино Рудольф Арнхейм, — представляет «стопроцентно говорящий» фильм, другую — немой фильм. Или слово принимает на себя все творчество, оставляя, по образцу театра, изображению и звуковым эффектам только роль аккомпанемента, или слово и звук совершенно исчезают и передают изображению задачу формирования фильма. Между двумя этими крайностями находится истинно звуковое кино, которое в равной мере использует различные выразительные средства: изображение, слово и звук»*.

Новый принцип художественного единства и, что особенно важно, самостоятельности звукового кино удалась отстоять в нелегких боях. Пришлось преодолеть множество препятствий как со стороны практиков, так и теоретиков. Практики в большинстве своем были консерваторами, а теоретики грешили догматизмом, они были привязаны к априорно сложившимся формулам и абстрактным предпосылкам.

Для практиков первоначальная двойственность звукового кино была удобна, ибо она вытекала из хорошо известных и давно освоенных технологических процессов. Или перенося на экран театральную пьесу, или озвучивая немой фильм. И тот и другой процесс не представляли больших трудностей. А вот стремление к синтезу, попытки органического соединения элементов и приемов, почерпнутых у этих двух методов, требовали творческих усилий. Ремесленники, как всегда, шли проторенными дорожками, подлинники художники прокладывали новые пути.

Теоретики с самого начала различали звуковое кино и говорящее. Они были сторонниками первого и яростными противниками второго. В своих рассуждениях и доказательствах они пользовались различной аргументацией, но в принципе их всех — начиная от Балаша и кончая Пудовкиным — объединяло недоброжелательное отношение к диалогу. Здесь имеется в виду переломный период 1928—1932 годов, ибо затем во взглядах многих деятелей произошла эволюция, в результате которой Пудовкин, Эйзенштейн и Балаш примирились с говорящим кино. И один только Арнхейм останется непримиримым врагом диалога.

Лакмусовой бумажкой для теоретиков киноискусства было слово, точнее, его роль в художественном творчестве. Анализируя функцию человеческой речи в разных областях искусства, и Бела Балаш в книге «Дух фильма» (1930)**, и Рудольф Арнхейм в книге «Кино как искусство»

* Rudolf Arnheim, Film als Kunst, Berlin, 1932, S. 256.

** Béla Balázs, Der Geist des Films, Hall, 1930. Русский перевод: «Дух фильма», М., 1935.

(1932) пришли к одним и тем же крайне пессимистическим выводам. Наконец, почти идентичным образом сформулировала свои взгляды Жермен Дюлак в исследовании «Авангардистское кино» (1932)*.

Единство взглядов теоретиков объяснялось тем, что все они рассматривали в своих работах слово двойным образом. С одной стороны, оно является выразительным средством, мощным и, по выражению Арнхейма, чрезвычайно монополистичным, берущим на себя, и только на себя, задачу создания произведения искусства**. Слово целиком и полностью определяет существование литературы. Без слова нет и не может быть театрального искусства.

С другой стороны, слово — это акустический элемент окружающей нас действительности, частичка слухового образа мира. Слово в немом кино существовало всегда или в форме надписи, или же в форме «домысливания» зрителем. Теоретики справедливо утверждали, что изображение в немом кино никогда не было действительно немым, ведь, глядя на экран, зрители в своем воображении дополняли звуковой ряд. Им помогал в этом оркестр, помогали надписи, появлявшиеся на экране. Появление звука лишь выявило то, что раньше было уделом воображения зрителя. Звуковой слой стал реальным и — подобно изображению — очевидным элементом экранной действительности. Такое понимание роли звукового ряда устраивало теоретиков, и они соглашались дать слову свое благословение. Жермен Дюлак опасалась литературного воздействия слова. Она ратовала за самый полный союз между зрительным и звуковым рядами, где слово оказывает уже не литературное воздействие, а включено в изображение — «зрительную идею», из которой оно свободно рождается***.

Бела Балаш доказывал, что звук человеческой речи интереснее, чем то, что человек говорит. Главное — это акустическое впечатление, а не содержание.

Теоретики отвергали интеллектуальный диалог, несущий определенную смысловую нагрузку, создающий (самостоятельно или вместе с другими компонентами) у зрителей цепочку художественных образов, но они соглашались с использованием слова, приравненного к действию, а не существованию, низведенного до уровня шумов, криков и неартикулированных звуков. Короче говоря, допустимо и даже желательно, чтобы смертельно раненный герой кричал от боли, но якобы противоречит духу кино, если тот же самый герой будет звать на помощь или объявлять друзьям свою последнюю волю. Это, по мнению теоретиков, означало проникновение в кинематограф его смертельного врага — театра.

* Germaine Dulac, Le cinéma d'avant-garde, Paris, 1932.

** Rudolf Arnheim, Film als Kunst, op. cit., S. 238.

*** Гвидо Аристарко, История теорий кино, М., 1966, стр. 37.

Борьба теоретиков с театрализацией кино (борьба, несомненно, правильная и необходимая в тактическом отношении) привела к возникновению искусственных, подчас даже абсурдных концепций. Бела Балаш, сиранивливо утверждая, что звуковое кино обогащает окружающий нас акустический мир, хотел придать звуку ведущую роль в творческом процессе. Он считал, что если звуковое кино — самостоятельная творческая дисциплина, то звук должен выступать не как дополнение или звуковой комментарий изображения, а как предмет, причина, двигатель действия, как драматургический элемент фильма. Звук также может быть причиной событий, как и зрительное впечатление*. Балаш оговаривается, правда, что это «крайний случай, чистейшая форма звукового кино — восприятие жизни как акустического переживания. Это была бы звуковая фильма, в которой не шумы подчеркивали бы видимое действие, а обратно — изображение служило бы подспорьем к слышимому внешнему миру»**. Тем не менее Балаш считал, что на таких именно крайних примерах выявляется сущность искусства.

Сходными соображениями руководствовался и Рудольф Арнхейм, утверждая, что радиоспектакль является той областью творчества, которая располагает всем богатством видимого и слышимого мира. Балаш и Арнхейм в своем обожествлении звука заходят так далеко, что отвергают чистую музыку в кино, то есть такую музыку, которая не была бы лишь сопровождением, иллюстрацией зрительного ряда***. В диалоге таится опасность театра, в музыке — оперы.

Практические предпосылки, приведшие к возникновению таких крайних теоретических положений, известны. Балаш и Арнхейм боролись с театрализацией кино, с бездумным и слепым подражанием сцене. Эти смягчающие обстоятельства не оправдывают, однако, теорий, противоречащих логике и особенно психологии.

Для простоты рассуждений можно ввести две категории речи — как акустическое явление и как средство выражения и передачи мыслей. Но это деление не может быть раз и навсегда установленным, ибо в жизни, как и в искусстве, такого рода границы не существует. Нельзя заранее быть уверенным, что слова А, Б, В действуют исключительно как акустические явления, зато слова Г, Д, Е несут какое-то содержание. Очень часто вопреки намерениям простой, неартикулированный крик говорит очень много, а длинная тирада превращается в шелестящий поток ничего не значащих слов. Но не только в этом заключалась ошибка теоре-

* Бела Балаш, Кино. Становление и сущность нового искусства, М., 1968, стр. 210.

** Бела Балаш, Дух фильма, М., 1935, стр. 161.

*** Эволюцию взглядов Балаша по этому и другим вопросам звукового кино отражает книга «Кино. Становление и сущность нового искусства», стр. 206—250.—Прим. ред.

тиков. В крайнем случае можно принимать их выводы как рекомендацию для творческих работников, чтобы они использовали слово в качестве акустического дополнения изобразительного ряда.

Но здесь мы подходим к существу вопроса. Соответствуют ли такого рода выводы уже накопленному немому кино опыту, деятельности выдающихся художников и желаниям зрителей? На эти вопросы следует ответить отрицательно. Говоря о видимом и слышимом образе мира, они забыли о его содержании. Формальные рассуждения заслонили существо дела. Великий Немой в лучших своих произведениях раскрывал перед зрителями окно в мир, причем экран не ограничивался внешним описанием, а старался показать сокровенное и на первый взгляд невыразимое: богатство и всю полноту человеческих мыслей и чувств. В немом фильме о мире и людях рассказывали изображение, монтаж, титры, музыка.

Затем изображение обогатилось звуковым рядом, с экрана зазвучала человеческая речь. Эти новые элементы включились в ту же самую работу, которую прежде — в немом кино — выполняли традиционные выразительные средства. Новые и старые элементы могли теперь дать зрителю более богатый и полный образ мира.

И здесь со всей очевидностью выявляется принципиальная ошибка теоретиков. Соглашаясь, чтобы о жизни и людях говорило изображение и даже звук, они противились тому, чтобы эту роль выполняло слово. Почему? Только по той причине, что слово становится тогда средством создания художественного образа, то есть несет литературную или же театральную функцию. Произвольность такого понимания очевидна. Ведь не только актер на сцене или литературный персонаж на страницах книги производят слова, которые у зрителя или читателя создают определенный образ, вызывают определенные — намеренные или ненамеренные — реакции. То же самое происходит в жизни, в повседневных и постоянных разговорах и контактах людей. Наш взгляд на действительность формируется на основе зрительных и слуховых впечатлений, мы делаем выводы из того, что видим, читаем и слышим. Можно ли искусственно «запретить» слову в фильме нести определенное содержание, участвовать в создании картины мира? Такого рода постулаты, выдвигаемые во имя чистоты искусства, абсурдны.

Публика быстро привыкла к диалогам, а фильмы, в которых музыка и звуковые эффекты заменяли слово, считала скучной фальсификацией. жалким заменителем старого немого кино. В споре между теоретиками и зрителями победили последние. Став звуковым, кино неизбежно должно было стать и говорящим.

Появление в арсенале выразительных средств киноискусства слова, победа практики над теорией не означали, конечно, решения всех творческих трудностей и создания новой абсолютной условности звукового кино. Дальнейшие дискуссии были необходимы, так же как и помощи

теоретиков. Изменилась, однако, направленность действий. Речь шла уже не об отказе от диалога, а, наоборот, о гармоническом включении его в целостное произведение.

