

УДК (нем)  
К-47

85

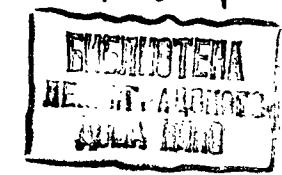
Зигфрид Кракауэр

**Психологическая  
история  
немецкого  
кино**

к

От Калигари  
до Гитлера

51427



Москва  
«Искусство»  
1977

778 И  
К 77

Siegfried Kracauer  
From Caligari to Hitler

A psychological history  
of the German film

Published by Dennis Dobson Ltd.  
New York, 1947

Общая редакция и коммента-  
рии Н. П. Абрамова

К 80106-050 104-77  
025(01)-77

© Перевод с английского, с сокращениями. Издательство  
«Искусство», 1977 г.

Р. Юренев

Любовь и ненависть  
Зигфрида Кракауэра

Эту книгу породили два чувства, бушевавших в сердце ее автора: любовь к киноискусству и ненависть к фашизму. Уже это делает книгу для нас интересной.

Зигфрид Кракауэр (1898—1966) справедливо считается одним из крупнейших теоретиков и историков кино. На его труды охотно ссылаются все исследователи современной немецкой художественной культуры, а также авторы эстетических, социологических и психологических работ, касающихся кинематографа. В свою очередь, Кракауэр развивает и дополняет теоретические положения и открытия Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова, Балаша, а также Гриффита, Клера, Кавальканти, Уэллса и других выдающихся деятелей киноискусства. Особенную серьезность и глубину работам Кракауэра придает их органическая связь с философией, психологией и социологией — областями, в которых он немало и плодотворно работал.

Советский читатель, интересующийся проблемами кино, имеет возможность прочесть на русском языке большинство основополагающих работ по теории и истории этого молодого массового, синтетического искусства. Собрания сочинений С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, избранные статьи и книги Д. Вертова, М. Ромма, С. Юткевича, Э. Шуб, Г. Козинцева, С. Герасимова и других кинорежиссеров, книги киносценаристов В. Туркина, Е. Габриловича, кинокритиков Н. Лебедева, М. Блеймана, операторов В. Нильсена, А. Головни, а также многочисленные работы более молодых советских авторов сделали советское киноведение наиболее авторитетным во всем мире. Но подлинная наука не может развиваться без международных связей, тем более наука о таком глобальном, общечеловеческом, не знающем границ явлении, как фильм. Поэтому на русский язык переведены лучшие зарубежные киноведческие сочинения: книги по истории кино Жоржа Садуля, Ежи Теплица, Акиры Ивасаки, теоретические книги французов Рене Клера, Андре Базена, Марселя Мартена, англичан Э. Линдгрена, Р. Мэнвелла, итальянцев Г. Аристарко, Л. Кьярини, немца Р. Арнхейма, американца Д.-Г. Лоусона, болгарина Н. Милева и многие другие. Книга Кракауэра займет среди них заметное место.

Зигфрид Кракауэр родился во Франкфурте-на-Майне и, пройдя курс Берлинского и Мюнхенского университетов, вернулся на родину, где с начала двадцатых годов занял место сотрудника редакции и постоянного критика влиятельной либеральной газеты «Франкфуртер цайтунг». Регулярно откликаясь на явления европейского и особенно немецкого кино, он занимается и социологией (книги «Социология как наука», 1925; «Служащие», 1930) и пробует силы в беллетристи-

ке (роман «Гинстер», 1928). Широта литературных интересов сказывается на киноведческих статьях, в которых большое внимание уделяется философским и литературным связям фильмов, социальным и психологическим условиям их появления. Несомненны и стилистические достоинства этих статей, написанных с большим темпераментом, ярким, энергичным языком.

Эстетические воззрения Кракауэра основаны на позитивистской философии Конта, Спенсера, Милля с ее интересом к точным наукам, к систематизации фактов, к социологии. Но ограниченность, политическая инертность позитивизма требовала преодоления, и Кракауэр изучает марксизм, старается давать явлениям киноискусства классовые, политические оценки. Это удается ему не всегда, что объясняется также и буржуазным характером его газеты. Все же позиции молодого критика были достаточно прогрессивны, чтобы пришедшие к власти фашисты выбросили его из редакции и вынудили эмигрировать во Францию.

После долгих и безуспешных попыток продолжить работу по специальности Кракауэр вынужден несколько изменить круг своих интересов. Ему удается заняться опереттой и выпустить книгу «Орфей в Париже» (1937) — о творчестве композитора Ж. Оффенбаха. Но и этот успех был кратковременным — фашистские армии вторглись и во Францию, и эмигрантские тропы привели Кракауэра в Нью-Йорк. Там ему посчастливилось найти скромное место помощника заведующего фильмотекой Музея современного искусства и заняться систематизацией коллекции немецких фильмов. Пересматривая их и перечитывая свои рецензии на них, Кракауэр пришел к мысли о создании истории немецкого кино.

Европа пылала в огне второй мировой войны. Тревога и стыд за свою родину, бесправное положение эмигранта, а также общение с передовыми кругами немецких антифашистов не могли не повлиять на мировоззрение Кракауэра. Он далек от мысли уйти в академическое изучение старых фильмов. Он пишет памфлет «Пропаганда и нацистский военный фильм» (1944). Как и памфлет, книга, предлагаемая вниманию читателей, далека от академического спокойствия. Она дышит ненавистью к фашизму, она пытается на анализе произведений киноискусства исследовать и объяснить ту политическую и психологическую атмосферу, которая привела немецкое общество к фашизму. Название «От Калигари до Гитлера» содержит в себе не только определение хронологического отрезка истории, обнимающего двадцатые годы, но и историю того, как катастрофа в первой мировой войне, предательство революционного движения социал-демократами, стабилизация буржуазного общества, а затем мировой промышленный кризис подготовили и определили появление коричневой чумы. «...за обозримой историей экономических сдвигов, социальных нужд и политических махинаций,— пишет Кра-

кауэр,— бурлит незримая история психологической жизни немецкого народа. Обнажение ее при помощи немецкого кинематографа поможет понять, почему Гитлер шел к власти и почему он ее захватил.

Эта внутренняя идея книги наполняет ее горечью и гневом, порой лишает объективности. Но, вероятно, так и надо писать подлинно исторические произведения — смело вступая в идейную борьбу, отвечая на запросы современности, страстно любя и не менее страстно ненавидя. Книга вышла в Нью-Йорке в 1947 году, вскоре же была переведена на немецкий и французский языки, приобрела репутацию одной из самых серьезных и интересных кинематографических монографий.

Кракауэра приглашают в Колумбийский университет, где в Отделе прикладной социологии он создает книгу «Психология сателлита» (1958). Но и киноведческая деятельность не прекращается. Во многих американских, английских и французских киноизданиях появляются статьи и рецензии Кракауэра. Наконец, в 1960 году выходит его главная книга — «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», также незамедлительно переизданная во многих странах. Успех книги позволил Кракауэру собрать средства для возвращения на родину, во Франкфурт. Там он и скончался в ноябре 1966 года.

Основным эстетическим свойством киноискусства Кракауэр провозглашает «запечатление и раскрытие физической реальности», иными словами — отражение реальной действительности. Проанализировав возможности прародительницы кино — фотографии, он подробно и убедительно рассматривает выразительные средства киноискусства, его драматургические, изобразительные, музыкальные и актерские компоненты, взаимоотношения с литературой, театром и другими искусствами, а также основные виды и жанры фильмов и творческие тенденции кинематографистов.

Особое внимание Кракауэр уделяет воздействию фильмов на зрителя, психологии творчества и восприятия и, наконец, — общественным функциям кино, участию фильмов в жизни общества. В книге приводятся множество интересных высказываний о кино философов, литераторов, общественных деятелей и кинематографистов, а также глубокие и убедительные анализы наиболее значительных кинопроизведений. Книга вышла на русском языке в издательстве «Искусство» в 1974 году.

Многое в воззрениях и методологии Кракауэра нам близко. Понимание искусства как отражения действительности, внимание к познавательным и социальным функциям кино, рассмотрение формы в диалектическом единстве с содержанием, наконец — вера в то, что кино способно воздействовать на духовный мир человека, бороться с его оскудением, возвращать людей к реальности, к труду, к борьбе — несомненно близки к марксистскому пониманию этих проблем. Но немало у Кракауэра и спорного, а порой, с нашей

точки зрения, и просто неверного. Влияние позитивизма сказывается в пассивном «доверии к действительности», в отрицании активной роли художника, интерпретирующего реальность. Это делает позицию Кракауэра скорее натуралистической, чем реалистической, приводит к неверной оценке идейности, целеустремленности искусства. С другой стороны, Кракауэр охотно опирается и на идеалистическую феноменологию Гуссерля и на эстетические воззрения экзистенциалистов. Это делает многие положения книги противоречивыми и ее методологию эклектической. И все же, несмотря на это, в «Природе кино» подкупают и эрудиция автора, и его проницательность в анализе конкретных явлений искусства, и его глубокая любовь к кино, и его убежденность в творческих возможностях человечества, и, наконец, антибуржуазность его социальной позиции.

Все это можно отнести и к предлагаемой читателю исторической работе Кракауэра. Читая ее, мы получаем богатую информацию об одной из значительнейших кинематографий мира — немецкой, соглашаясь со многими наблюдениями и выводами автора, разделяем его антифашистский пафос, но кое с чем и не соглашаемся.

Нельзя согласиться в первую очередь с недооценкой Кракауэром германской революции 1918 года и деятельности немецкого пролетариата и коммунистической партии в двадцатые годы. Кракауэр справедливо пишет о предательстве социал-демократов, об их услужливости перед буржуазией, о непонимании роли рабочего класса и даже активной борьбе против него. Он убедительно показывает, как социал-соглашательство расчищало дорогу фашизму. Но, стыдясь и ужасаясь победе фашизма, он не замечает той борьбы, которую, не прекращая, вел немецкий пролетариат, и того влияния, которое оказала коммунистическая идеология на творчество лучших представителей художественной интеллигенции. Ведь Иоганнес Бехер, Леонгард Франк, Эрнст Толлер, Эрих Мюзам, Фридрих Вольф в литературе, Эрвин Пискатор и Бертольт Брехт в театре, Кете Кольвиц, Георг Гросс, Генрих Цилле в графике да и многие другие или прямо принадлежали коммунистической партии или находились под ее непосредственным влиянием.

Для истории немецкого кино особенно важна правильная оценка графики Генриха Цилле и фильмов режиссеров Герхарта Лампрехта, Лупу Пика и Пиля Ютци, сделанных по его рисункам, показывающих жизнь немецких рабочих. Кракауэр сочувственно упоминает этих режиссеров и их фильмы, дает положительную оценку и творчеству Цилле, но его героев называет люмпен-пролетариями и обходит молчанием их антибуржуазный пафос.

Конечно, в рисунках Цилле нет организованного, борющегося пролетариата, в них сильны мотивы жалости к обездоленным, сентиментального сочувствия, нет активных призывов к классовой борьбе. То же можно сказать и о фильмах «серии Цилле». Но несомнен-

ны и суровый реализм этих произведений, и отчетливая социальная критика, и искреннее сочувствие к городской бедноте.

Кракауэр недооценивает и такие фильмы, как экранизация «Ткачей» Гауптмана режиссером Ф. Цельником, «По ту сторону улицы» Л. Миттлера, «Секс в оковах» В. Дитерле, содержание которых смело можно назвать революционным. Подробно разбирая такие шедевры немецкого кино, как «Безрадостный переулочек» Г.-В. Пабста и «Последний человек» Ф.-В. Мурнау, Кракауэр тенденциозно смягчает резкие критические выпады против буржуазного общества, сохранившиеся в них.

Кракауэр, как и другие исследователи немецкого искусства двадцатых годов, уделяет основное внимание экспрессионизму. Это естественно, так как именно экспрессионизм, давший наиболее яркие произведения в Германии, получил всемирную известность и оказал влияние на искусство других стран. Однако Кракауэр недостаточно дифференцирует экспрессионизм, к которому принадлежали наряду с упадочными, пессимистическими, религиозно-мистическими художниками и художники революционные, воспевающие рабочий класс, социализм, свержение буржуазных правителей.

В кино, требующем больших капиталовложений и связанном поэтому с крупным капиталом, левое, революционное крыло экспрессионизма проявилось слабее, чем в литературе, графике, театре, но все же в творчестве Мурнау, Ланга, Пабста, Фиртеля и других отчетливо звучали антибуржуазные настроения. Не уделяет Кракауэр достаточного внимания и процессу постепенного прихода многих экспрессионистов к правдивому, реалистическому отображению действительности. Эта позиция объясняется тем, что книга писалась с целью яростного разоблачения и осуждения фашизма и проявления прогрессивного искусства меньше интересовали далекого от объективизма автора, чем то, что подготовляло и формировало фашизм.

Пишущему эти строки посчастливилось беседовать с выдающимися немецкими кинорежиссерами Г.-В. Пабстом (в 1961 году в Вене) и Ф. Лангом (в 1964 году в Маннгейме). Оба режиссера крайне отрицательно отзывались о книге Кракауэра, ставившего под сомнение реализм большинства фильмов Пабста, прямо связывавшего фильмы Ланга с подготовкой фашистской идеологии и не обратившего внимания на его резко антифашистские звуковые фильмы, созданные в эмиграции, в Америке. Фриц Ланг не без основания утверждал, что его «Нибелунги» были рождены желанием обратиться в мрачные годы послевоенной реакции к живительным источникам народного эпоса, а образ Зигфрида олицетворял собой вовсе не расистский идеал, а воплощение светлых, прогрессивных сил народа. К этим высказываниям больших художников нужно, конечно, прислушаться, но все же противоречия в их творчестве критик раскрывал хотя и резко, но достаточно убедительно.

С другой стороны, увлекаясь необычностью и страстностью сценария «Кабинет доктора Калигари» Карла Майера и Ганса Яновица, Кракауэр называет его революционным не только в художественном, но и в прямом политическом смысле. Это, конечно, явное преувеличение. Кракауэру удалось хорошо показать, как были затуманены критические и пацифистские идеи сценария продюсером Э. Поммером и режиссером Р. Вине, но им не удалось бы этого сделать, если бы сценарий был действительно революционен, а не мрачен, наполнен неприятием действительности и отчаянием.

Можно поспорить и с другими утверждениями исследователя, с его оценкой творчества тех или иных художников, но одинакового всеобщего отношения к произведениям искусства не бывает и не может быть. Вступая порой с автором в спор, мы не можем не признать, что анализы фильмов у него привлекают в первую очередь стремлением проникнуть в идейную сущность, показать социальные, идеологические и эстетические связи художника, общественную атмосферу, породившую фильм и реагирующую на его появление.

Наблюдательно, умно, порой парадоксально оценивает критик драматическую структуру фильмов, их изобразительное решение, уделяя внимание не только режиссерам, но и сценаристам, операторам, художникам-декораторам.

Менее внимательно и проникновенно разбирает он творчество актеров, и это, несомненно, — слабая сторона книги. Выдающиеся актеры немецкого кино — Пауль Вегенер, Аста Нильсен, Эмиль Яннингс, Вернер Краус, Конрад Фейдт, Элизабет Бергнер создали незабываемые человеческие образы и достойны несравненно более подробного и сочувственного анализа.

Зато с какой сокрушающей презрительной иронией критикует автор пышные псевдоисторические боевики, прославляющие прусского монарха Фридриха и германский милитаризм, как прозорливо угадывает он националистические тенденции в талантливых альпинистских фильмах Арнольда Фанка, с какой гневной страстью разоблачает порой примитивные, а порой и хитрые приемы геббельсовской кинопропаганды!