Диалог в кино представлял опасность по двум причинам. Во-первых, он мог угрожать художественной самостоятельности киноискусства, на что часто указывали теоретики. Во-вторых, он мог перечеркнуть весь накопленный опыт немого кино, обесценить прежние эстетические каноны. Если бы первая из указанных опасностей оказалась реальностью, тогда и в самом деле следовало вслед за Марселем Пашьолем говорить скорее о новом виде театра, тиражируемом и распространяемом механическим способом. Во втором случае пришлось бы заново, с самых основ строить киноэстетику, отбросив художественный опыт немого кино раз и навсегда, как не имеющий актуального значения.

Обе эти опасности в действительности существовали, о чем лучше всего свидетельствует период театрализации кино, но обе они были преодолены. Этому помогли практика, повседневное общение публики с диалогом в фильмах, постепенное разрушение мифа, будто слово на экране неизбежно означает подчинение и подражание театру. Мифом, основанным на неверных предпосылках, было утверждение, что говорящее слово — исключительная привилегия театра. Практика показала, что кинематограф нашел для слова иное применение, нежели театр. Более того, в некоторых случаях слово дало возможность воплотить в жизнь то, что прежде казалось недостижимым для кино.

Те, кто утверждал, что диалог целиком и полностью принадлежит театру, чаще всего сводили театральное зрелище к его чистой, на практике редко встречающейся литературной разновидности. К тому времени, когда кинематограф на грани двадцатых-тридцатых годов обратился за помощью к театру, тот уже сам подвергался влиянию экранной эстетики и делал попытки отодвинуть текст на второй план, выдвигая вперед зрелищные элементы. Не только фильм бывал эрзацем, с таким же успехом это можно было сказать и о театре. Об этом справедливо говорил великий деятель театра Макс Рейнгардт*, называя в качестве примера берлинскую постановку пьесы С. Третьякова «Рычи, Китай!»: «Несмотря на превосходную и мастерскую режиссуру, несмотря на сильное впечатление, которое получал зритель, спектакль этот был суррогатом. Китайские кули не были кули, канонерка была макетом, а пушки — из папьемаше. Здесь звуковой фильм мог победить театр, интенсифицировать его действия. Настоящие кули, настоящие пушки и подлинная торжественно проплывающая канонерка — все это чрезвычайно подняло бы эмоциональную температуру зрелища». Пример Макса Рейнгардта лучше всего свидетельствует о том, что многие театральные режиссеры мечтали об ис-

пользовании возможностей кинематографа и завидовали достоверности киноискусства.

Итак, «театральный» театр оказался такой же утопией, как «кинографический» фильм. Стремление преодолеть условные границы и вступить на смежную территорию характеризовало как деятелей экрана, так и мастеров сцены. Театральные режиссеры (Брехт и Пискатор) рывертывали действие на фоне экрана, пользуясь кинопроекцией. А кинорежиссеры творчески осваивали диалог и благодаря кинематографической технике добивались результатов, о которых их театральные коллеги могли только мечтать.

Американский драматург Юджин О'Нийл, введя в пьесу «Странная интерлюдия» (1927) голоса, выражающие мысли героев, задал постановщикам трудную задачу. Театральный режиссер пригласил на каждую роль двух исполнителей, которые всегда вместе появлялись на сцене. Один из них представлял героя, а второй — его мысли. Другой способ заключался в том, что актер, когда ему нужно было высказать тайные мысли своего персонажа, надевал маску; обращаясь же к собеседнику, снимал ее. В кино ход человеческих мыслей мог быть передан зрителю без всех этих сложностей. Единственным условием было знание голоса героя (то есть актера). Если зрители видят актера на экране, слышат его голос, а губы его не шевелятся, все сразу же понимают, что это внутренний монолог, ход мыслей героя фильма. Внутренний монолог (это определение Эйзенштейна) получил права гражданства на экране уже в самом начале тридцатых годов. Его использовал Рубен Мамулян в фильме «Городские улицы» (1930) и «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (1931), а также Луис Бунюэль в «Золотом веке» (1930). Эйзенштейн уделил этому вопросу много внимания, утверждая в одной из статей: «Подлинный материал тонфильмы, конечно, монолог»*.

Диалог можно было включать в фильм асинхронно, сосредоточив внимание зрителя не на говорящем человеке, а на слушателе. Уже в первых звуковых картинах судебно-полицейской серии появился этот распространенный впоследствии прием. Наконец, в кино можно было решить неразрешимую на сцене проблему акцентировки фрагментов диалогов, обрывков разговоров, важных и нужных для развития действия. В театре «куски разговоров» немислимы, ибо тогда нарушается ритм сцены, не говоря уже о том, что искусственность такого приема на сцене особенно очевидна.

Таким образом, диалог в кино стал богаче и эластичнее сценического диалога, который выполняет основную функцию рассказчика. На экране диалог несет повествовательную функцию лишь косвенно, отдавая пальму первенства изображению. Кроме того, кинодиалог способен переда-

* Отвечая на анкету еженедельника «Дер фильм» (7/IV 1930 г.).

* С. Эйзенштейн, Избранные произведения, цит. изд., т. 2, стр. 10.

такую интонационную гамму, которая невозможна на сцене. Крик — это настоящий крик, а шепот — настоящий, не сценический, шепот. Опасность подчинения кинематографа театру в связи с появлением диалога уменьшалась по мере того, как слово становилось самостоятельным. Чем больше отличался кинодиалог от театрального, тем меньшей становилась угроза слепого подражания сценическим образцам.

Вторая опасность, которую связывали с появлением диалога, таилась в полном отказе от законов эстетики немого кино. В то время часто задавали вопрос, не получится ли так, что в результате появления нового, сильного средства выразительности нарушится равновесие и ослабеет экспрессивная сила изображения? И далее: смогут ли существовать в новых условиях прежние методы и способы создания кинопроизведения (например, монтаж)?

Эта проблема была, несомненно, гораздо серьезнее, нежели споры по поводу театрализации кино. Но и в этом случае практика показала, что прежняя грамматика киноязыка не исчезла. Однако ответ практики был на этот раз не столь убедительным и полным. Многие вопросы остались нерешенными. Нельзя взвесить и абсолютно точно установить, какую роль играет слово и какую изображение, где находится центр тяжести данного произведения — в зрительном или звуковом ряду. Для разных фильмов ответ был различен, и время теоретических обобщений еще не наступило.

Некоторые теоретики кино, например Бела Балаш, стояли на радикальных позициях, ратуя за почти автоматическое перенесение всех законов немого кино в звуковое. В «Духе фильма» мы читаем о звуковом ракурсе, звуковом монтаже, звуковом крупном плане и т. д. В 1931 году Бела Балаш приводит длинный список проблем, которыми должны заняться творческие работники. Вот важнейшие из них: 1) постижение звука во всех его возможных вариантах, 2) отношение между силой звука и резкостью изображения, 3) параллельное движение или синкопный ритм изображения и звука, 4) отношение между характером изображения и характером звука, 5) сходство звуков и звуковая символика, 6) образные ассоциации, вызываемые музыкой, 7) взаимосвязь музыки и естественных шумов, 8) звуковой монтаж как средство музыкальной организации шумов, 9) асинхронное дополнение немого изображения звуком и 10) звуковая фантастика и гротеск*. В этом списке указаны важные теоретические проблемы, практическое решение которых будет иметь большое значение для кинорежиссуры. Но здесь, как и в работах других теоретиков того времени, отсутствует самая существенная и сложная проблема: соединение слова с изображением и согласование двух разных ритмов — изобразительного и звукового. Английский режиссер Энтони

* B é l a B a l á z s, Vorschläge an ein Studio, «Filmkunst», 16.5 1931.

Асквит (в статье «Ритм в звуковом фильме», 1933 год) предлагал регулировать ритм в звуковом кино сменой точек зрения киноаппарата в зависимости от каденции диалога. Конечно, такого рода идея мало что давала практике и не могла стать теоретическим законом, однако она подсказывала верное направление поисков и экспериментов. Значительно интереснее и четче были размышления Всеволода Пудовкина на эту тему в книге «Актер в фильме» (1934). На нескольких примерах из фильма «Дезертир» автор демонстрирует существование двух параллельных ритмических линий. Это, во-первых, ритм звукового диалога, в котором слова чередуются с паузами, после вопроса наступает очередь ответа. Вторая ритмическая линия — результат монтажа. Изображение иногда опережает звук, иногда запаздывает, или же изображение и звук ритмически меняются, в то время когда говорит с экрана только один человек. «Находит формы ритмической смены кусков изображения и звука, — делает вывод Пудовкин, — актер неодолимо вовлекает каждого зрителя в отдельности в определенную внутреннюю оценку своей игры и сцены в целом...

Когда я говорил о монтаже простейших моментов диалога, то оказывалось, что в звуке как бы объективно фиксировалась реальность, в изображении же имело место раскрытие субъективного отношения зрителя к этой реальности*. Размышления Пудовкина — это шаг, свидетельствующий о необходимости выхода за рамки эстетики немого кино (даже если ему придан звук) и решения новых, очень сложных эстетических проблем.

Звуковое кино не было ни механическим продолжением театра, ни эстетическим продолжением немого киноискусства. Это новая ценность, возникшая на фундаменте немого киноискусства. Таким образом, звук следует считать не количественным, а качественным изменением. Эйзенштейн, который в 1928 году допускал звук как монтажный элемент (только и исключительно), в 1932 году в статье «Одолжайтесь!» справедливо оценил значение технического переворота, утверждая, что «только тонфильм способен реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли»**.

Звуковое кино было гораздо более совершенным орудием в руках художника, чем старое немое кино. Используя звук, автор мог добиваться широкой гаммы оттенков в изображении сложных и разнообразных человеческих чувств и мыслей. Экранная действительность могла теперь похвастаться богатой палитрой образов, слов и звуков.

Сложный инструментарий, который получили в свои руки кинематографисты, помогал только подлинным художникам, а для ремесленников,

* В. Пудовкин, Актер в кино, М., 1934, стр. 60—61. См. также статьи В. Пудовкина «Асинхронность, как принцип звукового кино» и «Проблема ритма в моем первом звуковом фильме», помещенные в сб.: «Вопросы киноискусства», М., 1957, стр. 308—322. — Прим. ред.

** С. Эйзенштейн, Избранные произведения, цит. изд., т. 2, стр. 78.

любителей и дебютантов он представлял источник дополнительных трудностей. Именно это и случилось в самом начале звукового периода. В теории — огромные перспективы и неограниченные возможности, на практике — посредственные и просто жалкие результаты.

Труднее всего давалось овладение новой поэтикой звукового кино. Прежде была только одна поэтика — изобразительная, пластическая; иногда ей на помощь приходила музыкальная, однако всегда подчиненная языку образов. Литературная поэтика не имела права голоса в немом кино, а редкие попытки поэтизации надписей кончались, как правило, неудачей. Лишь в исключительных случаях надписи помогали зрительному ряду — иногда качеством текста, иногда пластикой, но самостоятельной роли они не играли.

В звуковом кино появились две новые, конкурирующие поэтики: музыкальная и прежде всего литературная, основанная на слове. Теперь зачастую происходил конфликт между различными поэтиками, возникали стилистические диссонансы, нарушалась гармония. Случалось, и не так уж редко, что кинорежиссер, обладающий глубокой изобразительной культурой, терпел поражение, когда приходилось иметь дело со словом. Или наоборот — диалоги удовлетворяли самым строгим литературным вкусам, тогда как зрительный ряд коробил фальшью и беспомощностью. Еще большие трудности доставляла музыкальная поэтика, требующая специальных знаний и способностей. Как часто банальное и схематичное музыкальное сопровождение сводило на нет прекрасные в изобразительном отношении кадры и точно найденное слово!

Столкновение поэтик представляло особую опасность, когда дело доходило до подтекста — сферы, оставляемой домыслу и воображению зрителя. Образ в основе своей однозначен, но монтажная цепочка образов-кадров, да еще сопровождаемая музыкой, нередко обретает многозначность. Механизм ассоциаций не всегда бывает ясен, и зритель по-разному может объяснить причинные связи, соединяющие отдельные образы. В литературной поэтике отдельные слова или даже фразы несут в отличие от изображения большой заряд многозначности. Даже способ произнесения слов придает им различное содержание в зависимости от желания автора. Но уже цепочки слов, законченные диалоги сообщают фильму однозначность, конкретизируют и уточняют обстановку. Однозначный образ и многозначная цепь образов, многозначное слово и однозначный диалог — вот примеры столкновения двух поэтик. В каждом соединении словесного и образного ряда таится возможность внутренних противоречий. Это дает великолепную возможность создавать контрапунктические композиции, но очень часто является причиной недоразумений и ошибок.

Зритель по-разному воспринимает подтекст изображения и подтекст слова. И об этом также должен помнить режиссер. Нельзя, чтобы зритель

часто сомневался, и нельзя действовать на воображение нецеленаправленно. Режиссеры, не умеющие использовать находящиеся в их распоряжении художественные возможности, ограничивались однозначными и очевидными средствами. Конкретный образ в сочетании с конкретным и однозначным словом — вот рецепт, лишаящий кино крыльев творческой фантазии.

Литературная поэтика заставила переоценить существовавшую до тех пор в кино иерархию символов, метафор и лирических обобщений. Традиционные символы теряли свою силу, как только их соединяли со словом, приобретая свойства конкретного специфического примера. И наоборот, в сочетании со словом и музыкой какой-нибудь однозначный образ приобретал свойства символа. Средневековые куранты в «Голубом ангеле» символизировали буржуазные добродетели. Те же самые часы, лишённые звука, были бы только архитектурной деталью. С другой стороны, безмолвный Чарли в «Огнях большого города» был вневременным, не связанным с определенной страной, безработным бродягой. А вот герой фильма «Свободу — нам!» сентиментальный Эмиль не переставал ни на минуту быть конкретным заключенным, потом рабочим и, наконец, бродягой, не претендуя на обобщенность символического образа. В поэтической стилистике немого кино легче создавать обобщенные символические, универсальные персонажи. Те же самые персонажи, «нагруженные» словом, приобретали конкретные, индивидуальные черты. Вот почему, в частности, Чаплин так долго не принимал звук.

Зато в рисованном фильме звук способствовал универсальности и созданию поэтического обобщения. Мышонок Микки только в своем ритмическом варианте стал чем-то большим, нежели просто движущимся рисунком. Его предприимчивость, энергия и темперамент — результат звуковых (невидимых, но слышимых) двигателей, приводящих в движение забавную фигурку. Скучный немой мышонок благодаря звуку оказался обладателем интересного характера и индивидуальности. Ему не помешали даже диалоги (очень немногочисленные, впрочем), произносимые по-английски.

Музыкальная поэтика играла важную роль в водевиле и музыкальной комедии. «Миллион» Рене Клера во многом обязан своим успехом сотрудничеству режиссера с композитором, благодаря чему изобразительный ритм был подчинен музыкальному. В «Трехгрошовой опере» отдельные сцены цементировала музыка Курта Вайля. В драме музыка в первые годы после появления звука использовалась очень сдержанно. Композитор Шапорин в «Дезертире» написал для сцены рабочей демонстрации, которую разгоняет полиция, марш непрерывно и твердо нарастающей силы. Музыка выполняла здесь роль авторского комментария, заставляла зрителя верить в неизбежную победу рабочего класса, несмотря на те или иные временные трудности. Примеров подобного рода немно-

го, гораздо чаще использовался метод заимствований, перенесения в кино апробированных музыкальных ценностей. Например, опера «Тристан и Изольда» послужила двум очень разным художникам как средство драматизации любовной сцены. Фрэнк Борзедж закончил этой музыкальной цитатой в своем фильме «Прощай, оружие!» (1932) сцену расставания героев. А Луис Бунюэль сопроводил ею эпизод в парке в «Золотом веке». И в том и в другом случаях результат был одинаков: изображение и диалоги, сопровождаемые музыкой Вагнера, зазвучали трагически и с пафосом.

Богатство и разнообразие поэтик звукового кино, а также необходимость создания новой, синтетической поэтики во многом повлияли на изменение самого процесса создания фильма. Все более ясной становилась необходимость разделения этого процесса на два этапа — концепционный и постановочный. И дело здесь не только в изменившихся производственных требованиях (увеличение стоимости создания звукового фильма, новые технические условия, которые исключали возможность импровизации на съемочной площадке), но прежде всего в необходимости тщательно продумывать все произведение в целом с точки зрения художника, музыканта и писателя. Режиссер из непосредственного творца преобразался часто в арбитра и координатора нескольких соавторов. Кино как коллективное творчество возникло только с момента появления звука.

Новый этап развития выразительных средств нашел свое отражение в новом соотношении сил в кинопроизводстве. Немецкий сценарист и драматург Карл Цукмайер в упомянутой уже анкете журнала «Дер фильм» верно определил роль отдельных создателей фильма, говоря о «двух тройках». Первая тройка, состоящая из писателя, композитора и режиссера, должна подготовить сценарий (концепционный этап). Вторая тройка (оператор, художник и актер) помогает воплотить сценарий в конкретную кинематографическую форму (постановочный этап). Первая тройка не передает второй эстафетную палочку, а соучаствует с ней в реализации замысла.

При новом соотношении сил — по сравнению с неммым кино — возрастает творческая ответственность режиссера и композитора. Их соучастие в работе над сценарием (на практике это не всегда случается) требует более вдумчивого и критического отношения к фильму как целому. Большой зрелости и самостоятельности требует звуковой фильм и от актера, которому теперь доступна вся гамма выразительных средств. Не все актеры пантомимы смогли удовлетворить этим новым требованиям.

С приходом звука киноискусство потребовало от зрителя гораздо больших усилий и соучастия, оно стало более сложным и трудным искусством. Возможно, это звучит слишком оптимистично. Правильнее сказать — должно было стать, так как имелись все условия, чтобы поднять популярное развлечение на новую, более высокую в интеллектуальном

отношении ступень. Хотя средний уровень продукции улучшался очень медленно, все же из года в год появлялось все больше значительных фильмов. Созревание искусства — это медленный, трудный и длительный процесс.

С неммым кино все прощались с жалостью и болью — зрители, художники, критики. Миллионы людей привыкли к немой стилистике кино, поддались ее очарованию и без особой радости наблюдали за метаморфозами кинематографа. Традиционный немой фильм волновал в период своего детства и отрочества, восхищал и очаровывал в годы динамичной, искрометной юности. Теперь настало время зрелости. Это неизбежный и неотвратимый процесс. Хорошо все же, что и зрелое искусство способно переживать и переживает периоды юношеского расцвета. Зрелость киноискусства вовсе не свидетельствует о начале окостенения и застоя. Ведь борьба за новаторские ценности в кино стала теперь более трудной, требовала большей культуры и многообразия талантов.

Противник немого кино французский писатель Жорж Дюамель так объяснял в книге «Сцены будущей жизни» свою неприязнь к кинематографу: «Все произведения, которые сыграли какую-то роль в моей жизни, познание которых сделало меня человеком, дались мне нелегко. Я должен был завоевывать их в упорной борьбе и заслужить их пылкой любовью. Фильма не завоевывают, он не требует от нашей мысли и нашего сердца никаких усилий. Он говорит нам сразу все, что знает. В нем нет тайн, нет хитрости, нет глубины, нет сдержанности. Он тщится удовлетворить нас, но мы всегда испытываем неприятное чувство неудовлетворенности. Бетховен, Вагнер, Бодлер, Малларме, Джорджоне, Леонардо да Винчи — я называю случайные шесть имен, а их сотни — вот подлинное искусство. Чтобы понять творения этих великих людей, чтобы впитать, вобрать в себя их содержание, я всегда делал и делаю до сих пор усилия, которые меня возвышают и которые я отношу к самым радостным победам моей жизни. Кино иногда меня развлекало, иногда даже волновало, но никогда не требовало от меня преодоления самого себя».