Книга Зигфрида Кракауэра несомненно заинтересует советских читателей, которые найдут в ней живое и яркое изображение сложного и драматического периода истории Германии, отраженной в правдивом зеркале киноискусства. Любители кино ознакомятся с одной из интереснейших страниц развития самого молодого и самого массового из искусств.

Поучительна эта книга и для советских киноведев, как образец боевой, целеустремленной и страстной публицистики, развернутой на солидной философской и психологической базе и на глубоком, тщательном изучении фактического материала.

## От автора

Меня вовсе не интересует немецкое кино как таковое. Эта книга должна обогатить наши представления о догитлеровской Германии.

Я считаю, что анализ немецкого фильма поможет охарактеризовать глубинные психологические процессы в сознании немцев с 1918 года по 1933-й. Нельзя не видеть связи массовой психологии с развитием исторических событий обозначенного периода. Этот факт не следует сбрасывать со счетов в исследовании послегитлеровского времени.

У меня есть все основания полагать, что примененный мною метод анализа фильмов можно успешно использовать при изучении модели массового поведения в Соединенных Штатах и в других странах. Я также думаю, что подобные исследования смогут помочь планировать кинопроизводство, не говоря уже о прочих средствах коммуникации, и ускорят достижение культурных целей, стоящих перед народами.

Зигфрид Кракауэр  
Май 1946 года  
Нью-Йорк

## Введение

1

Начиная с 1920 года, когда немецкие фильмы прорвали блокаду, устроенную союзниками своему бывшему противнику, зрители Нью-Йорка, Лондона и Парижа были потрясены удивительными, в то же время озадачивающими достоинствами немецкого кинематографа\*. Прототип всех послевоенных немецких фильмов, «Кабинет доктора Калигари», вызвал повсеместно ожесточенные споры. Пол Рота<sup>1</sup> назвал его «первой значительной попыткой выразить творческий дух кинематографическими средствами», швейцарский критик Амиге, напротив, писал, что картина «отдает крашеной древесиной, оставляя во рту привкус золы». Послевоенные немецкие фильмы, обнажившие движение немецкой души, задавали всем немало загадок. Ужасающие, мрачные, болезненные — такими эпитетами они чаще всего награждались.

Со временем немецкое кино переменяло свои темы и способы их художественного выражения. Но вопреки всем переменам оно сохранило особенности своего удивительного старта, которые можно обнаружить и после 1924 года, признанного началом затянувшегося и явного упадка. В оценке этих особенностей американские и европейские критики достигли полного единодушия. Больше всего их пленял талант, который со времен «Калигари» проявлялся в пластическом мастерстве немецких кинорежиссеров, восхищали их безупречная точность в выборе выразительных средств, виртуозно построенное действие, искусное использование камеры, которую немцы впервые наделили движением, несущим драматургическую функцию. Больше того, почти каждый искушенный критик отмечал особенную выстроенность фильмов, которая обеспечивала как непрерывность сюжетного развития, так и чудесную гармонию света, декораций и актеров. Благодаря таким уникальным достоинствам немецкий кинематограф оказал серьезное влияние на мировую кинематографию, в особенности после того, как полностью изменились методы работы в павильоне и появилась свободно движущаяся камера (в «Последнем чело-

\* Исторический фильм Любича «Мадам Дюбарри», первый немецкий фильм, предназначенный для экспорта в США, был показан в Нью-Йорке поздней осенью 1920 года. В апреле 1921 года состоялась нью-йоркская премьера «Кабинета доктора Калигари».

веке» и «Варьете»). «Это были немецкие «операторские произведения (в полном смысле этого слова) — они и поразили Голливуд», — писала американский критик Айрис Барри. Своеобразным знаком уважения немецкому кино явилось то, что Голливуд переманил всех немецких режиссеров, актеров и многие съемочные группы. Франция тоже не была глуха к кинематографическим новациям соседей по ту сторону Рейна. Да и классические русские фильмы испытали благотворное воздействие «принципов освещения» немецкого кинематографа.

Восхищение и подражание вовсе не предполагают глубину понимания. О немецком кино написано очень много — не раз пытались анализировать его большие достоинства и по мере сил решить волнующие проблемы, связанные с сущностью немецких картин. Но эта, главным образом эстетическая, литература рассматривала фильмы только в качестве автономных структур. К примеру, вопрос о том, отчего именно в Германии камера обрела редкостную свободу движения, даже не ставился. Эволюция немецкого фильма тоже не прослеживалась. Пол Рота, лучший критик английского киножурнала «Клоуз ап», первым признал художественные достоинства немецкого кино, однако ограничился краткой хронологической схемой: «Все немецкое кино с конца первой мировой войны и до возникновения американского звукового фильма, — говорит он, — можно грубо разделить на три периода. Первый — театральные, историко-костюмные фильмы. Второй — художественные игровые фильмы. Третий период, озаглавленный упадком немецкого фильма, соседствует со временем расцвета американского немоего кино»\*. Однако почему эти группы сменяли друг друга, Рота даже не пытается объяснить. Такие внешние построения стали правилом, а приводят они к критическим кризисам вокруг фильма. Связывая упадок немецкого кино после 1924 года с отъездом в Голливуд крупнейших деятелей немецкого киноискусства, а также с вмешательством Америки в немецкую кинопромышленность, большинство критиков называет немецкие картины того времени «американизированной» или «космополитической» продукцией. Как я в дальнейшем покажу, пресловутые

\* Rotha, Paul. The Film Till Now. London, 1930, p. 177.

Надо сказать, что Рота разделяет точку зрения на немецкое кино французских и английских критиков эстетической ориентации, хотя прозорливостью и глубиной оценок книга значительно превосходит многие другие.

«американизированные фильмы» были в действительности подлинным отражением тогдашней немецкой жизни. Я попробую показать, что изобразительную сторону фильма, его сюжет и эволюцию можно понять только в тесной связи с социально-психологическими процессами, которые преобладали в нации в соответствующий период.

2

Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, нежели другие искусства. Происходит это по двум причинам.

Прежде всего, кинематограф — творение не индивидуальное. Русский кинорежиссер Пудовкин подчеркивает коллективный характер кинопроизводства, объявляя его тождественным промышленному производству. «Руководящий инженер не сможет сделать ничего без мастеров и рабочих. И их совместные усилия не приведут к хорошему результату, если каждый работник ограничится лишь механическим исполнением своей узкой функции. Коллективизм — это то, что делает каждую, даже самую незначительную часть работы живой и органически связанной с общей задачей. Кинематографическая работа такова, что чем меньшее количество людей принимает в ней непосредственное органическое участие, чем разрозненнее их работа, тем хуже получится окончательный продукт производства — кинокартина»\*. Крупные немецкие кинорежиссеры разделяли эту точку зрения и поступали в полном согласии с Пудовкиным. Наблюдая за съемками фильма, которые осуществлял Пабст<sup>2</sup> на французской студии «Жуанвиль», я видел, как он охотно прислушивался к советам членов съемочной группы и ко всему, что касалось установки декораций и света в павильоне. Пабст говорил мне, что считает такого рода советы бесценными. Поскольку любая кинопостановка воплощает в себе единство, где сплавлены различные интересы и вкусы, общее сотрудничество на киноплощадке тяготеет к исключению чьего-либо господства при создании кинофильма, подчиняя индивидуальные особенности чертам, присущим большинству.

Во-вторых, фильмы сами по себе адресуются к массовому зрителю и апеллируют к нему. Стало быть, можно предположить, что популярные фильмы, или, точнее

\* Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., «Искусство», 1974, с. 129.

говоря, популярные сюжетные мотивы, должны удовлетворять массовые желания и чаяния. Критики нередко отмечали, что Голливуд умудряется продавать такие фильмы, которые не дают массам то, что они хотят. Выходит, что Голливуд дурачит и обманывает публику, которую лишь собственная пассивность да оглушительная реклама гонят в кинотеатр. Однако губительное влияние голливудского массового киноразвлечения не стоит переоценивать. Фокусник зависит от природных качеств используемого материала. Даже нацистские военные фильмы, эта чистейшей воды пропагандистская продукция, отражали некоторые особенности национальной психологии. То, что справедливо по отношению к пропагандистской продукции, еще лучше прилагается к коммерческим фильмам. Голливуд не мог не принимать в расчет непосредственную реакцию публики. Всеобщее недовольство фильмом сразу же оборачивается скудными кассовыми доходами, и кинопромышленность, живо заинтересованная в прибыли, принуждена по мере сил приноравливаться к капризам зрительской психологии. Конечно, американская публика получает то, что хочет Голливуд ей навязать, но, в конечном счете, вкусы зрителей определяют природу голливудских фильмов\*.

3

Фильмы отражают не столько определенные убеждения, сколько психологические настроения, те глубокие пласты коллективной души, которые залегают гораздо глубже сознания. О господствующих тенденциях социальной психологии можно, конечно, многое узнать из популярных журналов, радиопередач, бестселлеров, рекламы, модной лексики и других образчиков культурной жизни народа. Но кинематограф во многом превосходит эти источники. Благодаря разнообразному использованию кинокамеры, монтажу и другим специфическим приемам фильмы могут, а стало быть, обязаны пристально вглядываться в целостную картину видимого мира. Результатом его освоения является то, что Эрвин Панофски<sup>3</sup> назвал «динамизацией пространства»: «В кинотеатре... зри-

\* В догитлеровской Германии кинопромышленность была гораздо более рассредоточена, чем в США. Среди кинокомпаний выделялась УФА, но и она не отличалась всемогуществом. Маленькие фирмы существовали рядом с большими. Это обеспечивало разнообразие кинопродукции, что укрепляло способность немецкого кино отражать настроения общества.

тель сидит на месте только в физическом смысле... В эстетическом плане он пребывает в постоянном движении, поскольку глаз его идентифицируется с объективом кинокамеры, которая постоянно перемещается в различных направлениях и меняет угол зрения. Пространство предстает зрителю в таком же движении, в каком пребывает он сам. В пространстве движутся не только твердые тела — движется само пространство: зыблется, растворяется, изменяется, снова сгущается...»\*.

Завоеывая пространство, фильмы художественные и документальные в равной мере запечатлевают бесчисленные компоненты реального мира: огромные человеческие толпы, случайные сочетания человеческих тел и неодушевленных предметов, а также бесконечную вереницу повседневных явлений. Как правило, экран имеет дело с этими текучими явлениями, на которые в жизни и не обратишь внимания. Опередив другие кинематографические приемы, крупный план появился у колыбели кино и продолжает успешно утверждаться на протяжении всей его истории. «Когда я берусь за фильм, — говорил Эрик Штрогейм<sup>4</sup> журналистам, — то работаю днем и ночью. Не ем, иногда не сплю, стараюсь выверить каждую деталь, представить себе даже выражения лиц моих героев». В этом отыскивании и фиксации повседневных мелочей и заключается миссия фильма, обусловленная его фотографической природой<sup>5</sup>.

Душевная жизнь проявляется в различных элементах и сочетаниях внешнего мира, особенно в тех почти приметных беглых явлениях, которые составляют суть их любого экранного воплощения. Воспроизводя зримый мир — текучую живую реальность или воображаемый микрокосм, — фильм дает ключ к скрытым от глаз психологическим процессам. Горэйс М. Каллэн, исследовавший эпоху немого кинематографа, подчеркивал в свое время специфическую функцию крупного плана: «Случайные движения — бессознательная игра пальцев, сжатие и разжимание рук, которые роняют носовой платок, забавляются с явно ненужным предметом, становятся зримыми иероглифами незримой динамики человеческих отношений». Фильмы в этой связи особенно содержательны, поскольку их «зримые иероглифы» дополняют самое сюжетную историю. Пронизывая фабулу и зрительный ряд

\* Panofsky, Erwin. Style and Medium in the Moving Pictures, Paris, 1937, p. 124—125.

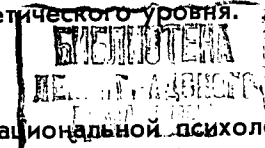
фильма, «незримая динамика человеческих отношений» более или менее характеризует внутреннюю жизнь нации, из которой возникают ленты.

То обстоятельство, что фильмам, успешно отвечающим массовым желанием и чаяниям, выпадает на долю огромный кассовый успех, кажется совершенно естественным. Пользующийся массовым успехом кинобоевик может, однако, угождать одному из многих сосуществующих требований нации и вовсе не обязательно самому важному. В своей заметке о принципах отбора фильмов, хранящихся в Библиотеке Конгресса, фильмограф Барбара Деминг развивает такую мысль: «Если даже знаешь... какие фильмы были самыми популярными, может оказаться, что, сохраняя их в первую очередь, ты сохранишь одну и ту же грезу на целлулоиде... и теряешь другие грезы, которые не появились в самых популярных картинах больших мастеров, но запечатлены в более дешевых и менее знаменитых лентах».

В этом замечании речь идет не столько о статистически выверенной популярности фильмов, сколько о популярности их изобразительных и сюжетных мотивов. Постоянное возникновение в лентах этих мотивов свидетельствует о том, что они — внешние проявления внутренних побуждений. Эти мотивы несомненно заключают в себе социально-психологические модели поведения, если проникают в популярные и непопулярные фильмы, в картины высокохудожественные и в расхожую кинопродукцию. Предлагаемая читателю история немецкого кино — это история его мотивов, которые цепко держались в фильмах независимо от их эстетического уровня.

4

51427



Разговор об особенностях национальной психологии, конечно, предполагает точное понятие национального характера. Меня же главным образом занимают такие массовые психологические склонности или предрасположения, которые преобладали в жизни нации на определенной стадии ее развития. Какие страхи и надежды завладевали немецкой душой сразу же после первой мировой войны? Подобные вопросы вполне законны вследствие ограниченности их диапазона. В данном случае меня интересуют только те вопросы, на которые можно ответить при помощи специального анализа этого времени. Иначе говоря, в своем исследовании я не задаюсь целью найти



некую модель национального характера, существующую вне зависимости от истории,— напротив, меня интересует социально-психологическая модель совершенно определенного периода. Нет недостатка в исследованиях политической, социальной, экономической и культурной истории великих наций. Я лишь хочу прибавить к этим известным типам исследования психологическую историю.

Вполне вероятно, что некоторые экранные мотивы имеют отношение лишь к определенным элементам нации, но известная осторожность в работе не должна закрывать нам глаза на существование тенденций, общих для целей нации. Их вряд ли можно подвергнуть сомнению, поскольку общие традиции и постоянное взаимодействие различных социальных прослоек населения влияют на глубины коллективной жизни. В донацистской Германии настроения и взгляды средних классов были свойственны всем прослойкам. Они соперничали с политическими стремлениями левых и заполняли духовную пустоту общественной верхушки. Этим объясняется общенациональное признание немецкого кино, которое уходит своими корнями в мелкобуржуазную психологию. С 1930 по 1933 год актер Ганс Альберс<sup>6</sup> играл героев в тех фильмах, которые полностью удовлетворяли каждодневные мелкобуржуазные мечты. Его подвиги радовали сердца рабочего зрителя, а в фильме «Девушки в униформе» мы видим на стене его фотокарточку, перед которой благоговейно барышни из аристократических семейств.

Принято считать, что в цепи движущих факторов психологические характеристики составляют скорее следствие, а не причины, поскольку вызваны природным окружением, историческим опытом, экономическими и социальными условиями. И поскольку все мы люди, все «человеки», схожие внешние факторы повсеместно вызывают аналогичные психологические реакции. Паралич духовной жизни, распространившийся в Германии между 1924 и 1929 годами, был не только специфически немецким. Нетрудно показать, как под влиянием схожих обстоятельств происходят — и происходили — подобные душевные кризисы в других странах\*. Однако зависимость

\* Такие уподобления остаются, конечно, на уровне поверхностного сходства. Строго говоря, внешние обстоятельства нигде не дублируют друг друга полностью, и, какую бы психологическую тенденцию они ни порождали, она существует лишь в контексте других тенденций, которые окрашивают ее смысл.

психологических настроений от внешних факторов не оправдывает частое пренебрежение первыми. Следствие в любое время может произвольно стать причиной. Несмотря на свой производный характер, психологические тенденции часто обретают независимую жизнь и из факторов, автоматически изменяющихся под влиянием вечно изменяющихся обстоятельств, сами становятся главными тягачами исторической эволюции<sup>7</sup>. За свою историю каждая нация развивает определенные психологические наклонности, которые, отпочковавшись от породивших их социальных причин, продолжают существовать сами по себе. Прямо вывести их из переменчивых внешних обстоятельств невозможно. Напротив, они помогают определить социальные реакции на эти обстоятельства. Все мы люди, но подчас действуем по-разному. Эти коллективные склонности проявляются с особой силой в пору резких политических поворотов. Крушение политических систем влечет за собой разложение психологических систем, и в воцарившейся неразберихе укоренившиеся внутренние установки, почуяв свободу, обязательно вырвутся наружу, независимо от того, угодны они или нет.

## 5

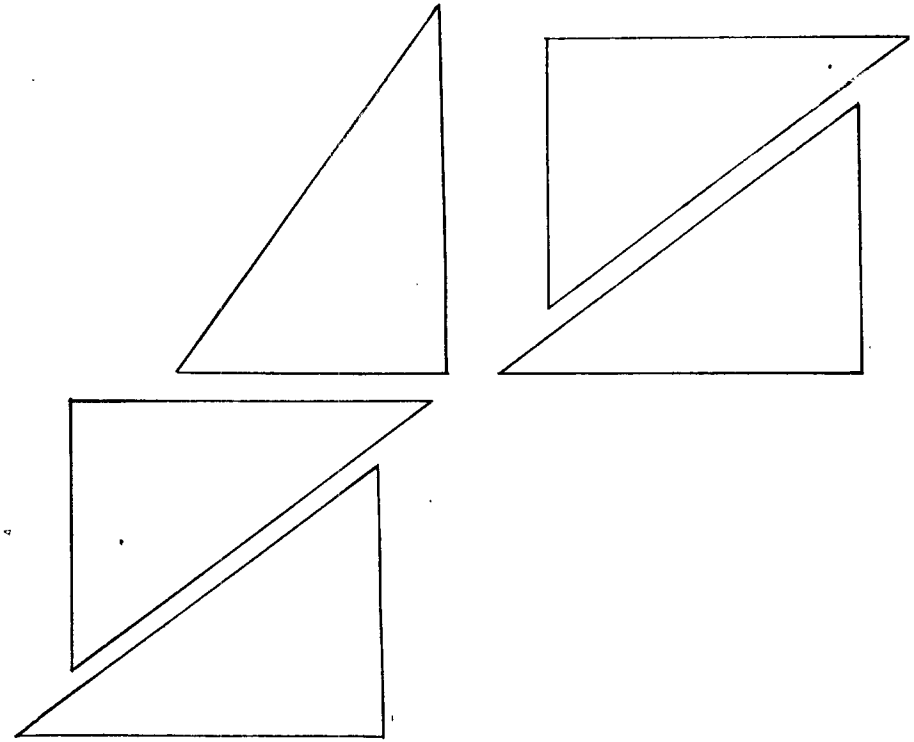
Психологическими факторами пренебрегало большинство историков. Тому свидетельство — огромные пробелы в наших знаниях немецкой истории, начиная с первой мировой войны и кончая приходом Гитлера к власти, периоду, которому посвящена моя книга. Масштаб событий, среда и идеология уже обстоятельно исследованы. Хорошо известно, что немецкая ноябрьская революция 1918 года не сумела охватить всю Германию. Власти поддерживающие по-прежнему управляли Веймарской республикой, призрачные формы которой очертились после 1919 года. Также хорошо известно, как мучительно переживала молодая республика политические последствия военного поражения и уловки крупнейших немецких промышленников и банкиров, которые, рьяно раздувая инфляцию, пустили по миру мелкую буржуазию. Известно, наконец, как после пяти лет плана Дауэса<sup>8</sup> — этой благословенной поры иностранных ассигнований, благотворно сказавшихся на экономической жизни Германии, — мировой промышленный кризис рассеял мираж стабилизации, уничтожил традиции мелкой буржуазии и демократии, усугубив всеобщее отчаяние массовой безработицей.

На развалинах этой «системы», у которой, впрочем, никогда не было костяка, пышным цветом расцвел нацистский дух.

Однако эти экономические, социальные и политические факторы не могут до конца объяснить бешеную напористость гитлеризма и хроническую апатию в противоположном лагере. Характерно, что многие проникательные немцы до последнего момента не принимали Гитлера всерьез и даже, когда он захватил власть, считали новый режим временной авантюрой. Значит, было что-то необъяснимое в атмосфере немецкой жизни, что-то не выводимое прямо из обстоятельств, находящихся в привычном поле зрения<sup>9</sup>.

Поведение широких мелкобуржуазных слоев, по-видимому, определено властным психологическим принуждением. В своей работе 1930 года «Служащие в новой Германии» я подчеркивал четко выраженные требования «белых воротничков», немецких служащих, чье экономическое и социальное положение на деле граничило с положением рабочих или было даже еще хуже. Хотя эти нищие мелкобуржуазные слои не могли больше надеяться на буржуазный достаток, они презрительно отвергали любые доктрины и идеалы, которые больше подходили их бедственному положению, и упрямо занимали позицию, давно потерявшую под собой реальную почву. Следствием этого явилась психологическая неприкаянность, они хватались за пустоту, укреплявшую в них психологическую косность. Поведение мелкой буржуазии было просто удивительным. Небогатые лавочники, ремесленники и частники были так обижены и оскорблены, что отказывались хотя бы частично приспособиться к обстоятельствам и вместо того, чтобы понять, что в их прямых интересах сотрудничество с демократами, подобно служащим, предпочли посулы нацистов. Их тяга к нацистам была чисто эмоциональной — трезво оценить факты они не желали.

Словом, за обозримой историей экономических сдвигов, социальных нужд и политических махинаций бурлит незримая история психологической жизни немецкого народа. Обнажение ее при помощи немецкого кинематографа поможет понять, почему Гитлер шел к власти и почему он ее захватил.



**Архаический  
период**

(1895—1918)

Только после первой мировой войны немецкий кинематограф заявил о своих художественных возможностях. Все, что происходило в немецком кино прежде, принадлежало предыстории, архаическому периоду, который сам по себе не представляет интереса. Тем не менее им нельзя пренебречь. В течение этого периода — главным образом в военные годы — сложились те специфические обстоятельства, которые обусловили удивительный расцвет немецкого фильма после 1918 года.

Если обратиться к фактам, то немецкий кинематограф возник в 1895 году, когда в берлинском мюзик-холле «Винтергартен», за два месяца без малого до первых публичных демонстраций Люмьеров, братья Складановские показывали свой «биоскоп» — иначе говоря, несколько снятых сцен, спроецированных на экран при помощи ими же сконструированного кинопроектора. Однако это начинание не имело важных последствий: ведь до 1910 года в Германии еще не было собственной кинопромышленности. Итальянские, американские, французские фильмы — среди них картины Мельеса<sup>1</sup> — завоевывали расположение у зрителей первых передвижных проекционных аппаратов, после 1900 года просачивались в ярмарочные павильоны, а затем перебирались на экраны примитивных кинотеатров, которые уже появлялись повсеместно. Во французском фильме 1902 года «Гордость нищего» изображался благородный парижский нищий, который, вызволив даму из беды, с презрением отвергал предложенные ею деньги, так как перед этим она заподозрила его в воровстве. Эти картины с высоко-нравственными установками соперничали с порнографическими лентами, которые, конечно, не исполняли своих зазывных рекламных обещаний. В течение 1906—1908 годов метраж фильмов постепенно увеличивался, а словесные пояснения уступили место надписям. Благодаря подобным нововведениям кинотеатры в эти годы росли как грибы, а вместе с ними и немецкие кинопроекторы.

Среди местных продюсеров тех лет выделялась внушительная фигура Оскара Месстера<sup>2</sup>. Деятельность Месстера сначала протекала в скромной берлинской студии на Фридрихштрассе, позднее превращенной в штаб-квартиру низкопробных и беззастенчивых постановщиков. Месстера отличали жадная любознательность первооткрывателя и желание пустить в ход каждое нововведение. В то время когда крупный план был еще в новинку, одна из его ранних комедий пережегала длинные кадры женщин-велосипедисток с крупными планами их ног, вертящих педали, — прием, предвосхищавший излюбленные ухищрения немецкой камеры. Тот же Месстер ввел моду на «звучащие фильмы». Родившись во Франции и Америке, эта разновидность картин расцвела пышным цветом в Германии примерно в 1908—1909 годах. Облаченный в театральные костюмы тенор снимался перед разрисованным холстом, стараясь, чтобы движения губ совпадали с песенкой, льющейся из спрятанного граммофона. Помимо сцен из популярных опер, народных песен и музыкальных пародий публика могла послушать Отто Ройттера, несравненного короля кабаре, чьи песенки под флером добродушного юмора скрывали горькую критику жизни. Такие «звучащие фильмы» показывались в Париже на Всемирной промышленной выставке еще в 1900 году, но из-за дороговизны и сложности производства они не прижились. Германия встретила эти фильмы с особым интересом потому, что любые музыкальные жанры издавна в ней имели успех.

В те годы фильм своими манерами напоминал мальчишку-беспризорника, и это невоспитанное создание привольно произрастало среди самых низких общественных слоев. Кинематограф прельстил многих немцев; прежде никогда не заглядывавших в театр; других экран переманил к себе из театрального зала. В 1910 году театр провинциального городка Хильдесхайм сообщал о том, что потерял половину тех зрителей, которые прежде покупали три разновидности самых дешевых мест. Варьете и цирк жаловались на то, что ими пренебрегают. Привлекая к себе молодых рабочих, продавщиц, безработных, бродяг, кинотеатры пользовались весьма дурной славой. Они предоставляли кров беднякам и убежище влюбленным парам. Иногда в такой кинотеатр забредал и какой-нибудь шалый интеллигент.

Во Франции свобода фильма от культурных уз и интеллектуальных предрассудков способствовала преуспея-

нию таких художников, как Жорж Мельес или Эмиль Коль<sup>3</sup>, в Германии же природу кино долго не понимали. 17 ноября 1908 года новоявленная французская кинокомпания «Фильм д'Ар» выпустила «Убийство герцога Гиза», ходульный фильм, сыгранный актерами «Комеди Франсэз» под музыку Сен-Санса. Он явился первой ласточкой в бесчисленной череде фильмов, которые ошибочно были признаны произведениями искусства, поскольку, отмахиваясь от подлинно кинематографических средств выражения, они подражали театру и переносили на экран прославленные литературные образцы. Италия последовала французскому примеру, и даже американский экран одно время с охотой использовал знаменитых актеров в знаменитых пьесах.

Те же самые процессы протекали в Германии. Интеллектуальный мир театра — режиссеры, актеры и драматурги, — еще недавно презиравшие своего низменного собрата, понемногу проникались интересом к кинематографу. Эту перемену настроений можно отчасти объяснить миссионерской, ревностной деятельностью Пауля Давидсона, активного пропагандиста раннего немецкого кинематографа. Пленившись обаянием датской киноактрисы Асты Нильсен<sup>4</sup>, Давидсон упрямо предрекал кинематографу большое художественное будущее. Он возглавил фирму «Проекцион — А. Г. Унион» и, постепенно скупив многие кинотеатры, занялся выпуском собственных фильмов как раз накануне войны. В целях широкой кинорекламы Давидсон подписал контракт с Максом Рейнгардом<sup>5</sup>, крупнейшим берлинским театральным режиссером, и в 1911—1912 годах принял участие в основании своеобразной организации, которой вменялось в обязанность наладить связи между постановщиками картин и драматургами. Перспектива весьма ощутимых преимуществ, конечно, сломила неприязнь многих недавних недругов кинематографа. Молодые актеры из берлинских театров были не прочь подработать на киностудиях. Театральные режиссеры со своей стороны наживались на том, что сбавляли этим актерам жалованье; более того, они не без удовольствия размышляли о том, что теперь театр заманит к себе кинозрителей, которым захочется полюбоваться своими экранными любимцами на сцене.

Допуск фильмов в царство официально признанных искусств, естественно, сопровождался развитием кинопромышленности. За последние четыре предвоенных года в окрестностях Берлина, в Темпельсхофе и Нойба-

бельсберге, выросли большие киностудии, оснащенные по последнему слову тогдашней кинематографической техники. Передвижные стеклянные стены в студиях позволяли сочетать натурные и павильонные съемки по моде той поры. Все сулило радужные и многообещающие перспективы на будущее. Сам Макс Рейнгардт занялся постановкой фильмов. Австрийский писатель и драматург Гуго фон Гофмансталь написал фантазмагорию «Посторонняя девушка» (1913), ставшую одним из первых фантастических фильмов, которые скоро прочно войдут в немецкий обиход. Экран исподволь прибирал к рукам все мало-мальски приличные произведения, начиная с комедии Артура Шницлера «Любовные игры» и кончая старомодным мещанским романом Рихарда Фосса «Ева».

Но, как и следовало ожидать, эти старания кинематографа добраться до высокого уровня литературы были по существу ошибочны. Люди театра, по старинке тяготеющие к сценическим способам выражения, не могли постичь непривычные им законы нового кинематографического феномена, а к фильмам относились снисходительно. Они приветствовали их лишь как хорошее средство пропаганды актерского искусства — больше того, счастливую возможность популяризации театральных постановок. Значение кинематографа в конечном счете ограничивалось для них сценическими рамками. Летом 1910 года Макс Рейнгардт на двух тысячах метров пленки скрупулезно воспроизвел театральную постановку своей пантомимы «Сумурун», на которой публика умирала со скуки.

Так называемые реформаторы кинематографа — и в их числе учительские союзы, католические общества и всевозможные союзы, преследующие культурные цели, — оказывали аналогичное давление на кинематограф. Начиная с 1912 года ретивые представители этих обществ оправдывали свое существование тем, что изо всех сил противодействовали безнравственным фильмам и объявляли их источником растления молодежи. Эти немецкие сообщества напоминали во многом лиги американских пуритан, но отличались от зарубежных собратьев по духу тем, что с особенной охотой возмущались пренебрежительным обращением большинства постановщиков фильмов с литературными шедеврами. Еще в 1910 году случилось так, что постановщик фильма «Дон Карлос» самовольно упразднил двух центральных персонажей шиллеровской драмы. Реформаторы кино сочли это пре-

ступлением, поскольку каждой экранизации ими вменялось в обязанность сохранить в неприкосновенности первоисточник. Возникает вопрос: неужели эти образованные буржуазные болтуны рьяно защищали Шиллера во имя искусства? Вряд ли. Классическая литература пользовалась внушающим благоговением авторитетом, и, защищая ее неприкосновенность, эти говоруны потворствовали истинно немецкому стремлению служить властям предержащим. Донимая кинопромышленность своими культурными претензиями, реформаторы фильма пережили войну и, облекая свои памфлеты в метафизическую болтовню, продолжали клеймить то, что, по их мнению, представляло халтуру на экране.

По счастью, их попытки облагородить кинематограф, затянув его в пучину театра и литературы, вызвали скептическое к себе отношение кинематографистов и, естественно, встретили безучастие публики. Экранизацию «Сумрун» зритель ругал за полное отсутствие деталей и крупных планов, которые можно было увидеть в любом; даже среднем фильме. Обескураженный этим недовольством, немецкий поэт Эрнст фон Вольцоген перестал засыпать студии своими сценариями, ссылаясь на то, что публике нравится только банальщина. Этим высокопарным экранизациям она и вправду предпочитала поток дешевых «исторических» фильмов и мелодрам, где весьма примитивно разрабатывались популярные сюжеты. Из большинства тогдашних фильмов до нас дошли лишь несколько лент да их названия, тем не менее можно предположить, что напоминали они упражнения школьника, не научившегося ясно выражать свои мысли.