Не известно, какие немые фильмы видел Дюамель, и не известно, какие из них забавляли его, а какие волновали. Быть может, он просто не встретился с теми, которые потребовали бы от него усилий, завоевания и «преодоления самого себя». Таких фильмов действительно было немного. А условность немого кино способствовала созданию фильмов легких, воспринимаемых пассивно, не требующих внутренней сосредоточенности и духовной мобилизации. Звуковое кино открыло новые возможности для ищущих художников и для подлинного творчества.

ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО 1928—1933 ГОДОВ

На русском языке:

- Авенариус, Г. А., Жан Ренуар, М., 1938.
Аристарко, Г., История теорий кино, М., 1966.
Арнхейм, Рудольф, Кино как искусство, М., 1960.
Балаш, Бела, Кино. Ставление и сущность нового искусства, М., 1968.
Божович, В. И., Творчество Жака Фейдера, М., 1965.
Брагинский, А., Рене Клер. Его жизнь и фильмы, М., 1963.
Гарга, Б. Д., Гарги, Бальвант, Кино Индии, М., 1956.
Ивасаки, А., История японского кино, М., 1966.
Карцева, Е., Сделано в Голливуде, М., 1964.
«Кинословарь» в двух томах, изд-во «Советская энциклопедия», М., 1966—1970.
«Кино, театр, музыка, живопись в Соединенных Штатах Америки», Сб. статей, М., 1964.
«Кино Великобритании», Сб. статей, М., 1970.
Клер, Рене, Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г., М., 1958.
Комаров, С., Чехословацкое кино, М., 1961.
«Комики мирового экрана», Сб. статей под ред. Р. Юренева, М., 1966.
Кукаркин, А., Чарли Чаплин, М., 1960.
Леирош, Пьер, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960.
Лидгрей, Э., Искусство кино. Введение в киноведение, М., 1956.
Лидзаци, Карло, Итальянское кино, 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.
«Луначарский о кино», статьи, высказывания, сценарии, документы, М., 1965.
Мартеп, Марсель, Язык кино, М., 1959.
Мерсийон, Анри, Кино и монополии в США, М., 1956.

Монтегю, Айвор, Мир фильма, Л., 1969.
 Мэнвелл, Роджер, Кино и зритель, М., 1957.
 Немешкюрти, Иштван, История венгерского кино (1896—1966), М., 1969.
 Разумовский, А., Утраченные иллюзии, журнал «Звезда», май 1937.
 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.
 Фелдман, Джозеф и Гарри, Динамика фильма, М., 1959.
 «Французское киноискусство», Сб. статей под ред. С. Юткевича, М., 1960.
 «Чарльз Спенсер Чаплин», Сб. статей под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича, М., 1945.
 Чаплин, Чарльз, Моя биография, М., 1966.
 Шах, Панна, Индийское кино, М., 1956.
 Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г., Будущее звуковой фильмы. Заявка; Сергей Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах, т. 2, М., 1964, стр. 315—316.
 Юренев, Р., Смешное на экране, М., 1964.

На иностранных языках:

Almqvist, Bengt Idestam, Svensk film genom tiderna, Uppsala, 1951.
 Baechlin, Peter, Histoire économique du cinéma, Paris, 1947.
 Balson, Michael, Lindgren, Ernest, Hardy, Forsyth, Mannell, Roger, Twenty Years of British Film 1925—1945, London, 1947.
 Feild, Robert D., The Art of Walt Disney, London, 1944.
 «Grierson on Documentary», edited by Forsyth Hardy, London, 1946.
 Hardy, Forsyth, Scandinavian Film, London, 1952.
 Jacobs, Lewis, The Rise of the American Film, New York, 1939.
 Jewsiewicki, W., Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930—1939), Lodz, 1967.
 Kalbus, Oscar, Vom Werden deutscher Filmkunst, II, Der Tonfilm, Berlin, 1935.
 Krasauer, Siegfried, From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film, London, 1947.
 Lapiere, Marcel, Les cent visages du cinéma, Paris, 1948.
 Lerohon, Pierre, Cinquante ans du cinéma Français, 1895—1945, Paris, 1954.
 Rotha, Paul, The film till now, a survey of world cinema, with an additional section by Richard Griffith, London, 1951.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Альба Джузеппе 237
 Абрахам Пал 77
 Авенариус Г. А. 260
 Адальберт Макс 177
 Адольфи Джон 51
 Айзекс Джек 206
 Александров Г. В. 197, 206, 261
 Алессандрини Гоффредо 235
 Аллегре Марк 70, 144
 Алмквист Бенгт Идестам 216, 242
 Альберс Макс 160, 161
 Аманн Бетти 229
 Андерсон Джеймс 52
 Андерсон Максвелл 98
 Анджеевская Ядвига 229
 Андреев Андрей 170
 Аннабелла Сюзанн 226
 Антон Карел 218
 Ардавин Эйсебио Фернандес 243
 Аристарко Гуидо 249, 260
 Арлисс Джордж 51
 Арно Зигфрид 166
 Арну Александр 10, 45, 155
 Арнхейм Рудольф 248, 250, 260
 Арсонваль 17
 Архангельский А. А. 197
 Асквит Энтони 10, 11, 183—186, 255
 Ашар Марсель 67
 Багер Гвидо 46, 167
 Балаш Бела 167, 170, 197, 206, 232, 248—250, 254, 260
 Бальзак Оноре 11
 Бальфур Бетти 241
 Барбаро Умберто 240
 Барбюс Анри 151
 Баркас Джеффи 185
 Барнетт У.-Р. 92, 95
 Барнс Роберт 96
 Барифорд Поль 213
 Барон Огюст 15
 Барре Рауль 133
 Барри Джеймс 62
 Барримор Джон 28, 112
 Барримор Лайонел 33, 38, 50, 61, 62, 112
 Баррос Лейтао 245
 Бартош Бертольт 205, 206
 Барту Луи 150
 Бассерман Альберт 160
 Батай Анри 67, 143
 Батлер Дэвид 51
 Баум Вики 112
 Бауэр Гаролд 29
 Бах Иоганн Себастьян 200
 Безе Карл 166
 Белл Монта 64
 Бене Адольф 6, 7
 Бенкхед Таллула 64, 103, 111
 Беннет Констанс 104
 Бенуа Пьер 143, 172
 Бенуа-Леви Жан 154
 Бергер Людвиг 50
 Берглюнд Свен 21
 Бергнер Элизабет 175
 Бернар Раймон 151, 152
 Бернар Сара 16, 18
 Бернгардт Курт 76, 167
 Бернштейн Анри 143
 Берр Жорж 144
 Берри Айрис 24
 Берри Джоан 43
 Бертомье Андре 145
 Бетховен Людвиг Ван 137, 259
 Биксио Чезаре Андреа 155
 Бири Уоллес 95, 112
 Биссон Александр 33
 Блазетти Алессандро 235—240
 Блауштейн Леопольд 233
 Блейкстоун Освальд 201

Блонделл Джоан 108
Блэктон Стюарт 133
Бодлер Шарль 259
Божович В. И. 260
Бойд Дороти 24
Болс Джон 50
Бомонт Гарри 52—54
Бонен Михаэль 66
Борведж Фрэнк 39, 114, 258
Боу Клара 103
Брагалья Антонио Джулио 235, 236
Брагалья Карло Лодовико 236
Брагинский А. В. 260
Брайт Д. 93, 95
Браун Кларенс 64
Браун Роланд 93, 95, 106
Бренон Герберт 43
Бресарт Феликс 166
Бретон Андре 195
Брехт Бертольт 170, 178, 253
Бриньоне Гвидо 234
Броунинг Тод 124
Брукс Луиза 82
Брумберг В. С. 138
Брумберг З. С. 138
Брюнель Адриан 183, 201
Брюшинг 162
Бунюель Луис 119, 194—196, 198, 204, 205, 253, 258
Буриан Власта 218, 219, 222
Буриан Эмиль Франтишек 220, 221
Бухс Хозе 243, 245
Буш Эрнст 170
Бьюкенен Джек 56
Бэкон Ллойд 40
Бэлл 28

Вавра Отакар 201, 221
Вагнер Рихард 200, 258, 259
Вагнер Фриц 170
Вайда Ладислао 170
Вайда Эрнст 55
Вайль Курт 170, 257
Валь Люсьен 156
Ван Дайк Уиллард 39, 96, 109, 122, 123
Ван Донген Элен 204
Ванчуря Владислав 220, 221
Вассерман Вацлав 222
Вашинский Михаил 229, 230
Вега Карльо Лопе де 244
Вегенер Пауль 164
Вейлер Бейлард 62
Веллин Артур 18
Вергано Альдо 237, 240

Верих Ян 221
Вивиани Раффаэле 235, 237
Виго Жан 147, 155, 156
Видор Кинг 64, 65, 76, 82, 83, 98
Вийермоз Эмиль 152
Вилья Панчо 212
Винслоу Криста 175
Винчи Леонардо де 259
Вишневский В. Е. 20, 26
Воль Станислав 231
Вольтер 163
Восковец Иржи 221
Вуд Лесли 14, 23, 24