В 1913 году у немцев появился первый детективный фильм, жанр, явно вдохновленный французскими *cinéromans*\*, которые прижились в Америке военных лет. Первым немецким профессиональным сыщиком, кочевавшим из фильма в фильм, стал Эрнст Рейхер. Он изображал остроглазого Стюарта Уэббса в каскетке, с неизменной трубкой в зубах, и был состряпан по образу и подобию Шерлока Холмса. Эрнст Рейхер пользовался невероятной популярностью и незамедлительно породил дублеров, тщетно, впрочем, пытавшихся его перещеголять. Они звались «Джо Дибс» или «Гарри Хиггс», под-

\* Приключенческие романы, печатавшиеся в газетах из номера в номер.

держивали лучшие отношения со Скотланд-Ярдом, выглядели образцовыми джентльменами и с достоинством носили английские имена.

Но примечательно вот что: если французы и американцы весьма преуспели в создании национального двойника героя Конан-Дойла, немцы мыслили великого сыщика только англичанином. Это объясняется тем, что классический детектив — показатель уровня либеральной демократии. Ведь он, единолично действующий сыщик, своим разумом разрывающий паутину иррациональных сил и с достоинством торжествующий над темными инстинктами, выступает настоящим героем цивилизованного мира, который верит в могущество просвещения и индивидуальной свободы. Не случайно в наши дни полицейский детектив исчезает из кино и литературы, уступив место грубому «частному сыщику»: либерализм, по-видимому, временно исчерпал свои возможности.

Поскольку у немцев никогда не существовало демократического режима, они не были в состоянии создать национальный вариант Шерлока Холмса. Но укоренившаяся в их душах восприимчивость к зарубежной жизни позволила им тем не менее насладиться уютным мифом английского великого детектива.

Хотя национальная продукция росла и улучшалась, иностранные фильмы по-прежнему наводняли экраны немецких кинотеатров, число которых по сравнению с 1912 годом значительно увеличилось. Новый лейпцигский кинотеатр «Лихтшпиль» открылся просмотром итальянского исторического боевика «Камо грядеши», который сегодня смотрится как настоящий сценический спектакль. К концу довоенного периода все большей популярностью пользовались датские фильмы. Благодаря таланту Асты Нильсен их психологические конфликты, разворачивающиеся на натуре, волновали немецкого зрителя.

Особенно быстро набирали успех американские вестерны. Киноковбои Брончо Билл и Том Микс покорили сердца немецкой молодежи, которая проглатывала том за томом романы Карла Мая. Невероятные события в них разворачивались на легендарном Дальнем Западе. Эти книги населяли индейские племена, торговцы в крытых фургонах, охотники, бандиты и авантюристы. Четырнадцатилетние подростки читали этот хлам с великим увлечением, что не на шутку озадачивало степенных и благо-

порядочных взрослых. Самые младшие меж тем обливались слезами умиления, когда благородный индейский вождь Виннету, обращенный в христианскую веру, умер на руках своего друга Верной Руки, защитника всех обиженных и, конечно же, немца по рождению. Своим простым обхождением, пронизательным взглядом, бешеной предприимчивостью и героическими подвигами ковбой американского экрана расположили к себе и многих немецких интеллигентов, которых мучило в жизни отсутствие целей. Поскольку интеллигентская душа металась как больная, она с радостью приветствовала немудреные житейские модели вестерна, где герою предлагался единственный выбор существования. Следуя моде, множество студентов в самом начале войны бросились очертя голову добровольцами на фронт. Ими руководили не столько патриотические чувства, сколько страстное желание избавиться от бесплодной свободы и променять ее на полную превратностей жизнь. Они хотели ощущать свою полезность.

Помимо вестернов особой популярностью в те годы пользовались комические фильмы с участием Макса Линдера, Фатти и Тонтолини. Любители немецкого кино, независимо от их социальной принадлежности, весело хохотали при виде этих актеров. Немцы любили этот жанр кинематографического увеселения. Но вот что удивляет: сами немцы не смогли произвести на свет ни одного национального комедиографа, пишущего для кино. Не далее как в 1921 году некий немецкий писатель просто утверждал, что в немецких головах не рождаются комические замыслы — эту область, по его мнению, научились мастерски использовать французы и американцы.

Странную немецкую бездарность в комедийном жанре можно отчасти объяснить особенностью старой комической. Независимо от того, принимала она форму фарса или нет, ее герой то и дело попадал в ловушки и опасные положения, так что жизнь его целиком зависела от череды счастливых случайностей. Когда он оказывался, к примеру, на железнодорожном полотне, а поезд мчался прямо на него, грозя раздавить, то лишь в последний момент герой оказывался спасенным, поскольку поезд внезапно сворачивал на запасный путь, о котором зритель даже не подозревал. Герой — мягкотелый, довольно беспомощный тип, неспособный обидеть и муху, — переживал различные превратности в мире, где царил случай. Таким образом, комедия сама приспособлялась к спе-

цифическим особенностям экрана — ведь фильм, как никакое другое искусство, способен запечатлеть эти жизненные случайности. То была подлинно кинематографическая разновидность комедии. Заключала ли она в себе какую-то мораль? Да, ту самую мораль, которая защищала трех поросят от серого волка и превращала удачу в преданную союзницу героев фильма. В такой же степени она утешала и бедняков. Подобную комедию — с ее верой в форуну и с наивным стремлением к обыкновенному счастью — вряд ли могло принять немецкое сознание. Она противоречила традиционным умонастроениям, в которых обесценивалось понятие удачи и возвеличивалась идея рока. Немецкий юмор своеобразен: к иронии и шутке он относится с пренебрежением и отметаает беспечных удачливых. Особая природа этого юмора заключается в том, что он старается примирить человечество с его трагическим жизненным положением и понуждает не столько смеяться над нелепостями реальности, сколько благодаря смеху понять их роковую неотвратимость. Такие психологические установки, разумеется, плохо вязались с тем отношением к жизни, которое сквозит в каждом персонаже Бестера Китона или Гарольда Ллойда. Более того, между умственными склонностями и телесными движениями есть явная внутренняя взаимосвязь. Немецкие актеры, вероятно, чувствовали, что при своих убеждениях они навряд ли способны бездумно куролесить и озорничать на манер комиков американского экрана.

С началом войны не только часть немецкой молодежи, но и реформаторы кинематографа уверовали в то, что война придает их серому существованию новый и чудесный смысл. В этой связи любопытно предисловие Германа Хефкера к его книге о кино и образованных классах общества. В нем превозносится война как верный способ понять благородные устремления кинореформаторов, а заканчивается оно характерным для той поры воинственным дифирамбом: «Пускай она (то есть война) очистит нашу общественную жизнь, как грозовая буря освежает атмосферу. Пускай она позволит нам снова ощутить биение жизни и побудит нас поставить на карту собственное существование, как требует того сегодняшней день. Мирное время больше терпеть нет мочи»\*. Хефкер и его присные были в состоянии умоисступления.

\* Häfker, H. Der Kino und die gebildeten, Gladbach, 1915, S. 4.

В довоенную пору немецкая кинопромышленность действительно переживала тяжелый кризис. Домашняя продукция была столь незначительна, что не могла выдержать соперничества с иностранными фильмами, заполонившими кинотеатры, которые, казалось, росли только для того, чтобы поглощать приток зарубежных лент. Немецкий рынок был наводнен произведениями братьев Патэ и Гомона, а датская кинокомпания «Нордиск» уже почти пустила по миру «Проекцион — А. Г. Унион» Давидсона.

Война разом изменила это удручающее положение и освободила отечественную кинопромышленность от бремени иностранной конкуренции. Как только закрыли границу, Германия стала безраздельно принадлежать немецким продюсерам, которые теперь ломали себе голову, как своими силами удовлетворить нужды внутреннего рынка. А они были огромны. Кроме городских кинотеатров бесчисленные военные передвижки, кочующие в прифронтовой полосе, требовали поступлений свежих картин. Накануне войны закончилось строительство огромных и хорошо оборудованных киностудий, так что режиссерам было где развернуться. Начался промышленный бум, и новые кинокомпании стали расти как грибы. Согласно более или менее надежным данным, с 1913 по 1919 год число этих компаний возросло с 28 до 245. Кинотеатры процветали и становились роскошными. Наступило время бешеных доходов, и кинематограф стал постепенно привлекать внимание мелкой буржуазии.

Таким образом, немецкому кино представился уникальный случай: оно обрело независимость, и отныне ему не нужно было конкурировать с иностранцами, чтобы сводить концы с концами на рынке. Естественно предполагать, что при таких благоприятных обстоятельствах Германия могла бы создать собственный кинематограф, отмеченный подлинным национальным своеобразием. Добились же этого другие страны. Как раз в военные годы создавали американский кинематограф Д. Гриффит, Чаплин и Сесиль де Миль, тогда же самоопределялось шведское кино.

Но в Германии происходили совсем иные процессы. В октябре 1914 года Месстер заменил предвоенную хронику братьев Патэ, Гомона и Эклера еженедельными кинорепортажами, в которых различные военные события показывались в документальных кадрах. Эта кинохроника распространялась как в нейтральных странах,

так и в самой Германии, а в придачу показывались и инсценированные пропагандистские фильмы, где статисты, переодетые в английские мундиры, сдавались доблестным немецким войскам. Правительство поддерживало начинание Месстера, считая, что нет лучше способа поднять в народе воинственный дух. Чуть позже в военные годы по приказу высшего командования операторы отправлялись прямо на места сражений и добывали впечатляющий материал, служивший вдобавок и историческим свидетельством. Одна такая хроника, снятая с подводной лодки и подробно изображающая, как потопили корабль противника, приобрела большую известность. Но не одни немцы действовали так. Под тем же углом французы рассматривали полезность кинохроники и не менее активно воплощали свои замыслы.

Что касается художественных фильмов, то экраны заполнили патриотические драмы, мелодрамы, комедии и фарсы — весь этот хлам с полковыми невестами, развевающимися флагами, офицерами, рядовыми, возвышенными чувствами и казарменным юмором. Когда в середине 1915 года стало очевидно, что веселая война затянулась надолго и кто в ней возьмет верх — неизвестно, публика, конечно, стала воротить нос от этой «патриотической» стряпни. Тогда кинематограф обратился к развлекательным темам. Картины, спекулирующие на патриотических мотивах, уступали место фильмам, сосредоточивающим свое внимание на жизни мирного времени. Получая фильмы, отвечающие их традиционным вкусам, люди по-своему приспособлялись к затянувшейся войне. В те годы ставилось множество комедий — экранизаций известных театральных пьес, где играли популярные драматические актеры Берлина. В этих комедиях действовали штампованные герои, такие, как прусский офицер или молоденькая девушка, а занимались они легкой комедийной любовной игрой. Подобными пустяшными комедиями начинал свою ослепительную карьеру Эрнст Любич<sup>6</sup>. Не довольствуясь мелкими ролями в классических драмах, он, актер театра М. Рейнгардта, отличавшийся лукавым и живым юмором, стал исполнять роли комических персонажей в различных кинофарсах. В одном из них он изображал еврея-приказчика в берлинской лавочке; его ежеминутно хотели уволить, а он в конце концов женился на хозяйской дочке. Скоро Любич пристрастился к постановке таких комических одночастевок. И хотя при нацистском режиме Любича ругали за то, что он изобра-

жал «пронырливость, абсолютно чуждую арийской натуре», это не коробило немецких зрителей и они простодушно наслаждались искусством Любича — актера и режиссера.

Война не вдохнула жизнь в немецкий кинематограф, как и не помогла рождению его новых жанров. Исключение, пожалуй, составляет серия дешевых многосерийных фильмов с участием любимцев публики Ферн Андра<sup>7</sup> и Эрны Морена<sup>8</sup>. Немецкие продюсеры продолжали разрабатывать драгоценные жилы, открытые довоенными первопроходцами, но в лучшем случае создавали новые вариации на старые темы. Порой они по наитию хватались за какой-нибудь литературный источник и по многу раз экранизировали его. В эти годы кинематограф возродил к жизни уже вышедшие из моды романы Германа Зудермана. В них были драматическое напряжение, хорошие роли и буржуазный взгляд на мир. А отличались они изобилием реалистических деталей и старательным изображением меланхолических восточнопрусских ландшафтов. Все это привлекало продюсеров и в последующие годы.

Лишь к концу войны произошли события, которые ознаменовали рождение национального немецкого кинематографа. Естественно, что это произошло не само по себе — моменту рождения предшествовал длительный этап подготовок. И хотя прежняя кинематографическая практика не отличалась художественными взлетами и не радовала блестящими результатами, тем не менее благодаря ей сложились традиции, без которых финальный прорыв был бы невозможен.

Серьезным вкладом довоенного и военного кинематографа явилось то, что он взрастил для будущего целое поколение актеров, операторов, режиссеров и техников. Некоторые из этих ветеранов продолжали потом работать при Гитлере; скажем, выдающийся немецкий режиссер Карл Фрёлх<sup>9</sup>, не погнушавшийся занять высокий пост в нацистской кинематографии. Фрёлх начинал осветителем на одной из первых киностудий Месстера, потом вертел ручку камеры, а примерно в 1911 или 1912 году начал ставить фильмы. Многие другие режиссеры пробавлялись постановкой примитивных картин, давно и заслуженно забытых. Они учились на собственных ошибках. Эмиль Яннингс<sup>10</sup> — впоследствии тоже за-

нявший видное место в нацистской кинематографии — так пишет о своем кинодебюте: «Когда я впервые увидел себя на экране, это произвело на меня убийственное впечатление. Неужели я действительно выглядел таким болваном?»

Яннингс был одним из многих актеров, овладевших мастерством в годы архаического периода. Позднее они превратились в своеобразную «постоянную труппу» немецкого кино. В самом деле, персонажи любого фильма, выпущенного в Германии, непременно исполнялись членами этого актерского цеха, который, несмотря на постоянный приток новобранцев, сохранил свою гвардию.

В то время когда Голливуд пестовал своих звезд, мало заботясь об актерском ансамбле в фильме, а русское кино нередко использовало типажей-непрофессионалов, немецкое кино держалось на неизменной актерской группе — на превосходно вышколенных мастерах, которые легко приспосабливались к любым переменам стиля и моды\*.

В прошлом, ставшем сегодня историей, встретить актера, похожего на современного ему зрителя, было совершенно невероятным делом. Прежняя наша жизнь теперь как бы хранится в архивах, и мы, не осознавая этого, ушли далеко вперед. Не предшественники Вернера Крауса<sup>11</sup> или Альберта Бассермана<sup>12</sup>, но сами они господствовали на немецком экране военного времени — лица, неумолимо удаленные от сегодняшнего дня. Одной из их коллег была Хенни Портен<sup>13</sup>, которая — редкий случай для тех лет! — начала свою кинематографическую карьеру, не имея сценического опыта. Примерно с 1910 года эта жизнерадостная блондинка, восторженно признанная идеалом немецкой женщины, пользовалась большой популярностью у публики, играя с одинаковой легкостью комические и трагические роли, неотесанных крестьянских жен и чувствительных дам. Другой примечательностью тех незапамятных дней был Гарри Пиль<sup>14</sup>, прозванный германским Дугласом Фербенксом. На экране он появился в разгаре войны, исполнив главную роль в фильме «Под жарким солнцем», где даже львы (из

\* Английский кинокритик С.-А. Лежен обронила по этому поводу интересное замечание: «Постоянная актерская труппа у немцев отвечает настроению Германии — она всегда будет существовать в кинематографе, работающем на фантастико-психологической основе, а также в любом фильме, который создается в павильоне, а не высекает смысла из сырого материала жизни».



гамбургского зоосада Гагенбека) не могли устоять перед его дьявольским обаянием. С первых шагов Гарри Пиль демонстрировал верность той кинематографической маске, которую ему предстояло создать в будущем, — маске рыцарственного сорвиголовы, который отважно сокрушает хитрых преступников и спасает невинных девиц. Облеченный в вечерний костюм, он являлся живым воплощением девичьих грез — безукоризненным джентльменом, а излучаемое им мальчишеское обаяние было сладеньким, как раскрашенные леденцы на палочках, которые на европейских ярмарках одинаково нравятся детям и пресыщенным снобам. Его фильмы больше дышали черно-белыми прописями бульварного чтива, нежели отражали психологические конфликты. Трагические развязки заменялись в них благополучными концовками, и картины эти представляли собой немецкий вариант англо-американского «триллера». На фоне мрачных «художественных» картин эта забавная и приятная чепуха выглядела обособленной.

Самой очаровательной актрисой этого раннего периода была датчанка Аста Нильсен. После многолетних театральных триумфов она дебютировала на экране в 1910 году в картине «Бездна», которую поставил супруг Асты Нильсен Урбан Гад<sup>15</sup> на копенгагенской студии «Нордиск». Этот фильм, необычайно длинный для того времени, не оставил по себе никаких следов, кроме восторженно-го отзыва какого-то рецензента об игре Асты Нильсен — знак того, что она была предназначена для кинематографа. Уверенный в блистательном будущем Асты Нильсен, Давидсон предложил ей баснословные гонорары и прекрасные условия для работы, если она позволит его кинокомпании «Унион» распоряжаться ее талантом по своему усмотрению. Аста Нильсен согласилась, переехала в Берлин и с 1911 года начала сниматься в фильмах, которые имели в годы войны такой успех, что и французские и немецкие солдаты украшали свои блиндажи ее фотографиями. То, что они чувствовали только смутно, Гийом Аполлинер выразил в патетической тираде: «Она — это все. О ней грезит пьяница, о ней мечтает одинокий мужчина. Она смеется, как ополоумевшая от счастья девочка, а в глазах ее столько нежности и знания жизни, что даже не надо говорить о ней», и т. д.

Эта актриса во многих отношениях обогатила немецкий кинематограф. В то время когда актеры еще цеплялись за сценические уловки, Аста Нильсен про-

кладывала дорогу к подлинно кинематографическому языку и вдохновляла своих партнеров. Она чудесно умела произвести точный психологический эффект безошибочно выбранным платьем и смогла постичь сущность кинематографического воздействия детали. Первый ее биограф, Диас, изумлялся тому количеству бесполезных вещей, которые загромождали квартиру Асты Нильсен, — вроде комплектов ничем не примечательной мужской одежды, оптических приборов, тросточек, продавленных шляп и причудливых халатов. «Когда я играю, — сказала актриса Диасу, — я чувствую кожей окружение героини. Я люблю выдумывать и представлять себе в таких деталях, что к началу съемок я знаю ее мельчайшие приметы. А они как раз и заключаются в великом множестве сущих безделиц, среди которых она живет. Такие пустяковые предметы на экране лучше раскрывают человека, чем ходульная театральная игра. Я действительно по крохам собираю своих персонажей — вот сейчас перед вами самые эффектные, самые выразительные детали их облика\*». Картина немецкого экрана оказалась бы обедненной, не будь героинь, созданных Астой Нильсен в немецком кинематографе.

Глава

2

## Мрачные предчувствия

Из груди кинематографического хлама, накопившегося за архаический период, лишь четыре фильма заслуживают внимания, так как они предвосхитили важные психологические темы послевоенного времени. В трех лентах изображались фантастические миры, населенные химерическими существами. Особенность этих фильмов отвечала передовым кинематографическим теориям Германии тех лет. Ведь многие тогдашние критики убеждали режиссеров в том, что специфические возможности нового искусства проявляются в изображении не реально существующих предметов, а вымышленных созданий, порожденных игрой фантазии. Герман Хефкер — тот самый, что превозносил войну в качестве панацеи от зол мирной жизни, — призывал кинематографистов превращать свои фильмы в амальгаму реального и фантастического. От-

\* Diaz, P. Asta Nielsen. Berlin, 1920.

петый милитарист, обожающий волшебные сказки,—такие диковинные люди встречались только среди немцев.

Теоретические доктрины современников первым осуществил на практике актер Рейнгардта Пауль Вегенер<sup>1</sup>, чье монгольское лицо словно приобщало к странным фантазиям, которые возникали в его голове. Желая воплотить их на экране, Вегенер поставил несколько фильмов, которые стали подлинными откровениями. События в этих лентах протекали по другим законам, чем в живой действительности, и лишь кинематограф мог придать им зрительную убедительность. Вегенер был одержим той же самой кинематографической страстью, которая вдохновляла Жоржа Мельеса ставить такие фильмы, как «Путешествие на Луну» или «Проделки дьявола». Но если добродушный французский режиссер пленял детские души лукавыми трюками фокусника, немецкий актер действовал наподобие сумрачного волшебника, который вызывал демонические силы, дремлющие в человеке.

В 1913 году Вегенер начал свою карьеру «Пражским студентом», фильмом новаторским потому, что он открывал для кино сокровищницу старых сказаний. Ганс Хайнц Эверс<sup>2</sup>, написавший сценарий совместно с Вегенером, обладал несомненным «чувством кинематографа»<sup>3</sup>. Про прихоти судьбы он был бездарным писателем, не лишенным тем не менее воображения, тороватым на остросюжетные эффекты и любившим эксплуатировать сексуальные мотивы. Для нацистов он подрядился в 1933 году писать сценарий о Хорсте Весселе. Своеобразная фантазия Эверса уносилась в те сферы, которые представляли кинематографу благодарный пластический материал — чувственные переживания и зримо воспринимаемые события.

Используя мотивы Э.-Т.-А. Гофмана, фаустовской легенды и новеллы Эдгара По «Уильям Уилсон», Эверс изобразил бедного студента Болдуина, подписавшего договор со странным и зловещим волшебником Скапинелли. Этот Сатана в человеческом обличье пообещал выгодно женить Болдуина и озолотить, но поставил такое условие: студента всюду будет сопровождать его двойник. Блестящий кинематографический прием Эверса заключался в том, что отражение, извлеченное из зеркала колдовскими чарами Скапинелли, превращалось в независимое от Болдуина существо.

Выполняя условия договора, Болдуин сводит знакомство с красивой графиней, влюбляется в нее, после

чего ее постоянный поклонник вызывает Болдуина на поединок. Дуэль оказывается неотвратимой. По просьбе отца графини студент, славящийся как замечательный фехтовальщик, хочет пощадить соперника. Но в то время как он спешит на место встречи с противником и из-за дьявольских козней Скапинелли опаздывает к урочному часу, ему становится известно, что зловещий двойник подменил его на поединке и убил незадачливого воздыхателя графини. На Болдуина обрушивается немилость дамы сердца. Он пытается доказать графине свою невиновность, но все тот же двойник безжалостно сводит на нет оправдания Болдуина. Совершенно очевидно, что этот двойник в фильме — одна из душ Болдуина, принявшая человеческий облик. Эта своекорыстная душа, из-за которой Болдуин поддался дьявольскому искусу, живет отдельно от него и старается уничтожить другую, благородную душу, преданную Болдуином. В конце фильма студент в отчаянии стреляет в двойника, в свое зеркальное отражение на том самом чердаке, где тот впервые появился. Однако пуля убивает самого Болдуина. Потом появляется Скапинелли и разрывает контракт на мелкие клочки, которые падают на труп студента.

Значительность этого фильма обеспечивалась, несомненно, не столько операторской работой, сколько самой фабулой, которая, несмотря на ее англо-американское происхождение, влекла немцев к себе столь neodолимо, как если бы была почерпнута из национальных источников.

«Пражский студент» впервые утвердил на экране тему, которая превратилась в наваждение немецкого кино, — тему глубокого, смешанного со страхом самопознания. Отторгнув Болдуина от своего зеркального двойника и столкнув их друг с другом, фильм Вегенера символически запечатлел особую разновидность расколотой личности. Вместо того чтобы не замечать дуализм собственной души, объятый страхом Болдуин понимает, что он во власти грозного противника, который является его вторым «я». Мотив этот был, конечно, старый и многозначный, но, пожалуй, в фантастическом фильме Вегенера он воплотил то, что действительно чувствовала немецкая мелкая буржуазия по отношению к феодальной, родовитой касте, правящей Германией. Временами мелкая буржуазия бывала так недовольна кайзеровским режимом, что ненавидела его больше, чем рабочих, которые вместе с остальным населением возмущались полуабсо-

лютистским режимом в Пруссии, укреплением и ростом военщины и нелепым поведением кайзера. Крылатая фраза о «двух Германиях» как раз предполагала те различия, которые существовали между родовой, державной аристократией и мелкой буржуазией. Эти различия буржуазия переживала особенно болезненно. Однако, несмотря на внутренний раскол, кайзеровское правительство проводило в жизнь такие экономические и политические принципы, которые охотно одобряли даже либерально настроенные мелкие собственники. Они старались убедить себя в том, что при всех разногласиях с правящими классами они составляют с ними единое целое. Но это единство заключало в себе две Германии.

Характерно, что фабула в жанре фильма ужасов преподносится Вегенером как частный психологический казус. Внешние события — лишь мираж, в котором отражаются движения души Болдуина. Он не является частью мира; мир заключается в нем самом. Чтобы представить его таким, а не иным, самое лучшее было развернуть действие в вымышленной сфере, где требования социальной реальности можно не принимать в расчет. Это обстоятельство отчасти объясняет приверженность немецкого послевоенного кинематографа к фантастическим сюжетам. Космическая значительность, приданная в фильме внутренней жизни Болдуина, отражает отчаянное нежелание мелкой буржуазии в Германии связывать свои психологические проблемы с собственным двусмысленным положением в обществе. Психологические установки мелкой буржуазии, подкрепляемые идеалистической концепцией независимой личности, полностью отвечали ее практическим интересам. Поэтому действительная двойственность общественного положения приравнивалась в ее сознании к внутренней раздвоенности, но она предпочитала психологические сложности, чем трезво смотреть на реальный исход событий, грозящий утратой социальных привилегий. Тем не менее временами в мелкобуржуазном сознании, по-видимому, возникали сомнения в том, действительно ли бегство в собственную душу защитит от натиска социальной реальности, чреватой катастрофой. Самоубийство Болдуина в финале «Пражского студента» свидетельствует об этих мрачных предчувствиях.

Свой второй фильм, «Голем» (как и «Пражский студент», он был заново поставлен в послевоенные годы), Вегенер создал в содружестве с художником Генриком

Галееном<sup>4</sup>, наделенным богатым воображением. Галеен написал сценарий, осуществил режиссуру и сыграл в картине одну из ролей. Выпущенный в начале 1915 года, фильм снова продемонстрировал подлинную страсть Вегенера к фантастическим сюжетам, дающим кинематографу бесценный материал. В основу фильма на сей раз легла средневековая еврейская легенда о Големе, статуе, которую слепил из глины пражский раввин Лёв. Начертав волшебный знак на груди Голема, Лёв наделяет его жизнью. В картине Вегенера рабочие, копающие колодезь у старой синагоги, обнаруживают статую и приносят ее торговцу антикварными вещами. Тот в каком-то кабелистическом томе находит рассказ об оживлении Голема раввином и, по примеру Лёва, воскрешает статую. Затем события изображаются в духе современной психологии. Пока Голем служит в антикварной лавке, с ним происходит вторая метаморфоза — этот тупой робот влюбляется в хозяйскую дочку и становится существом, наделенным душой. Испуганная девушка пытается избавиться от злоежщего поклонника, и тогда Голем осознает свое ужасное одиночество. Это чувство пробуждает в Големе бешеную ярость, и вот разгневанное чудовище уже преследует девушку, в слепом неистовстве сокрушая все на своем пути. В конце фильма он гибнет, свалившись с башни, и превращается в груды глиняных черепков.

Мотивы «Голема» всплывают в «Гомункулусе» (1916) — в шестичастном фильме Отто Рипперта, пользовавшемся огромной популярностью в военные годы. Главную роль исполнил известный датский актер Олаф Фёнс<sup>5</sup>, чья романтическая внешность в роли Гомункулуса оказала влияние на моду берлинских франтов.

Поскольку эта многочастевая картина, ранняя предшественница лент о Франкенштейне, имела в основе другие источники, нежели кинематографическая легенда Вегенера «Голем», сходство этих фильмов представляется особенно разительным.

Подобно Голему, Гомункулус — существо искусственное. Выращенный в реторте знаменитым ученым профессором Гансеном и его ассистентом Родином, он превращается в человека редкостного интеллекта и негибимой воли. Однако, узнав тайну своего происхождения, он ведет себя точно так же, как Голем. В сфере сознания Гомункулус как бы замещает Голема. Он чувствует себя отщепенцем и тоскует по любви, чтобы избавиться от рокового одиночества. Неодолимое желание любви гонит

его в далекие страны, где никто не знает тайну его рождения, но правда всплывает наружу, и сколько ни старается Гомункулус склонить к дружбе человеческие сердца, люди в ужасе отшатываются от него, крича: «Это Гомункулус, человек без души, прислужник дьявола, чудовище!» Когда они убивают его собаку, безутешный Гомункулус проникается таким презрением к человечеству, что даже единственный друг Родин не в состоянии его переубедить. Изображая дальнейшую жизнь Гомункулуса, фильм поразительно предсказывает карьеру Гитлера. Одержимый ненавистью, Гомункулус становится диктатором огромной страны и начинает ею править с неслыханной жестокостью. Переодевшись рабочим, он подстрекает массы на забастовку, чтобы потом зверски расправиться с ними. В финале картины он развязывает мировую войну. Удар молнии — ни больше ни меньше — поражает насмерть это чудовище.

В обоих фильмах — «Гомункулусе» и «Големе» — действуют герои, психологическая извращенность которых объясняется их противоестественным рождением. Однако эти генеалогические отсылки — на самом деле романтические уловки, при помощи которых истолковывается факт, на первый взгляд загадочный: то, что эти герои отторгнуты от своих собратьев или чувствуют себя отщепенцами. Но в чем причина их общественной изоляции? Гомункулус четко формулирует ее, тогда как Голем о ней лишь смутно догадывался: «Меня обманом лишили самых замечательных вещей, которые есть в жизни». Он намекает на свою неспособность любить и быть любимым — этот изъян порождает в Гомункулусе мучительный комплекс неполноценности. Фильм появился на экранах примерно в то самое время, когда немецкий философ Макс Шелер<sup>6</sup> читал публичные лекции о причинах, обусловивших ненависть к Германии во всем мире. Немцы действительно напоминали Гомункулуса: они сами мучились комплексом неполноценности, нажитым благодаря историческому развитию Германии, которое губительно сказалось на самосознании немецкой мелкой буржуазии. Примечательно, что немецкая литература не создала ни одного произведения, исследовавшего целостную социальную среду, подобно тому как это сделали Диккенс или Бальзак. Такой целостной социальной среды в Германии никогда не было. Мелкая буржуазия отличалась политической незрелостью, с которой боялась расстаться, чтобы не усугубить свое и без того шаткое поло-

жение. Это регрессирующее поведение оборачивалось психологической косностью мелкой буржуазии. Ей были свойственны привычка лелеять свой комплекс неполноценности и чувство отторгнутости от общества, как и детская склонность предаваться грезам о будущем.