Гааль Франческа 226
Галлоне Кармине 144
Ганс Абель 7, 67, 141—143, 151
Ганье Луи 70
Гара Анри 152
Гарбо Грета 64, 103, 104, 112, 129, 137
Гарбоу Теа 174
Гарга Б. Д. 260
Гарги Вальвант 260
Гардан Юлиуш 229, 230
Гардинг 97
Гарибальди Джузеппе 237
Гарсиа Кьяуко де 245
Гашек Ярослав 218, 219
Гебюр Отто 163
Гейпор Женет 103, 125
Гелаберт Фруктуоза 243
Герард Джеймс 28
Геркоп Джо 202
Герт Валеска 170
Гертлер Виктор 77
Гертц Александр 227
Гершвин Джордж 52
Гийемо 144
Гинденбург 162
Гипе Жан 155
Гитри Саша 69, 71
Гласмон К. 93
Говард Сидни 101
Гоголь Н. В. 26
Гойя Франсиско 205
Голдвин Сэмюэл 114
Голлендер Фридрих 159
Голсуорси Джон 182
Гомон Леон 15—19
Гонзал Индржих 221
Гопкипс Эдвин 43
Госё Хэйносукэ 246
Гоффман Карл 161
Гревилль Эдмонд 145

Грей Энцио 240
Гремийон Жан 154
Грин Митци 51
Грирсон Джон 185—192, 207
Гриффит Дэвид Уарк 24, 25, 29, 115
Гриффит Ричард 102, 125, 152
Громсер Марсель 8
Грунди Гэрет 183
Гуанцони Энрико 19
Гувер Герберт 88—91, 102, 110
Гулд Мэнни 134
Гулдинг Эдмунд 112

Даговер Лиль 241
Дали Сальвадор 194, 195
Далквист Аке 241
Дамеенский Д. 229
Дворжак Антонин 83
Дейн Клеменс 185
Дель Амо Д. Грегорио 244
Дельгадо Фернандо 243
Дель Рут Рой 40, 51, 181
ДеМазис Оран 70
Де Мияль Сесиль Блаунт 76, 85
Де Мияль Уильям 62
Де Сика Витторио 149, 238
Деснос Робер 207
Де Стеффани Александро 235, 236
Дёблин Альфред 165, 167, 168
Джакетти Джанфранко 238
Джекобс Льюис 90, 139
Дженина Аугусто 76, 82, 144
Джилберт Джон 51
Джойс Джеймс 209
Джолсон Эл 31, 32, 45, 47, 49, 51, 54, 55, 130, 188
Джонс Ричард 63
Джорджоне 259
Дзаваттини Чезаре 149
Диас Порфирио 212
Ди Кокко 240
Дикс Ричард 125
Диксон Уильям 13, 14
Диллон Джон 50
Дин Бэзил 182
Дирден Гарольд 33
Дирли Макс 150
Дисней Уолт 117, 129, 130, 133—139, 200
Дитрих Марлен 103, 105, 129, 159
Довженко А. П. 202
Доржелес Ролан 151
Достоевский Ф. М. 26
Драйзер Теодор 100, 101

Древилль Жан 204
Дрейер Карл 12, 201
Дрейфус 177
Дудов Златан 177, 178
Думерг Гастон 150
Дэвис Лилиан 24
Дэниелс Биб 50
Дюамель Жорж 259
Дювивье Жюльен 145, 152, 154
Дюка Поль 200
Дюлак Жермен 249
Дюни Ирен 104, 125
Дюпон Эвальд Андре 76, 81, 86, 87, 165, 184
Дюранте Джимми 117
Ежек Ярослав 221

Жак Норберт 174
Жеромский Стефан 228
Жильбер Иветт 15
Жобер Морис 155
Жоли Анри 15
Жуве Луи 70

Загорская Стефания 230
Зажичкий Ежи 231, 232
Замора Алкала 244
Занук Даррил 92, 105, 106
Запольская Габриель 228
Зекка Фердинанд 15
Золя Эмиль 66

Иванов-Вано И. П. 138
Ивасаки Акира 260
Ивенс Йорис 189, 199, 203—205
Иверкс Юб 134
Игелс Джин 64
Иннсман Сватоплук 219—222
Инс Томас Харпер 77
Иохансен Эрнст 168
Ирасек Алоиз 222
Ито Дайсукэ 246

Кабальеро Эрнесто 243
Кабош Дюла 226
Кавальканти Альберто 202
Казираги Уго 222
Калбус Оскар 163
Камерини Марно 235—239
Кантор Эдди 91, 112—114, 116, 117, 122
Капоне Аль 90, 92, 93, 108
Карлов Борис 124
Карузо Энрико 18

Карцева Е. Н. 260
Кейси Джеймс 93, 108
Кейн Элен 138
Кейс Анна 29
Келура Ян 183
Кертиц Майкл 124
Кинг Деннис 50
Кинугаса Тейносукэ 246
Кирсанов Дмитрий 202
Киру Адо 205
Кислер Хеди см. Ламар Хеди
Китон Бестер 32, 113, 116—118, 127, 242
Китч Эгон Эрвин 218
Клейн Чарлз 201
Клейн-Рогге Рудольф 174
Клер Рене 46, 47, 53, 54, 66—69, 76, 80, 82—85, 140, 141, 143—146, 148—152, 172, 207, 232, 238, 245, 247, 257, 260
Клитч Людвиг 157—159, 166
Клар Мери 24
Ковальский Тадеуш 231
Кодичек Йозеф 220
Кол Поль де 11
Колмен Бенуа Констан 16
Кокто Жан 198
Колмен Роналд 101
Коломбе Пьер 140
Коль Эмиль 131—133
Комаров С. В. 260
Компасси Освальдо 154
Корда Александр 70
Коро Жан-Батист 155
Коррелл Гуго 163, 166
Кортнер Фриц 184
Коуард Ноэл 124
Кочан Ярослав 218
Кракауэр Зигфрид 82
Крейтон Уолтер 188
Крейча Ф.-В. 221
Кромвелл Джон 97, 110
Кросленд Алан 28
Кроуфорд Джоан 112
Крюзе Джеймс 76, 80
Ксанроф Леон 55
Куассак Мишель 132
Кубасек Вацлав 221
Кукаркин А. В. 260
Кулер Гари 40, 93, 121
Кулер Мериэн 124
Куран Курт 154
Курек Яну 201
Кучера Ян 221
Кароль Нэнси 40

Лабилл Эжен 66, 144
Лав Бесси 53
Лаваль 150
Лакомб Жорж 145
Ламар Хеди 221, 222
Ламач Карел 218, 221, 222
Лампрехт Герхардт 164
Ланг Фриц 173, 175, 178, 179
Лангер Франтишек 218, 220
Ланглуа Анри 143
Ланья Лео 170
Ла Плант Лаура 43
Ланьер Марсель 69
Ласки Джесси 36, 42, 55
Лаурел Стэн 117, 119, 126
Ла Фушардьер Жорж 153
Левинский Болеслав 233
Легг Стюарт 192
Леже Фернан 200
Лежен А. 116
Лейда Джей 213
Лейн Тамар 34
Лейтес Юзеф 229
Лени Пауль 8
Леонард Р. 104
Лепроон Пьер 141, 143, 148, 260
Ле Рой Мервин 92, 95, 96, 107, 109
Леру Гастон 143
Лессер Сол 213
Ле Фаву Шеридан 201
Лефевр Рене 145
Лидзани Карло 236, 238, 260
Линд Джени 50
Линдберг 32
Линдгрэн Эрнест 260
Лисса Зофия 233
Лист Ференц 200
Ллойд Гаролд 32, 101, 117
Ллойд Мери 18
Ллойд Франк 124
Лонген Е.-А. 218
Лондейл Фредерик 63
Лорре Петер 173, 174
Лост Эжен 21
Лотар Эли 204
Лоусон Джон Говард 260
Луис Кершелл 202
Лукач Дьердь 168
Луначарский А. В. 260
Льюис Карол 182
Льюис Сэнклер 91, 100
Л'Эрбье Марсель 67, 143
Любич Эрнст 39, 55—59, 99, 121, 122
Люмбер Луи и Огюст 5, 14, 15, 131

Мадсен Хольгер 27
Мазерель Франц 205, 206
Мазолле Йозеф 21—23
Майер Карл 57
Майзель Эдмунд 46
Майлстоун Льюис 91, 97—99, 151, 164, 165, 176
Макартур Чарлз 97, 107
Макдональд Дженнет 50, 55—57
Маккарти 50
Мак Кей Уинзор 132, 133
Маласомма Нунцио 234
Малипьеро Франческо 239
Малларме Стефан 259
Мальро Анри 151
Мамулян Рубен 76, 86, 93, 107, 109, 110, 253
Мандер Майлс 23, 24
Мандро Элен де 206
Манес Жина 241
Мани Генрих 77, 86, 159
Марга Этторе 238
Мариво Пьер 144
Марис Мона 216
Маркс (братья) 113, 117—120, 122, 126, 130, 149, 150
Маркс Карл 11
Марстон Уильям 48, 74, 75, 78
Мартен Марсель 260
Мартинелли Джованни 29
Марч Фредерик 100, 121, 125
Маршалл Герберт 64,
Махаты Густав 220—222, 224
Медина 235
Мейерсон Лазарь 145, 150, 154
Меллон Эндрю 88, 89
Мелфорд Джордж 123
Мельес Жорж 131, 132, 243
Мендес Лотар 33
Мережковский Д. С. 141
Меркель Уна 23
Мерлине Эльза 235
Мерсийон Анри 260
Мерцбах Пауль 242
Месгитх Феликс 15
Мессер Оскар 17—20
Меттерлих 161
Метцлер Эрне 171
Мидвоуги Кэндзи 245
Мингон Сабина 243
Милбтон 140
Мишель Марк 66
Мог Ариберт 160
Модо Гастон 171

Моисси Александр 18
Мольер Жан-Батист 71
Монтегю Айвор 206, 260
Монтескье Шарль 11
Морлей Габи 67
Морозович-Щепковская Мария 229
Моррис Честер 95
Моруа Андре 149
Моцарт Вольфганг Амадей 200
Мозм Сомерсет 63, 64
Муландер Густав 241
Муни Пол 93, 96, 108, 113
Мур Грейс 50
Мурнау Фридрих 12, 39, 122, 123
Муско 235
Муסיнак Леон 206, 207
Мэнвелл Роджер 260
Мюллер Рената 183, 235