Оба искусственных кинематографических персонажа точно так же реагируют на свою психологическую неполноценность. Душевные толчки Гомункулуса, обуславливающие его действия, совершенно очевидны. В нем сочетаются страсть к разрушению и садо-мазохистские склонности, сказывающиеся в метаниях между кротким повинованием и мстительной яростью. Чересчур нежная дружба с Родином прибавляет фильму гомосексуальную окраску, которая завершает образ. Современные психоаналитики правильно видят в подобных извращениях способ убежать от тех специфических страданий, которые мучают Гомункулуса. Оба фильма останавливают внимание на этих психологических отдушниках, свидетельствуя, что известная часть немцев бессознательно тянулась к ним.

Став жестокими тиранами, Голем и Гомункулус умирают смертью столь же противоестественной, как и их происхождение. Гибель Гомункулуса представляется особенно странной: ведь его могли без труда убить в результате акта возмездия или правосудия. Отличая Гомункулуса от всего человеческого рода, его смерть, как и гибель «Пражского студента», изобличает желание мелкой немецкой буржуазии прославить независимость своих социальных требований, а также возвеличить свою гордость добровольно избранным одиночеством. Подобно самоубийству Болдуина, смерть обоих монстров выдает мрачные предчувствия, жившие в мелкобуржуазной душе.

Четвертым фильмом архаического периода, отмечавшим то же психологическое беспокойство, был «Другой» режиссера Макса Макка — реалистический двойник трех вышеописанных фантазмагорий. На экраны он вышел в 1913 году, и в основе его лежала одноименная драма Пауля Линдау<sup>7</sup>, где история доктора Джекила и мистера Хайда<sup>8</sup> разворачивалась в чопорной буржуазной среде. Доктор Джекил на сей раз выступает под видом образованного берлинского адвоката Галлерса, который на домашней вечеринке встречает скептическим смешком рассказ о раздвоении личности. Такое бы с ним никогда не произошло, самодовольно заявляет он. Но однажды, переутомившись на службе, Галлерс падает с лошади. Из-

за ушиба он становится лунатиком и выходит из дому в обличье «другого». Но этот «другой» — бродяга, который вместе с вором-уголовником пытается ограбить собственный дом. Появившаяся полиция арестовывает вора. На допросе его сообщник внезапно засыпает и пробуждается доктором Галлерсом, который уверяет представителя закона, что никакого преступления он не совершал. Когда же ему приводят неопровержимые доказательства вины, он падает в обморок. У этой истории счастливый конец. Галлерс избавляется от сомнамбулической болезни и женится: он выступает прототипом гражданина, который может справиться с любой психологической травмой.

Приключение Галлерса включает в себе особый смысл: каждый, подобно Болдуину, может стать жертвой расколотого сознания и вследствие этого превратиться в такого же отщепенца, как Гомункулус. В фильме «Другой» доктор Галлерс — типичный мелкобуржуазный немец. Поскольку он духовный близнец вымышленных персонажей «Голема» и «Гомункулуса», последних тоже правомерно отнести к представителям мелкой буржуазии. Фильм «Другой» не подчеркивает этого фамильного родства, а, напротив, преподносит его как временное явление. Ведь от раздвоения личности доктора Галлерса можно избавиться лечением, и к трагическим последствиям оно не приводит. Галлерс возвращается в гавань обыкновенной жизни.

Если в фантастических фильмах непосредственно отражались психологические установки, свидетельствующие о беспокойстве коллективной души, лента «Другой» рассматривает те же самые установки с позиций банального мелкобуржуазного оптимизма. Под влиянием этого оптимизма «Другой» преуменьшает существующее беспокойство: оно символически выражается в форме заурядного несчастного случая, который, естественно, не мог ослабить веру мелкой буржуазии в незыблемость собственного положения.

Глава  
3

### Рождение УФА

Национальный немецкий фильм отчасти родился еще и потому, что власти по-новому организовали кинопроизводство. Эта реорганизация произошла по двум причинам, с которыми немцам пришлось поневоле посчитать-

ся в годы первой мировой войны. Во-первых, они значительно больше узнали о влиянии антигермански настроенных фильмов на зарубежную публику. Это обстоятельство тем более их поразило, что сами они еще не понимали, какой заразной силой обладает киноискусство. Во-вторых, они признали недостаточность и скудость собственной кинопродукции. Чтобы удовлетворить огромные нужды кинорынка, неопытные продюсеры наводнили его фильмами, достоинства которых были значительно ниже картин, поступающих из-за рубежа. Немецкий кинематограф не отличался пропагандистским запалом, который понижывал картины союзников.

Осознав эту ситуацию, немецкие власти решили изменить ее и вмешаться в дела кинопроизводства. В 1916 году при поддержке экономических, политических и культурных обществ правительство основало «Дейлиг» (Deutsche Lichtspiel-Cesellschaft). Этот кинематографический концерн должен был выпускать документальные фильмы в Германии и за ее пределами. В начале 1917 года на свет появилась БУФА (Bild- und Filmamt). Выступая рупором правительства, БУФА организовала систему передвижек на фронте, а также выпуск документальных фильмов, отображающих военные события.

Это были, однако, лишь первые шаги. Когда Соединенные Штаты вступили в войну и американские фильмы заполонили мир, немцы возненавидели их особенно, так как они одинаково впечатляли врагов и нейтрально настроенных иностранцев. Тогда немецкие руководящие круги сошлись на том, что лишь новый гигантский киноконцерн в силах воспрепятствовать идеологическому наступлению американцев. Всемогущий генерал Людендорф, взяв инициативу в свои руки, предложил слить отдельные кинокомпании в одну, чтобы они сообща трудились во имя национальных интересов. Его проект был равносителен приказу. В ноябре 1918 года германское военное командование в союзе с крупнейшими финансистами, промышленниками и владельцами корабельных верфей издало постановление, согласно которому при финансовой поддержке нескольких банков «Месстер фильм», «Унион» Давидсона и компании, контролируемые фирмой «Нордиск», объединялись в новый киноконцерн УФА (Universum Film A. G.). Его акционерный капитал составлял примерно двадцать пять миллионов марок, из которых восемь миллионов принадлежали государству. Официальная миссия концерна УФА заключалась в том, чтобы про-

славлять Германию согласно правительственным директивам. В обязанности УФА входило заниматься не только откровенной пропагандой с экрана, но и создавать фильмы, которые характеризовали бы в целом германскую культуру и служили целям национального воспитания.

Чтобы выполнить поставленные задачи, концерну УФА прежде всего вменялось в обязанность повысить художественный уровень отечественной кинопродукции, чтобы она могла выдержать конкуренцию с зарубежными лентами, проникнутыми пропагандистским духом. О превосходстве над ними пока речь не шла. Вдохновившись высокой целью, УФА воспитала когорту талантливых постановщиков, художников и операторов, а также организовала студию с той тщательностью, от которой зависит успех любой пропагандистской компании. Кроме того, концерну УФА следовало наладить продажу своих изданий, и поэтому он стал энергично просачиваться на Украину, оккупированную немцами.

Стараясь превратить немецкий фильм в мощное оружие пропаганды, правительство не приняло в расчет военного поражения Германии. Несмотря на это, ноябрьские события 1918 года оставили это оружие нетронутым. Исключение составил лишь концерн БУФА, последнее детище кайзеровских чиновников, ликвидированный в конце 1918 года. Новорожденная УФА перешла в другие руки: государство перестало быть пайщиком, а Немецкий банк исподволь скупил все акции, в том числе и принадлежавшие фирме «Нордиск». Эти экономические сдвиги, однако, не изменили деятельности УФА. Поскольку ее новые хозяева мало отличались от прежних, они стремились сохранить на экране тип старомодных и националистических фильмов, созданных до революции.

Превратившись в частную фирму, УФА была вынуждена частично поступиться пропагандистскими установками в угоду коммерческим соображениям, а также экспортным нуждам. Но экспорт тоже служил пропагандистским целям. Поэтому в интересах экономического процветания прежняя необходимость совершенствовать немецкий фильм оставалась в силе. Ведь его хотели навязать мировому рынку, а тот с неудовольствием взирал на эту перспективу. Немецкие послевоенные картины встретились с мощным международным бойкотом, рассчитанным на несколько лет. Чтобы выйти из блокады, сразу после войны УФА стала проникать на прокатные

рынки Швейцарии, Скандинавии, Голландии, Испании и многих других стран. «Дейлиг», действовавший и при республиканском режиме, разделял политику УФА и налаживал экономические контакты на Балканах.

История образования УФА свидетельствует о том, что авторитарный дух кайзеровской Германии был очень силен. Когда немецкие военные магнаты приказали основать концерн УФА, они развернули такую деятельность, которая в обычных условиях возникает лишь под давлением общественного мнения. И как ни воздействуй на это общественное мнение, оно все-таки предотвращает известный произвол в действиях, и это обстоятельство любое демократическое правительство должно иметь в виду. Когда в войну вступила Америка, ее антигерманские фильмы обрели официальную поддержку, но, выпуская их, власти ориентировались на психологические установки зрителей. Эти фильмы действительно отражали их настроения и чувства. Кинематографическая политика в Германии сложилась иначе — она не учитывала массовых психологических установок и существовала независимо от них. Из-за военных затруднений эта политика опиралась исключительно на суждения политических и военных руководителей. Германские власти были совершенно убеждены в том, что общественное мнение можно отлить в любую, удобную для них форму. И примечательно вот что: немцы настолько привыкли к авторитарному правлению, что даже в пропагандистских фильмах вражеских стран видели лишь происки их правительств.

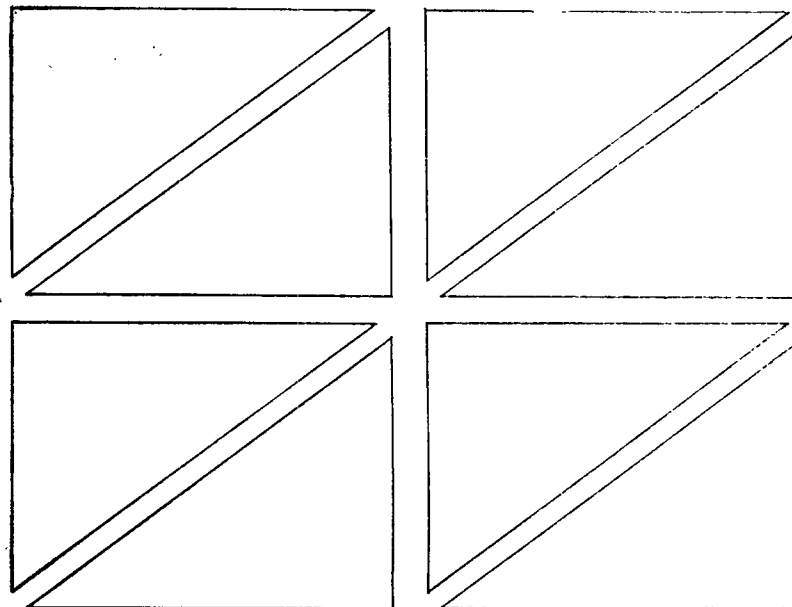
Но всякое организационное начинание должно иметь опору в жизни. Немецкое кино родилось не только потому, что основали концерн УФА — оно возникло на волне интеллектуального возбуждения, прокатившегося по Германии в послевоенные годы. Тогдашние психологические настроения немцев лучше всего определяются словом «Aufbruch»\*. В ту пору это понятие заключало в себе емкое содержание — оно предполагало отречение от вчерашнего разметанного мира и устремление к завтрашнему дню, возведенному на твердом фундаменте революционных идей. В этих настроениях причина того, что экспрессионистское искусство приобрело большую популярность в Германии, как, впрочем, и в Советской России<sup>1</sup>. Люди внезапно прониклись смыслом авангардистской живописи и видели отражение своих душ в проро-

\* Буквально — взрыв (нем.).

ческих драмах, которые предлагали гибнущему человечеству новое евангелие всеобщего братства.

Вдохновленные этими радужными, но эфемерными перспективами, интеллигенты, студенты, художники полагали, что время призвало разом решить все политические, социальные и экономические проблемы. Они читали «Капитал» или цитировали Маркса, не заглядывая в него; они верили в международный социализм, пацифизм, коллективизм, в вождей из аристократов, в религиозное братство жизни и национальное возрождение, а чаще всего преподносили эту путаную смесь разноречивых идеалов в качестве нового символа веры. Впрочем, что немцы ни проповедовали, все казалось им универсальной панацеей от любых зол, особенно в тех случаях, когда до своих откровений они доходили не разумом, а по наитию. Когда на одном собрании после перемирия крупный немецкий ученый и демократ Макс Вебер поносил унижительные условия мира, предлагаемые союзниками, некий местного значения скульптор патетически воскликнул: «Пускай ради спасения мира Германия даст себя распять другим странам». Запал, с которым скульптор изрек эту тираду в духе Достоевского, был весьма характерен. По всей Германии распространялись манифесты и воззвания, и самая маленькая зала для заседаний содрогалась от шумных и горячих дискуссий. То был один из редких моментов, когда душа целого народа как бы рвала свои узы с традицией.

Под влиянием этого буйного Aufbruch'a исчезли остатки предубеждения против кинематографа, и — что еще существеннее — кино стало привлекать к себе творческих энергичных людей, тосковавших по возможности во весь голос выразить надежды и опасения, которыми полнилась эпоха. Вернувшиеся с войны молодые писатели и художники брали киностудии приступом. Подобно другим представителям их поколения, они были воодушевлены страстным желанием общаться с народом. Кино казалось им искусством, открывавшим неизведанные дороги. В кинематографе они видели единственный способ приобрести массы к откровениям. Продюсеры и крупные предприниматели, конечно, старались обуздать их безудержные фантазии и толкали кинематографистов на всевозможные компромиссы. Но даже это послевоенное кипение страстей помогло немецкому экрану обрести собственный язык и выразить своеобычное содержание.



**Послевоенный  
период  
(1918—1924)**

### Потрясение от свободы

Назвать ноябрьские события 1918 года революцией — значит извратить самое понятие. В Германии революции не было — имело место лишь свержение властей предрешающих. Оно произошло потому, что положение армии было отчаянное, народ устал от войны, матросы бунтовали, выбрав для мятежа подходящий момент. Социал-демократы, взявшие власть в свои руки, были настолько не готовы к революции, что с самого начала не помышляли об учреждении немецкой республики. Провозглашение ее явилось чистой импровизацией. Социал-демократические вожди не сумели убрать с дороги крупных землевладельцев, промышленников, военачальников и судей. Вместо того чтобы создать народную армию, они полагались на «Фрайкор» — контрреволюционные военно-добровольческие отряды, которые старались сокрушить спартаковцев. Контрреволюционные офицеры убили Розу Люксембург и Карла Либкнехта, и за этим преступлением вскоре последовал ряд убийств, так и оставшихся безнаказанными. Едва миновали первые недели новой республики, как свергнутые господствующие классы принялись исподволь завоевывать прежние позиции. Если не считать нескольких социальных преобразований, в Германии мало что изменилось.

Однако волна духовного возбуждения, поднятого этой половинчатой революцией, свидетельствовала о том, что, разрушив старую шкалу ценностей и условностей, Германия оказалась перед новым катаклизмом. Немецкой коллективной душе на краткое время была предложена единственная возможность превозмочь традиционные представления и как бы заново себя воссоздать. Эта коллективная душа наслаждалась свободой выбора, а носящиеся в воздухе доктрины искушали ее и склоняли к пересмотру прежних психологических установок.

Общественная жизнь находилась в полном разброде. Народ страдал от голода, беспорядков, безработицы и возникающей инфляции. Уличные бои стали привычным делом. Революционные преобразования то входили в жизнь, то откладывались в долгий ящик.