Науманн Курт 43
Небенцаль Сеймур 168, 169, 172, 174
Негри Пола 184
Незвал Витеслав 220, 221
Немешкюрти Иштван 260
Немпровская Ирена 154
Нехер Карола 170
Нибло Фред 36
Николаи Отто 200
Нильсен Аста 19
Нидше Фридрих 11
Ноай 198, 199
Нова Карел 221
Новарро Рамон 123
Новелло Айвор 183
Нокс Артур 182
Нолан Билл 133, 134
Нунес Жак Луи 155
Ньюмен Альфред 65
Нэйрес Оуэн 24

Обал Макс 162
Ожешко Элиза 228
О'Кейси Шон 182
Окоти Дэдзиро 246
Оливье Лоренс 66
Оливье Поль 150
Ольбрахт Иван 221
Онеггер Артур 25
Ондра Анна 43, 222
О'Нийл Юджин 64, 253
Ордынский Рышард 42, 230
Орик Жорж 198
Ориоль Жан Жорж 206, 207
Ороско Хосе Клементес 211

Освальд Рихард 66, 177
Отан-Лара Клод 154
Оттвальд Эрнст 178
Оцен Ф. А. 145, 167

Пабст Георг-Вильгельм 73, 82, 85, 151,
167—173, 175—179, 206, 239, 247

Паванелли Ливно 215
Паньоль Марсель 68—71, 141, 252

Павен 162
Парло Дита 157
Паскаль Габриэль 183

Пассер Стив 63
Пате Шарль 15, 243

Пенлеве Жан 232
Периваль Жорж 150, 198

Перойо Бенито 243
Перре Леон 71

Перссон Эдвард 242
Пертви Роланд 33

Петролини Этторе 235, 236
Пик Лупу 12, 85, 167, 206

Пикфорд Мери 66
Пилат Франтишек 201, 221

Пиранделло Луиджи 235, 236, 239
Пирсон Джордж 182

Пискатор Эрвин 253
Питкин Уолтер 48, 74, 75, 78

Питгалауга Стефано 234, 235
Плицки Карел 220, 224

По Эдгар Аллан 201
Поджоли Фернандо-Мария 240

Полачек Карел 218, 220, 221
Полен Гастон 131

Поллард Гарри 43
Поммер Эрх 57, 58, 66, 157, 159, 160,
166

Портен Генни 18
Портен Роза 18

Портен Франц 18
Превер Жак 148, 154

Превер Пьер 148
Прежан Альбер 144, 171, 172

Прушковский 230
Пудовкин В. И. 203, 248, 255, 261

Пушкин А. С. 26

Раггэл Уэсл 125
Разумовский А. В. 260

Райс Элмер 64, 65
Райт Бэзил 189, 192

Расп Фриц 170
Ратауз Кароль 167

Рафт Джордж 108

Раш Альбертина 51
Рашилов Саша 218, 219

Режан Габриэль 16, 18
Рей Ман 119

Рей Флорриан 243
Рейнгардт Макс 55, 72, 252

Рейнигер Лотта 205
Рейно Эмиль 130—133

Рейснер Чарльз 51
Рейсц Карел 260
Ремарк Эрх Мария 91, 98, 164, 165

Ремю Жюль 70
Ренар Жюль 154

Ренуар Жан 147, 148, 152—154, 156,
260

Рибейро Антонио Лопес 245
Ривера Примо де 244

Ригелли Дженнаро 234, 235
Рид Лютер 50

Ридквист Оскар 242
Рина Ита 218

Рифеншталь Лени 167
Рихтер Ганс 167, 199, 202, 205—208,
214

Робинсон Эдвард 92, 93, 108, 113
Ровенский Иозеф 220, 224

Роджерс Уилл 113—116
Роллан Ромен 171

Ромен Жюль 235
Ростан Морис 99

Рота Пол 189—192
Рубинштейн А. Г. 20

Рудин Фридольф 242
Рузвельт Франклин Делано 90, 102,
110

Руссо Жан-Жак 146
Руссо 154

Рутман Вальтер 46, 47, 167, 189, 199,
200, 206, 207, 239, 240

Рэймонд Эрнст 185
Рэтбон Бэзил 64, 86

Рюманн Хайнц 166

Саган Леонтина 175, 176, 179
Садуль Жорж 14, 149, 260, 261

Салливен Гарднер 77
Салливен Пэт 133—135

Самборский Богуслав 229
Санден Йон 242

Сапата Эмилио 212
Секей Ганс 77

Секей Иштван 226
Селин Луи 146

Сенкевич Генрих 228

Сеннет Мак 113, 116
Сен-Санс Камилл 25, 136

Сент-Экзюпери Антуан 151
Сервантес 244

Силвер Маркс 51
Сименон Жорж 154

Симон Мишель 147, 148, 153, 155
Синклер Эптон 210, 213

Ситон Мери 213
Славинский Владимир 221, 222

Смек Рой 29
Сметана Бедржих 222

Смолик Франтишек 220
Собревьяла Немезио 243

Соколов Владимир 160
Соколов И. В. 261

Спартак 239
Стайдль Роберт 18

Сталь Джон 104
Стейнер Ральф 200

Стемповский Казимеж 42
Стен Анна 160, 161

Стиллер Морис 57, 241
Стокер Брэм 123

Сторк Анри 203
Стоун Льюис 112

Струг Анджей 229
Сьодмак Роберт 159, 160, 174

Сэвилл Виктор 183
Талленте Стивен 186—189, 191, 192

Танака Кинуюэ 246
Тейлер Д.-Ф. 192

Тейлор Сэм 66
Тельмо Котинелли 245

Темерсон Стефания 201
Темерсон Франтишек 201

Теплиц Ежи 4, 231
Терж Ене 226

Тессье Валентина 154
Тибетт Лоренс 50

Тиле Вильгельм 58, 59, 235
Тиссэ Э. К. 197, 206

Тоффано Серджио 235
Трейл Эрмитедж 92

Трейси Спенсер 93, 108
Тренкер Луис 167

Третьяков С. М. 252
Тривас Виктор 175, 176

Трика Томаш 224
Тукок Ванда 104

Турин В. А. 232
Турнер Жак 145

Турнер Морис 67

Тыла Иозеф 218, 219
Тэлли Мернон 29

Уайт Перл 70
Уайтмен Пол 52

Уикершем Джордж 90
Уилкоккс Герберт 184

Уинчелл Уолтер 97
Уник Пьер 204

Уокер Стисарт 100
Уоллес Ричард 39, 55

Уорд Уорик 184
Уорнер (братья) 15, 24, 25, 27—36, 51,
54, 92, 106, 126

Уотсон Джеймс 201
Упицки Густав 163, 164

Уэббер Мелвилл 201
Уэйл Джеймс 124, 182

Уэллес Орсон 40
Уэллман Уильям 93—95, 107, 125

Уэст Мэй 114—116, 125, 138
Уэст Роланд 63, 76, 77

Фанк Адольф 167
Фаркаш Николас 152

Фаррер Клод 167
Фейдер Жак 11, 42, 66, 152, 260

Фейдт Конрад 164, 167, 184, 241
Фейош Пал 42, 43, 226

Фелдман Джозеф и Гарри 261
Фербенкс Дуглас 66, 101, 137

Фербер Эдна 125
Фердинанд Роже 154

Фердль Вейс 166
Ферно Джон 204

Фехер Фридрих 218
Филдс У.-К. 113, 115—117, 126, 149,
192

Фишер Э. 177
Фишингер Оскар 199, 200

Фламарион Камилл 141
Флаэрти Роберт 39, 122, 123, 189, 191,
192

Флейшер Макс 134, 135, 137, 138
Флер Робер де 66

Флобер Гюстав 154
Флорей Робер 21, 67, 69, 79, 118

Флорелль 171
Фогт Ганс 21—23

Фой Брайан 40
Фокс Уильям 30, 32—36, 90

Фор Эли 10
Форд Александр 230, 231

Форд Джон 91, 100, 101
Форест Ли де 21—24

Форстер Рудольф 164, 170
Форцано Джоваккино 240
Фрай Роджер 6
Фраккарели Арпальдо 238
Франк Леонгард 176
Фредерик Полин 63
Фрейнд Карл 124
Фрелих Густав 160
Фрелих Карл 163, 167, 176
Френе Пьер 70
Фридман Э. 181
Фримль 50
Фрич Вилли 157, 160, 241
Фрич Мартин 219, 222
Фрондэ Пьер 142
Фрэнклин Сидни 63, 125
Фудзивара 245

Хаас Хуго 218, 220
Хавел Милош 220
Хакеншмидт Александр 221
Харвей Лилиан 160, 161
Харди Оливер 117, 119, 126
Харисон Бен 134
Харлоу Джин 108
Хассе Эрнст 160
Хашлер Карел 218
Хедли Генри 28
Хейс Уилл 28, 29, 94, 111
Хект Бен 80, 92, 95, 97, 106, 107
Хеллер Отто 222
Хельм Бригитта 172
Хельмстрем Геста 241
Херманн Игнац 218
Херст Фанни 104
Хершольт Джин 112
Хефлер Пауль 123
Хил Джордж 95
Химено Эдуардо 243
Хичкок Альфред 43, 76, 78, 182—186
Ходатаев Н. П. 138
Хоиро Хаяси 246
Холмс Филиппс 97, 101
Хорн Бригитта 160
Хоуард Лесли 125
Хоукс Говард 92, 93, 95, 109
Хьюлберт Джек 184
Хэммет Дэниел 106
Хэрд Эри 133

Целлер Вольфганг 46
Цельник Фридрих 43
Ценкальский Эугениуш 231—233
Цехановский М. М. 138

Цикан Мирослав 221
Цилле Генрих 167
Цимбалист Ефрем 29
Циннер Пауль 175, 184
Цукмайер Карл 63, 177, 258
Цукор Адольф 24, 26, 115
Цукор Джордж 51

Чапек Карел 220
Чаплин Чарлз Спенсер 32, 113, 116, 118,
126—129, 146, 207, 232, 257, 260, 261
Чарелл Эрих 161
Чаттертон Рут 38, 62, 63, 102
Чекки Эмилио 235, 236, 239
Черепи Арсен 163
Чехов А. П. 26
Чортош Дюла 226

Шансель Жюль 55
Шапорин Ю. А. 257
Шаренсоль Жорж 148
Шаро Генрик 228
Шарпен 70
Шах Панна 261
Шварц Ганс 76, 77, 157, 161
Шевалье Морис 51, 54—56, 130
Шедзак Эрнст 124
Шекспир Уильям 26, 51, 66
Шелли Мери 123
Шенк Джозеф 36, 106
Шериф Р. 182
Шерцингер Виктор 55
Шестром Виктор 241, 242
Шёберг Альф 242
Ширер Норма 51, 63, 64, 102, 125
Шнеебергер Ганс 167
Шомон Сегундо де 243
Шорин А. Ф. 21, 22
Шостакович Д. Д. 25
Шоу Бернард 182, 183
Штерн Эрнст 8
Штернберг Джозеф 57, 76, 77, 79, 80,
82, 85, 86, 91, 100, 101, 103, 104,
110, 159, 245, 247
Штраус Иоганн 19
Штрогейм Эрих 39, 80
Шу Жан 67
Шульц Фриц 166
Шюнцель Рейнольд 170

Эггелинг Викинг 199
Эдгрен Густав 242
Эдисон Томас Альва 13, 14, 17, 19, 20
Эзон 135

Эйзенштейн С. М. 4, 11, 12, 46, 99—101,
206—214, 241, 248, 253, 255, 261
Эйслер Ганс 176, 178, 203
Эйхлерувна И. 229
Элтон Артур 192
Энгле Иозеф 21—23
Энстей Эдгар 192
Эпштейн Жан 141—143, 152, 194

Юрнев Р. Н. 260, 261

Юткевич С. И. 261
Ютци Пиль 167, 168

Ягер Эрнст 47, 74
Якобини Мария 215
Якубовская Ванда 231, 232
Яннингс Эмиль 159, 160, 229
Янович Ганс 57
Ярач Стефан 232

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

Августина Арагонская 243
 Адъютант его высочества 219
 Алая заря 164
 Алиби 63, 76—79, 84
 Алиса в рисованной стране 134
 Аллилуйя 75, 76, 79, 82—84
 Аллю, Берлин, говорит Париж 145, 154
 Американская трагедия 100, 209, 210, 247
 Андалузский пес 194, 204
 Анна Кристи 64
 Аплодисменты 76, 86, 107
 Аптека 201
 Ариана 175
 Ассизи 240
 Аталанта 155, 156
 Атлантида 172
 Атлантик 75, 76, 81, 84, 86, 184
 Африка говорит 123
 Н₂O 200
 Бал 58
 Бедный Пьеро 130, 132
 Безымянные герои 229
 Бекки Шарп 107
 Белое безумие 167
 Белое и черное 69
 Белокурая Венера 103—105, 110
 Белоснежка и семь гномов 133
 Белые тени Южных морей 39, 40, 122, 123
 Белый ад Пиц-Палю 167
 Бен — Гур 36
 Берлин, Александерплац 167, 168
 Берлин, Симфония большого города 46, 47
 Бесчеловечная 143
 Битва 152
 Благословенный случай 97
 Бой 243

Большая игра 152
 Большой дом 95, 96
 Большой парад 98
 Бомбы на Монте-Карло 161
 Боринаж 204
 Борьба 182
 Бравый солдат Швейк 219
 Бродвей 43
 Бродвейская бабочка 106
 Бродвейская мелодия 52—54, 60
 Броненосец «Потемкин» 12, 46, 80, 99, 188, 207, 210, 241
 Будю, спасенный из воды 147, 153
 Бульдог Драммонд 63
 Бунтовщик 167
 Бурия на Монблане 167
 Бурия над Мексикой 213
 Бурия над Татрами 224
 Бурия страсти 160, 174
 Бэк-стрит 103, 106
 Вальс любви 58, 59, 160
 Вампиры 201
 Вашингтонская карусель 97
 Вашингтонский маскарад 97
 Великий Габбо 76, 80, 81
 Великолепная Бетси 44, 45
 Велосипедные гонки 18
 Венские вальсы 184
 Верная любовь солдата 166
 Вероломное сердце 201
 Верфи на Адриатике 240
 Весенний ливень 226
 Весна пришла 50
 Вечер в опере 120
 Вечерняя облава 144
 Взбунтовавшаяся 243
 Вива, Запата! 106
 Война между джазом и классической музыкой 137

Воронье море 142
 Восточное Борнео 123
 Восход солнца 39
 Враг в крови 46
 Враг общества 93, 106, 107
 Время под солнцем 213
 Все вертится, все движется 199
 Все о Еве 106
 В Сибирь 227
 В старом Чикаго 106
 Вы не знаете Хадимршку 219

Гамлет (1900 г.) 16
 Гамлет (1948 г.) 66
 Генрих V 66
 Герой отечественной войны 26
 Гибель «Лузитании» 133
 Говорит Элстри 183
 Говорящий портрет 17
 Голова человека 154
 Голос мира 192
 Голубая композиция 200
 Голубой ангел 75—77, 79, 81, 82, 84, 86, 101, 159, 160, 163, 257
 Голубой Дунай 184
 Голубой свет 167
 Гордость третьей роты 166
 Городские улицы 93, 106, 107, 109, 110, 253
 Горы в огне 167
 Гранд-отель 112
 Граф де Гриоле 26
 Гроза гарнизона 166
 Гроздь гнева 106
 Груз с Ямайки 192

Давид Гольдер 154
 Да здравствует Мексика! 211, 213
 Дамы из большого дома 95
 Два галстука 66
 Два мира 165, 184
 Два сердца бьются в ритме вальса 57, 223
 Движущаяся композиция 202
 Двое робких 66
 Дворец на колесах 230
 Девушки в униформе 175, 176
 Дезертир 247, 255, 257
 Дело в шляпе 148
 Дело об убийстве Кэнэри 62
 Демон 20
 День на скачках 120
 День поминовения усопших 213
 Деньги или жизнь (1932 г.) 221

Деньги или жизнь (1933 г.) 236
 Деревянные кресты 151
 Десантники атакуют на рассвете 103
 Десятеро из Павиака 230
 Десять процентов для меня 229, 230
 Детский сад 154
 Джек, вот это парень! 184
 Жерти-динозавр 132
 Дикое поле 229
 Диксиана 50
 Динамит 76, 85
 Дитя любви 67
 Для ее счастья 242
 Дождь 203
 Доки Нью-Йорка 91
 Доктор Джекилл и мистер Хайд 107, 109, 253
 Доктор Мабузе — игрок 174
 Дом в предместье 221
 Дом Мольера 71
 Дон Жуан 13, 28—31
 Дон Жуан и Фауст 143
 Дочь воды 153
 Дочь чиновника 243
 Дракула 123
 Дрейфус 66, 177
 Дух возвращается домой 58
 Духи дамы в черном 143
 Дэвид Копперфилд 116

Евреи и война 26
 Единая семья 188
 Если бы у меня был миллион 121

Жан, упавший с луны 67, 140, 153
 Женись на мне 183
 Женская этика 50
 Женщина, которую он презирал 184
 Живые фрукты и овощи 132
 Жизнь в деревне 22
 Жизнь Эмиля Золя 108
 Жилец Шульц против всех 167

Забавные симфонии 137
 Завещание доктора Мабузе 174, 175
 Завоеватели 125
 Западный фронт, 1918 151, 168, 169, 171, 176
 Запретный рай 55
 Зарабатывай на жизнь 145
 Затерянный мыс 184
 Звонкая почта 99
 Звуковое ревю У. Фокса 51
 Звучащая волна 46, 199

Земля 188, 202
Земля без хлеба 194, 204
Земля поет 220, 224
Золотая лихорадка 126
Золотоискательницы с Бродвея 51, 52
Золотой век 194—199, 204, 253, 258
Зрелище зрелищ 51
Зюдерзее 203, 204

Идея 205
Индустриальная Британия 192
История греха 227, 228
История неизвестного солдата 203
История никого 202

Кабинет восковых фигур 8
Кабинет доктора Каллигари 57, 159
Кавалькада 124, 125
Как живет берлинский рабочий 178
Как зелена была моя долина 106
Как он лгал ее мужу 182
Камилла 26
Камо грядеши? 19
Капитан из Кёпеника 177
Кинг-Конг 90, 124
Когда рыдают струны... 218
Когда солдаты... 166
Кокосовые орехи 118, 119
Комические выражения смешного лица 133

Конгресс танцует 161, 163
Конец миссис Чейни 63, 64, 86
Конец мира 141
Конец недели 46
Конец пути 182
Контакт 192
Контратака 108
Концерт для флейты в Сан-Суси 163, 165
Корабль в опасности 46
Королева Христина 107
Король бродяг 50
Король бульваров 140
Король джаза 52, 53, 216
Кровь поэта 197, 198
Круг 200
Куле Вампе 177, 178

Лакей Ипполит 226
Ламмокс 43
Ланкашир в труде и на отдыхе 192
Лев и мышь 40
Легион улицы 231
Легкие миллионы 93, 106

Лейтенский хорал 163
Летучая мышь 19
Лицо со шрамом 92, 93, 106, 108, 109, 111
Личная секретарша 58, 235
Лолотта 15
Лондон ночью 58
Лот и Содом 201
Лошадиные перья 119, 120
Луковка 154
Люби меня сегодня ночью 107
Любовные похождения Гришки Распутина 26
Любовь Жанны Ней 168
Люди в воскресенье 159