Из двух групп фильмов, вошедших в моду сразу же после войны, первая тщательно разрабатывала мотивы сексуальной жизни, склоняясь к откровенной порнографии. Эти фильмы всплыли на волне сексуального просвещения, которое весьма поощрялось властями довоенной Германии. В те годы перед поступлением в университет восемнадцатилетние юнцы со слов врачей узнавали о венерических болезнях, а также знали, как пользоваться противозачаточными средствами. В военные годы Рихард Освальд<sup>1</sup>, режиссер-ремесленник с обостренным чутьем на рыночные нужды, понял, что пробил звездный час для того, чтобы поставить экран на службу сексуального воспитания. Он благоразумно заручился поддержкой Общества по борьбе с венерическими болезнями, оно финансировало его фильм «Да будет свет!», объяснявший разрушительную природу сифилиса. Свой фильм Освальд выпустил в 1917 году. Когда кассовые сборы увенчали его гигиеническое рвение, Освальд продолжил просветительскую деятельность и прибавил к своему первенцу уже в 1918 году вторую и третью серии. Таким образом, фильм был выстроен наподобие гармоник. В тот же самый год, очевидно, ободрившись коммерческим успехом Освальда, «Унион» Давидсона выпустил фильм «Зарождающаяся жизнь» с Эмилем Яннингсом в главной роли. Эта лента пропагандировала гигиену под эгидой высокопоставленного военного врача. Такая благопристойная опека, безусловно, пленяла цензоров.

Когда после войны цензура была отменена — превосходное свидетельство того, как туманно представляло себе правительство революционные преобразования, — экран не стал от этого политической трибуной; напротив, увеличился приток фильмов, рассматривавших проблемы сексуального воспитания. Теперь, когда бояться официального надзора не приходилось, фильмы принялись красочно изображать разврат и эротику. Освеженный воздухом свободы, талант Рихарда Освальда так широко расправил крылья, что у фильма «Да будет свет!» появилась четвертая серия, и вдобавок родился его же фильм «Проституция». На экраны вылетел целый рой картин с такими интригующими названиями, как «У самой трясины», «Женщины, затянутые в бездну», «Заблудшие дочери», «Гиены похоти» и др. В одном из этих фильмов («Обет целомудрия») эпизоды, детально изображающие любовные шашни католического священника, перемежались с кадрами богомольцев, молящихся



во спасение его души. Два других фильма с примечательными названиями «Из девичьих лет одного мужчины» и «Иначе, чем другие» рассуждали о гомосексуальных наклонностях. В них прослушивался шумный отзвук борьбы доктора Магнуса Хиршфельда с параграфом 175 уголовного кодекса, который предусматривал наказание за приверженность к сексуальным аномалиям.

Эта игра на чувственном любопытстве публики приносила немалый барыш. Если верить бухгалтерским отчетам, многие кинотеатры, демонстрируя откровенно эротические картины, удвоили свой месячный доход. Рекламировались они, разумеется, в целомудренных выражениях. Так, скажем, о ленте «Девушка и мужчины» писалось так: «Это очень пряный фильм из жизни девушки, которая прожигает бурную молодость в объятиях мужчин и увядает, ностальгически томясь по великой и недостижимой чистоте». Такого рода фильмы служили прекрасной приманкой для демобилизованных солдат, не вполне приспособившихся к гражданской жизни, чреватой превратностями, а также для многих юнцов, которые, пока отцы воевали на фронте, росли, как сорная трава. Нравились они и тем личностям, которые в пору разброда и беспорядков неизменно выплывают на поверхность, ищут работу, играют в карты, надеются на фортуна или просто слоняются по улицам. Более интеллигентные господа тоже не пренебрегали этими острыми блюдами: фильм «Опиум», демонстрировавшийся в дорогом берлинском кинотеатре, имел такой бешеный успех, что билеты были распроданы на три недели вперед. Конечно, на этих сеансах старались бывать тайком.

Эротические фильмы отвечали примитивным нуждам, возникающим во всех странах после войны. Сама природа требовала того, чтобы народ, столкнувшийся лицом к лицу со смертью и разрушением, утвердился в своих попорченных жизненных инстинктах, дав им прорваться с необузданной силой. Это был естественный процесс, а психологического равновесия удалось достичь не сразу. Поскольку немцы избежали кровавого истребления только для того, чтобы пережить тяготы своеобразной гражданской войны, моду на эротические фильмы нельзя объяснить тем, что в них публика обрела неожиданную отдушину для подавленных комплексов. Эти картины не заключали в себе и революционного смысла. Хотя некоторые из них притворялись, будто их возмущала суровость уголовного кодекса, они не имели ничего общего с дово-

енным бунтом против обветшалых сексуальных условностей. Не отражали эти картины и революционных чувств, бурливших в тогдашней литературе. Они представляли собой заурядные вульгарные поделки на потребу невзыскательной публики. Зритель требовал их, что само по себе, пожалуй, свидетельствует о всеобщем нежелании участвовать в революционных преобразованиях. Иначе политическая деятельность поглотила бы интерес к эротике. Разврат часто является бессознательной попыткой заглушить ощущение глубокого внутреннего отчаяния. Очевидно, этот психологический механизм срабатывал во многих немецких душах; они как бы оцепенели перед открывшейся свободой и инстинктивно спасались от нее в бездумных плотских удовольствиях. Поэтому вокруг эротических фильмов всегда есть печальный ореол.

Радушный прием, оказываемый этим картинами, естественно, вызывал резкую отповедь им. В Дюссельдорфе публика, смотревшая «Обет целомудрия», чуть не разорвала в клочья экранное полотно, в Бадене прокурор наложил запрет на копии «Проституции» Освальда и возбудил против него судебный процесс. Это движение протеста повсеместно возглавляла молодежь. В Дрездене она устроила демонстрацию против фильма «Девушка-мать», а в Лейпциге бойскауты выпустили манифест, где порицали подобную экранную белиберду и ее распространителей — актеров и владельцев кинотеатров.

Возможно, эти протесты были проявлениями революционного аскетизма? На дрезденской демонстрации молодежь разбрасывала антисемитские листовки, и этот факт несомненно говорит о том, что местная кампания была реакционным маневром, рассчитанным на то, чтобы разрядить крепнущее недовольство мелкой буржуазии прежними господствующими классами. Обвинив евреев в распространении эротических фильмов, дрезденские крупные политиканы твердо верили, что поведут мелкую буржуазию за собой. Ведь фильм о разврате и оргиях общественность осуждала с гневом и ригоризмом, что было особенно отвратительно, поскольку этим прикрывалась зависть к власти имущим, беззащитно пользовавшимся жизненными благами. Социал-демократы тоже вели борьбу с эротическими лентами. В Национальном собрании и на различных митингах они заявляли, что хотят национализировать кинопромышленность для того, чтобы изгнать с экранов эротическую заразу. Но предложить национализировать кинопромышленность ради ук-

репления прежних нравственных устоев значило обесценить идею, которая освящала деятельность социал-демократов. Подобные заявления социал-демократов импонировали филистерским настроениям и изобличали внутренний разлад между убеждениями многих социал-демократов и их мелкобуржуазными психологическими установками.

Эротическое поветрие было особенно модным в 1919 году, а потом пошло на убыль.

В мае 1920 года Национальное собрание отклонило предложение национализировать кинопромышленность, но одновременно издало закон, по которому контроль над ней передавался в руки государства. Государственная цензура снова возымела силу.

Другую разновидность фильма, модного в послевоенное время, представляли собой исторические картины. Если эротические фильмы ютились на задворках экранного мира, то исторические зрелища самодовольно селились в его фешенебельных кварталах. Независимо от того, являлись ли эти фильмы подлинно художественными произведениями или нет, они были детищами, взлелеянными организаторами концерна УФА, которые, как ранее говорилось, проводили в жизнь идею служения искусства пропагандистским целям.

В январе 1920 года кинокритик Рудольф Пабст выпустил интересную статью, свидетельствующую о том, как основательно немцы готовились к завоеванию важных позиций в экономике и культуре. Пабст сурово бранил современные ему документальные короткометражки за то, что вместо развлечения они подсовывали зрителю пропаганду. Поскольку любая публика, по словам Пабста, хочет только развлекаться, эти киножурналы перед фильмом воспринимаются как скучные прелюдии. Огромный успех многих иностранных пропагандистских фильмов Пабст объяснял тем, что они были художественными картинами с увлекательным, захватывающим сюжетом. Он подчеркивал, что эти фильмы доводили пропагандистские идеи до зрителя тонко, а не трубили о них в лоб. Свою статью Пабст заключал следующим: немцы не должны твердить открыто зарубежному зрителю о своих мощных экономических возможностях. Следует действовать изощреннее, убеждая в этом противника полнометражными художественными фильмами,

которые были бы максимально занимательны. Киноразвлечение, таким образом, было уже не средством к достижению цели — оно по сути стало самоцелью. И не случайно в 1920 году «Дейлиг», прежде специализировавшийся на пропагандистской хронике, перешел к выпуску художественных фильмов.

Со дня рождения УФА ее организаторы шли дорогой, которая была указана в статье Пабста, — и не случайно они расхваливали ее на все лады. Образчиком развлекательного постановочного фильма, который в высшей степени импонировал их вкусам и всем казался грандиозным, был избран итальянский суперколосс вроде «Камо грядеши» и «Кабирии». Эти картины пользовались невероятным успехом в Старом и Новом свете. Постановка их обходилась, конечно, в копеечку, но УФА была готова раскошелиться на миллионы. Сначала их вложили в картину «Правда побеждает», поставленную Джоэ Маем<sup>2</sup> в 1918 году, — то была монументальная чепуха, где на материале любовной истории, разворачивавшейся в трех театрально изображенных эпохах, зрителю втолковывалась теория переселения душ.

Но за этой первой высокопарной попыткой последовали более примечательные произведения. Вдохновителем их явился Давидсон, который после слияния кинофирм в ноябре 1918 года стал одним из главных технических директоров УФА. Давидсон мечтал о постановках душещипательных драм с участием своей новой любимицы Полы Негри<sup>3</sup>, и, считая, что только Любич способен продемонстрировать это женское совершенство, старался изо всех сил соблазнить режиссера своей затеей. «Нет, господин директор, — ответил Любич, — это не для меня. Мое дело ставить комедии». В конце концов, Давидсон уломал его. Война уже близилась к развязке, когда Любич снимал Полу Негри в двух фильмах, «Глаза мумии Ма» и «Кармен». Эти картины, где Пола Негри снималась со своими друзьями Эмилем Яннингсом и Гарри Лидтке<sup>4</sup>, снискали Любичу славу драматического режиссера и преданного ученика Макса Рейнгардта, сценические приемы которого он перенес на экран.

Финансовый успех «Кармен» окрылил Любича и подвигнул на новые зрелищные кинопостановки. В течение первых двух послевоенных лет он выпустил четыре таких фильма, полностью оправдав надежды, которые Давидсон возлагал на их зарубежный триумф. Знаменитую серию открывала «Мадам Дюбарри», показанная в самом

большом берлинском кинотеатре «УФА-Паласт», у Зоологического парка, 18 сентября 1918 года, в тот самый день, когда двери кинотеатра впервые распахнулись перед публикой. В ту пору бесконечные колонны демонстрантов заполнили берлинские улицы — в фильме «Мадам Дюбарри» бушевали такие же толпы возбужденных парижан, изображавших кипение французской революции. Был ли это действительно революционный фильм? Вот опорные звенья его фабулы. Став всемогущей фавориткой короля Людовика XV, графиня Дюбарри, в прошлом ученица модистки, освобождает из тюрьмы своего любовника Армана де Фуа, которого заключили туда за убийство соперника на дуэли, и назначает королевским дворцовым телохранителем. Как писалось в рекламном листке УФА, «Арман тяготеет к новому положению и замышляет заговор, ставя сапожника Пайе во главе революционных начинаний». Пайе возглавляет депутацию во дворец в тот самый момент, когда король смертельно заболевает черной оспой. Встретив сапожника на лестнице, мадам Дюбарри арестовывает его и заточает в Бастилию. Немного погодя — пренебрежение к исторической правде оправдывается только нежеланием проникнуть в ее суть — Арман поднимает народ на штурм печально известного узилища, символизирующего абсолютную власть. Людовик XV умирает, а его фаворитка, изгнанная из дворца, предстает перед революционным трибуналом, который возглавляет Арман. Он пытается спасти мадам Дюбарри. Но Пайе не дает осуществить этот акт милосердия — он убивает Армана и приговаривает мадам Дюбарри к смертной казни. В конце фильма она стоит на эшафоте, а вокруг нее лес мстительно вскинутых кулаков — фанатически настроенная толпа ждет, когда голова красавицы падет на плаху.

Сценарист Ганс Крели, трудившийся вместе с Норбертом Фальком и другими над остальными историческими фильмами Любича, лишил французскую революцию всякого смысла. Вместо того чтобы проследить экономические и идеологические причины революционных событий, авторы трактуют их как результат психологических конфликтов. Обманутый любовник, воодушевленный мстительным чувством, поднимает народ на штурм Бастилии. Точно так же казнят мадам Дюбарри не по политическим соображениям, а из личной мести.

Человеческие страсти в «Мадам Дюбарри» выступают не составной частью революции, а сама революция ока-

зывается производной величиной от личных страстей. Будь оно иначе, трагическая гибель любовников навряд ли оттеснила бы на задний план фильма победоносное восстание народа.

Три последующих суперколосса Любича существенно не отличались от «Мадам Дюбарри». В «Анне Болейн» (1920) он истратил восемь с половиной миллионов марок на подробное изображение сексуальной жизни Генриха VIII, протекавшей на многокрасочном фоне, где фигурировали дворцовые интриги, замок Тауэр, две тысячи статистов и некоторые исторические эпизоды. На сей раз Любичу не пришлось искажать подлинные события, чтобы превратить историю в плод личной жизни тирана. В этой картине деспотические похотливые страсти тоже разрушают нежные чувства: дворянин-наемник убивает любовника Анны Болейн, а в финале она сама всходит на эшафот. В фильм вплетались эпизоды страшных пыток, которые, по словам одного рецензента, были «выразительным символом средневекового ужаса и везде присутствующей неумолимой смерти». Они лишь усугубляли зловещую атмосферу «Анны Болейн».

Те же самые атрибуты снова всплыли в картине Любича «Жена фараона» (1921), которая тем не менее произвела должное впечатление на публику, поскольку вместо Тауэра в ней фигурировал Сфинкс, интрига усложнялась, и армия статистов заметно увеличилась. Центральный персонаж, тиран — фараон Аменес — без памяти влюблен в греческую рабыню Феониду и отказывается возратить девушку ее законному владельцу эфиопскому царю. По этой причине между обоими народами возникает кровавая война. Однако Феонида предпочитает фараону молодого человека по имени Рамфис, что придает этой чепухе нужный мелодраматический колорит. По странной рассеянности сюжет поворачивает в финале к счастливой развязке, но в последний момент трагическое начало одерживает верх: любовников, которым следовало преодолеть все невзгоды, забрасывает камнями толпа, а Аменес умирает то ли от сердечного приступа, то ли от нервного истощения.

«Сумурун» (1920) — экранизация одноименной театральной пантомимы Рейнгардта с Полой Негри в главной роли — уводила зрителя от исторических тем в волшебное царство восточной сказки, где старый шейх пережил любовные злоключения, выступая комическим двойником Аменеса и Генриха VIII. Он заставлял сына в объа-

тиях собственной любовницы, молодой танцовщицы — их роковую встречу подстроил горбатый фокусник, который мстит танцовщице за то, что она пренебрегла его любовью. В припадке ревности шейх убивает прелюбодеев, после чего чувствительный горбун не может не прирезать шейха. Эта пышная феерия, в которой было слишком много трупов и поцелуев, выгодно отличалась от прежних обработок той же темы — она трактовала ее иронически.