«М» 173, 174
Магическое вечное перо 133
Мадам Бовари 154
Мадам Х. 33, 38, 62
Мадам Сан-Жен 16
Маленькая Лиза 154
Маленькая продавщица спичек 153
Маленький Цезарь 92, 106—108
Мари Шапделен 154
Маркус 70, 140
Марокко 216, 245
Марш Ракоци 226
Маршал, Вперед! 164
Матерь скорбящая 142
Мать — земля 236
Мать роты 166
Мейссенский фарфор 18
Мелодия мира 46, 47
Мелодия сердец 76, 77, 84, 157, 160
Меркуреиллы из Вадкопинга 242
Месть духов 132
Месть Франкенштейна 124
Металл с неба 46
Мечтательные уста 175
Микки Маус 205, 257
Миллион 143—146, 238, 257
Мир без границ 216
Миражи Парижа 145
Моана 122, 189
Мое лицо красное 97
Мое сердце поет 183
Молодой мистер Линкольн 106
Монте-Карло 56, 57
Мораль пани Дульской 228
Мост 203
Мужчины вне игры 220
Мундштук 96
Мы живем в Праге 221
Мы строим 203, 204

На Западном фронте без перемен 91, 98, 99, 111, 151, 164, 165, 169, 216
Нана 153
Нанук с Севера 122
Наполеон 141
На пражском граде 221
На рассвете 230
На солнечной стороне 220
Начерадец, король болельщиков 220, 222
Невеста полка 50
Неизвестные водные пути 192
Немецкое радио 46
Немой меломан 15
Нерон 236
Нетерпимость 80
Нибелунги 6
Ничейная земля 175—177
Новая земля 204
Новая луна 50
Новогодняя ночь 12
Новые времена 126, 146
Новые господа 66
Ноги за миллион долларов 116
Ноев ковчег 106
Ноль за поведение 147, 155, 156
Носферату 123
Ночной суд 96, 109
Ночь на перекрестке 154

Обвиняемая, встаньте! 67
Обезьяний бизнес 119
Облава 91
Обращение Фердише Пишторы 220
Огни большого города 126—128, 257
Огни Нью-Йорка 40, 44, 91
Один час с тобой 57
Одна ночь 241
О'кей, Америка 97
Октябрь 12
Она причинила ему зло 115
Опасный роман 229, 230
Ор 201
Орел и ястреб 100
Основы механики 200
Остров потерянных душ 124
Отверженные 152
Отелло 40
Отель «Империаль» 57

Падение дома Эшеров 201
Падший ангел 39, 40
Рах aeterna 27
Палио 236, 238

Пансион «Мимоза» 152
Парад любви 55—57, 60, 216
Парад «Парамаунт» 51
Пароходик Уилли 129, 130, 135
Патриот 39
Певец Варшавы 230
Певец джаза 24, 31, 32, 36, 44, 49, 51, 105, 181
Первая полоса 97, 107
Перед выпускным экзаменом 220
Песнь о героях 203
Песнь песней 107
Песня бродяги 50
Песня Лиссабона 245
Песня любви 235
Пестум 240
Пигмалион 183
Пинки 106
Письмо 64
Плавучий театр 43, 47
План жизни 57, 121, 122
Пляска скелетов 136
Побег 182
Повесть о Луи Пастере 108
По горам и долинам 220
Под крышами Парижа 75, 76, 83, 84, 140, 144, 148, 149, 167, 172, 245
Подполье 91
Поезд самоубийц 145
Полуночная любовь 144
По поводу Ниццы 147, 156
Последний миллиардер 149—152
Последний после бога 219
Последний человек 12, 159
Последняя миля 96
Последняя рота 76, 79, 85, 160
Почему нет? 215
Поющий город 183
Поющий клоун 55, 181
Прага 221
Прекрасное время маневров 166
Прекрасные дни 113
Прерванная колыбельная, см. Человек, которого я убил 99
Прибой и водоросли 200
Привет друзьям 134
Приговор жизни 229, 230
Приз за красоту — мисс Еврона 76, 82
Приключения принца Ахмеда 205
Принцесса джунглей 58
Проданная невеста 222
Проклятие Франкенштейна 124
Простак из Парижа 55
Процесс Мери Дуган 62, 67

Прощай, оружие! 258
Прощание 159, 160
Проставцы 222
Пудра и бензин 221
Пульс польского Манчестера 230
Путовой обходчик № 24 232
Пушечные матушки Краузе за сча-
стьем 167, 168
Путь прекрасен 67

Разбойник 220
Разными глазами 62
Ранго 124
Рассильные пряники 119, 120
Рассвет 221
Ревизор 219, 222
Революционная русская армия 26
Решо Голливуда 51
Резервисты на отдыхе 162, 166
Реша 220, 224
Рельсы 12
Римские башни 240
Римские скандалы 113
Рино-Рита 50, 51
Родина 245
Рождение газеты 231
Ромео и Джульетта 229
Рубашки суда 188, 189, 191
Ружик 154
Рокет 98

Салли с дирковой арены 115
Самая опасная игра 124
Самый сильный 242
Свадебный марш 39
Свет пронизывает тьму 201
Световые ритмы 201
Свободу — нам! 145, 146, 148, 247, 257
Севера 245
Седьмое небо (1927 г.) 39
Седьмое небо (1937 г.) 106
Секрет врача (Польша) 42
Секрет врача (Америка) 62
Семейный пикник 116
Сентиментальный романс 197, 198
Симаррон 91, 113, 125
Симфония в двух квартирах 183
Синг-Синг 96
Сирано де Бержерак 16
Скажите Англии 185
Скандалная хроника 97
Слабительное для бэби 153
Следствие 160
Служба есть служба 166

Смятение в раю 57, 121, 122
Солидарность 168, 171—173, 247
Солнечная Сузи 183
Солнце 236
Солнце еще всходит 237
Соломенная шляпка 66, 144, 247
Сон у камина 131
Сорванец из Испании 112, 113
42-я улица 106
47 верных ронинов 246
Соседка и жена 245, 246
Спущенные паруса 236
С субботы на воскресенье 222
Сталь 46, 236, 239
Старая, сладкая песня любви 23
Старое и новое 12
Старый Сан-Франциско (1927 г.) 31
Старый Сан-Франциско (1930 г.) 106
Столкновение 33
Сто метров любви 229, 230
Страсти Жанны д'Арк 12, 201
Сука 148, 153
Суэц 106
Счастье 143
Сын Франкенштейна 124
Сюзанна Леннокс, ее взлет и падение 104

Табачная дорога 106
Табу 122
Тайна желтой комнаты 143
Танцуйте, милая леди 185
Тарис, король воды 156
Телефонный звонок 145
Тень на горе 192
Террор 40, 181
Только тебя любил 57
Тони 154
Тонка Виселица 218
Топаз 70
Торжественная премьера Микки 137
Тото 145
Трапеза бедных 237
Трехгрошовая опера 168, 170, 172, 173,
257
Три дня на гауптвахте 166
Три кабальеро 134
Три поросенка 139
Триумф Тарзана 58
Трое из кавалерии 166
Трое с бензokolонки 58—60, 160, 161
Турксиб 188, 232
1960 год 237—239
1914 год (1931 г.) 177
1914 год (1934 г.) 227

У дантиста 17
Убийство 184, 185
Убийца, см. «М»
Убийца Дмитрий Карамазов 167
Укрошение строптивой 66
Улан, уланы 229
Улисс 209
Улица грез 24, 25
Улица удачи 110
Уличная песенка 167
Уличная сцена 64, 65
Улыбка счастья 125
Утиный суп 119, 120, 150

Фанни 70
Фантазия 200
Фантасмагория 132
Фельдмаршал его императорского вели-
чества 218, 219, 222
Фигаро и его большой день 238
Фидловачка 219
Филлипс-радио 199
Франкенштейн 123, 124
Фридрикус Рекс 163

Хам 228
Хозяйка Ливанского замка 143, 152
Хуарес 108

Царствование Карла-Фридриха 242
Царь царей 44
Цветы и дерева 137
Цезарь 70
Целую вашу ручку, мадам 57
Цирк 126

Чанг 124
Человек в испано-сюизе 143
Человек, которого я убил 99
Человек, который убил 167
Через горы и долины 192
Черная рубашка 240
Черный гусар 164
Четыре времени года 137
14 июля 148, 149
Чрево города 240
Что за подлецы мужчины! 238, 239
Что такое кинетофон 20
Чудо в казарме 166

Шаланда проплывает, см. Аталанта
Шантаж 43, 76, 78, 79, 81, 82, 182, 184,
185
Шестое чувство 243
Шотар и компания 154

Экстаз 221, 222, 224
Эротикон 222
Эрроусмит 91, 100, 101

Юнона и Павлицы 182

Я — беглый каторжник 96, 106—109,
111
Я обвиняю 151
Язычник 123
Янко-музыкант 228
Яркая шаль 108
Ящик Пандоры 168

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. В ожидании звука	5
Глава II. От кинетофонографа до премьеры «Дон Жуана»	13
Глава III. Годы хаоса и перелома	30
Глава IV. Царство ревью и оперетты	49
Глава V. Кино обращается к театру	61
Глава VI. В поисках синтеза	73
Глава VII. Голливуд: зеркало кризиса и депрессии	88
Глава VIII. Голливуд: другая сторона медали	111
Глава IX. Мастер рисованного фильма Уолт Дисней	129
Глава X. Сияет звезда Рене Клера	140
Глава XI. Немецкое кино — последние годы свободы	157
Глава XII. Расцвет английского кино	180
Глава XIII. Пути и перепутья авангарда	194
Глава XIV. Панорама мирового кино	215
Глава XV. На пороге зрелости	247
Литература по истории зарубежного кино 1928—1933 годов	260
Указатель имен	263
Указатель фильмов	270

Редактор *М. Тугушева*
Художественный редактор *Л. Шканов*
Технический редактор *В. Шиц*
Корректор *А. Никитина*

Сдано в производство 13/I 1971 г. Подписано к печати 31/VIII 1971 г. Бумага 70×90¹/₁₆
бум. л. 83/4, печ. л. 20,47+4,68 вкл. Уч.-изд. л. 23,07. Изд. № 12#10439. Цена 2 р. 19 к. Зак. 733

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

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