Эта серия породила множество исторических зрелищ, повторявших сюжеты Любича и его соавторов. Презрением к французской революции пресловутый фильм Буховецкого<sup>5</sup> «Дантон» (1920) превзошел даже «Мадам Дюбарри». В этой картине Робеспьер, завидуя популярности Дантона в массах, обвинял его в распутстве и заговоре с аристократами, но пламенной защитительной речью в суде Дантон обращал подозрительно настроенную публику в толпу своих фанатических приверженцев. Чтобы заручиться их поддержкой, Робеспьер распустил слух, что прибыло продовольствие, которое будет бесплатно роздано населению. Уловка удастся: народ бежит прочь от Дантона, бросая его на милость безжалостного недруга. Фильм пытался убедить зрителя в том, что массы достойны такого же презрения, как вожди.

Международный успех любого произведения зависит от того, какие отклики оно может вызвать. Фильмы Любича (из послевоенных немецких картин их показали за границей первыми) давали пищу для кривотолков. К концу 1920 года они появились в Америке, где публика, уставшая от халтурных исторических драм, приняла их с энтузиазмом. Тамошние рецензенты единодушно заявили, что главное достоинство этих фильмов заключается в чувстве подлинности и поразительном «историческом реализме». Некий критик так писал о фильме Любича «Анна Болейн»: «История представлена нам голой, достоверной, безо всякой романтической мишуры, во всем своем величии и грубости». Недовольная провалом политики президента Вильсона, американская публика, очевидно, жаждала фильмов, развенчивающих историю, — поэтому зрителю нравились картины, где великие исторические события оказывались делом рук беззастенчивых политиков. По этой причине Любича прозвали в Америке «великим гуманистом истории» и «европейским Гриффитом».

Французы слишком натерпелись от немцев, чтобы воспринимать их фильмы с наивностью американцев. Одержимые недоверием, они считали, что из-за Рейна к ним

ползет идеологическая зараза. Поэтому они считали Любича скорее хитрым пропагандистом, чем проповедником гуманизма, и обвиняли его в том, что прошлое союзников он умышленно в своих фильмах искажал. Парижский кинокритик Канудо так отзывался о них: «Французская история... написана извращенной и похотливой германской кистью». Такое же мнение господствовало в других странах по соседству с Германией. Хотя швейцарский критик Амиге благодушно умилялся постановочным размахом кинозрелищ Любича, все же он их грубо окрестил «орудиями мести». Эти пристрастные отзывы вряд ли были справедливы. Глумление над французской или английской историей не входило в задачи Любича — в противном случае УФА так не старалась бы продать эти ленты союзникам.

Официальный гитлеровский историк кино Оскар Кальбус в своей «Истории немецкого киноискусства», написанной в нацистском духе, не без пережитков прежних донацистских представлений объясняет моду на исторические кинозрелища временем их появления на свет. По словам Кальбуса, они были поставлены, «потому что в пору внутренних национальных неурядиц публика особенно чувствительно реагирует на представления, где изображаются великие исторические события и личности». Однако Кальбус проглядел то обстоятельство, что исторические фильмы обманывали публику, поскольку изображали не исторические события, а проявления личных интересов и, обращаясь к истории, казалось, преследовали единственную цель — убрать эту самую историю из поля зрения публики. Впрочем, итальянские или американские исторические фильмы тоже не давали глубокого анализа прошлого, однако отсутствие исторического чутья в фильмах Любича примечательно потому, что возникли они в тот момент, когда в интересах социал-демократического режима следовало растолковывать народу социальные и политические причины происходящих в Германии событий. Немецкие кинозрелища, в которых американцы ошибочно видели вершины «исторического реализма», инстинктивно саботировали как всякое понимание исторических процессов, так и любую попытку разобраться в психологических моделях прошлых эпох.

Намек на понимание подлинного смысла фильмов Любича можно найти в том, что в «Сумурун» сам Любич играл горбуна, хотя в ту пору он уже забыл о своей актерской деятельности. Заколов шейха и освободив

заложниц из гарема, горбун, не смыв крови с рук, возвращается в свой веселый балаган. Как писалось в рекламном буклете УФА, «он снова должен плясать и паясничать, потому что публика жаждет увеселений». Отождествляясь с горбатым героем, прикрывающим шуточками свои злодеяния, Любич невольно усугубляет впечатление, что психологические истоки учрежденной им кинематографической моды коренятся в странной смеси цинизма и мелодраматической чувствительности. Мелодраматическая окраска оттеняла остроту цинизма, источник которого — нигилистический взгляд на мироустройство. Об этом, во всяком случае, свидетельствует та непоколебимая решимость, с которой в фильмах Любича и им подобных не только обрекаются на смерть сладострастные властители, но уничтожаются юные любовники, воплощающие в себе главные жизненные ценности. В этих фильмах у истории отнимался мало-мальский смысл. История, как бы говорили они, — это арена для разгула слепых и яростных инстинктов, плод дьявольских ухищрений, пускающих по ветру наши надежды на свободу и счастье.

Это нигилистическое евангелие, предназначенное для массового потребления, по-видимому, отвечало тайным желаниям широкой публики. Оно, безусловно, пролило бальзам на раны многих немцев, которые из-за унижающего военного поражения их отечества отказывались видеть в истории орудие справедливости или провидения. Низведя в «Мадам Дюбарри» или «Дантоне» французскую революцию до серии сомнительных приключений, этот нигилизм неприкрито изобличал антиреволюционные, если не антидемократические настроения в послевоенной Германии. На сей раз в виде исключения нигилизм не пугал нацию. В чем причина? Единственно приемлемое объяснение следует искать в том, что большая часть немецкого населения жила в подсознательном или сознательном страхе перед социальными преобразованиями и, стало быть, приветствовала фильмы, где поносились не только дурные правители, но и добрые революционные начинания. Эти фильмы откровенно поощряли психологическое противление любой эмоциональной встряске, которая, возможно, возродила бы к жизни немецкую республику. Благодаря этому распространившемуся нигилизму немцы предавались мыслям о всеобщем уничтожении, что своим чередом, подобно грезам в «Пражском студенте» или «Гомункулусе», отражало мрачные предчувствия приближающейся катастрофы.

Американские обозреватели восхищались тем, как раскрепощенно движется камера в исторических кинопостановках Любича. Льюис Джекобс в своей книге «Подъем американского кино» пишет о том, что в те дни считалось великим новаторством «опрокидывать камеру к небу или направлять на мозаичные разводы на полу, задерживать внимание на спинах прохожих было в диковину, а быстрый монтаж ошарашивал тоже»\*. Соображения Джекобса ошибочны, потому что впервые камера обрела свободу не в фильме Любича, а в военные годы, когда она с любопытством разглядывала предметы военного значения. Тогда часто снимались вырытые снарядом воронки и торчащие из них человеческие ноги или куча сваленных винтовок, автомобильные колеса и тела убитых солдат. Традиционная эстетика осудила бы такие фотографии за нарочитую бессвязность, но привыкших к ним зрителей военного поколения пленяла их своеобразная выразительная мощь. Изменение зрительных привычек способствовало раскрепощению камеры — она крупно снимала части человеческого тела и запечатлевала на пленке предметы в странных ракурсах.

Любичевский метод нагнетания драматизма при помощи таких кадров явился дополнительной новацией. Потрясенным катастрофой немцам приходилось приспособить свои привычные представления к нуждам момента. Вследствие любой такой метаморфозы меняется угол зрения: освященные традицией вещи утрачивают свой престиж, а другие, пребывавшие в небрежении, вдруг выдвигаются на первый план. Поскольку кинозрелища Любича подменяли старое понимание истории новым, растроявшим историю в психологии, его фильмы, естественно, были вынуждены прибегнуть к обновлению выразительных средств. Психологические установки понуждали включать в фильм такие детали, как мозаичные разводы на полу или спины прохожих, — на первый взгляд пустяки, которые тем не менее мощно подчеркивали важные события внутренней жизни.

Больше всего публику прельщал «неоспоримый талант господина Любича в изображении народных масс». Через много лет после выхода фильмов Любича на экран любители кино с удовольствием вспоминали, как буше-

\* Jacobs, L. The Rise of the American Film. N. Y. 1939, p. 306. Удивительно, что Джекобс забывает в этой связи упомянуть Д.-У. Гриффита, кинематографическая техника которого оставляет Любича далеко позади.

вала чернь на парижских улицах в «Мадам Дюбарри», как кипели баталии в «Жене фараона» и тот эпизод в «Анне Бoleйн», где гигантская лондонская толпа поджидала перед Тауэром торжественный выход королевы. Любич, конечно, многому научился у Макса Рейнгардта: с первых своих шагов тот с поразительным мастерством умел размещать толпы театральных статистов в соответствующем пространстве и драматически оркестровать их движения. Вероятно, Рейнгардт предчувствовал грядущие события, так как из слагаемого его сценических композиций толпам суждено было превратиться в атрибут повседневной немецкой жизни. Этот процесс достиг апогея в послевоенную пору, когда толпы народа слонялись по улицам и площадям. Эти народные массы стали не только мощным социальным фактором — они были так же реально ощутимы, как любая личность. Став надеждой для одних и кошмарным наваждением для других, они бередили творческое воображение. «Говорящий хор» Эрнста Толлера<sup>6</sup> наделил эти массы собственным голосом, да и сам Рейнгардт, основав недолговечный «Театр пяти тысяч», отдал им должное.

Немецкий кинематограф вовремя обратился к изображению народных масс на экране, поскольку теперь они превратились в динамические единства, движущиеся в широком пространстве, — изображать их взаимодействие в кино было гораздо легче, чем на сцене. Любич знал, как пластически воспроизвести эти народные массы, и даже придумал оригинальный кинематографический прием, позже широко пущенный в обиход послевоенного немецкого кино: контраст между отдельным человеком из толпы и самой толпой, изображенной наподобие сбитой, плотной массы. С этой целью Любич использовал в высшей степени кинематографический трюк, который лучше всего описан английским критиком Лежен в ее книге «Кино»: «Любич умело манипулировал своими марионетками, которые образовывали на экране человеческое множество, и противопоставлял ему одиночество, как новую силу. Никто до Любича не умел так заполнять кадр пустое пространство человеческой круговертью и так освободить от нее, так собирать в центр людей, летящих от рамки экрана, и снова, подобно смерчу, размывать их в разные стороны, чтобы оставить одного-единственного человека, словно каменеющего посреди опустелой площади». Массовая сцена, типичная для картин Любича, разлагала толпу на слагаемые, обнаруживая в качестве

ее ядра «отдельного, одинокого человека», который, когда толпа распадалась, оставался как бы заброшенным в пустоте. Поэтому человек казался неприкаянным существом в мире, где воцарилась угроза господства толпы. Таким изобразительным приемом, как, впрочем, и стереотипным сюжетом кинозрелища, подчеркивалось сочувствие отчаянному одиночеству отдельной личности, а заодно отвращение к черни и страх перед ее чреватой опасностями властью. То был художественный прием, изобличающий антидемократические настроения времени.

В картинах Любича и его подражателей — помимо Дантона, в них действовали такие личности, как Лукреция Борджиа и леди Гамильтон, — постоянно скрещивались две противоположные тенденции. Одна проявлялась в архитектуре декораций, костюмах и жанровых сценах, при помощи которых воскрешалось внешнее обличье прошлых эпох. С этой обращенной к внешнему миру тенденцией соперничала обращенная к внутреннему миру: она сказывалась в изображении психологических настроений и отличалась максимальным пренебрежением к историческим фактам. Однако эта странная смесь никого не волновала. Режиссеры умели ловко слить разнородные компоненты фильма в ласкающее глаз единство, где внутренние противоречия затушевывались, а не выпячивались. Но в глубине этого единства скрывался укоренившийся нигилизм, о котором я уже говорил.

Фальшивый сплав условного реализма и высокомерного отношения к истории, который изобрел Любич со своими последователями, не привился в немецком кино. В большинстве послевоенных картин обращение к психологии героев господствовало над внешней характеристикой. Под влиянием не столько псевдореалистической «Мадам Дюбарри» Любича, сколько фантастического «Пражского студента» Вегенера эти фильмы так интенсивно отражали важные события, происходящие в глубинах коллективного сознания, что привычное, каждодневное окружение представало в них наподобие диковинных джунглей. Эти картины царили на экране в промежутке от 1920 года до 1924-го — в дальнейшем мы будем их рассматривать во временной последовательности.

Но прежде чем перейти к анализу самых значительных картин послевоенного периода, следует хотя бы вскользь коснуться второстепенных фильмов. Дать им

такого рода интерпретацию — значит, говорить об их социально-психологической ценности, а не эстетической. Эти картины отвечали внутренним нуждам момента или старомодным вкусам, сосредоточивали свое внимание как на локальных особенностях жизни, так и на темах, могущих заинтересовать мировую общественность. Примечательно, что они не разделяли тенденции исследования внутреннего мира героев, но обращались к той тематике, которая позволяла им оставаться в пределах более или менее обыкновенной будничной жизни. Среди фильмов 1919—1920 годов особенно процветала та группа, где изображались сенсационные приключения в какой-нибудь известной или таинственной стране. Предпочтение оказывалось местам неизведанным, потому что они были особенно экзотичны. Во «Владычице мира» (в восьми сериях) отважная немецкая девица устремлялась из глухих уголков Китая в легендарную страну Офир, чтобы найти там сказочные сокровища царицы Савской.

Другие фильмы того же рода — такие, как увлекательный «Человек без имени» Георга Якоби (1921) и первая картина Фрица Ланга<sup>7</sup> «Пауки» (1919), — тоже были многосерийными. Это объяснялось, вероятно, тем, что их действие разворачивалось на гигантском географическом пространстве. И хотя обошедшаяся в двадцать миллионов марок лента Джоэ Мая «Индийская гробница» скромно ограничилась пределами Индии и не нарушала обычного метража, она превосходила многосерийные приключенческие фильмы количеством захватывающих эпизодов. Этот суперколосс, насаждавший в немецких душах ту же мрачную мораль, что и исторические полотна Любича, перенес на экран не только удивительные волшебства йогов, но показывал крыс, грызущих оковы на плененном главном герое, слонов, образующих гигантские караваны, и эффектную схватку с тиграми. В те годы снимавшиеся в фильмах животные из цирков приносили их владельцам немалые доходы.

Многие фильмы, тяготеющие к экзотическим фабульным переплетениям, напоминали грезы узника. Тюрьмой на сей раз была, конечно, искалеченная и блокированная со всех сторон Германия. Такой она, по крайней мере, казалась большинству немцев. Пресловутая пангерманская «миссия в мире» окончилась крахом, и даже подступить к этой теме было невозможно. Эти картины, вмещавшие в себя огромные географические пространства, свидетельствуют о том, как мучительно переживал немец свою

невольную отторгнутость от мира. Ленты служили суррогатами и бесхитростно утоляли подавленную немецкую жажду экспансии при помощи олеографии, где воображению ничего не стоило присоединить к Германии всю вселенную и даже страну Офир. Что касается Офира, то в рекламном буклете «Владычицы мира» предусмотрено отмечалось, что, по мысли Карла Петерса, это мифическое царство находится в Африке. Поскольку Карл Петерс был основателем Германского колониального общества и одним из администраторов немецкой Восточной Африки, ссылка на его имя прямо намекает на то, какие специфические ассоциации возникали в ту пору вокруг этих фильмов. Снарядить дорогостоящие экспедиции на край света продюсерам помешала инфляция. Поэтому китайские пагоды украшали немецкие холмы, а бранденбургская песчаная равнина заменяла барханы аравийских пустынь. Размах павильонных съемок благотворно сказался на немецком кинематографе — отныне он занялся переоборудованием студий и расширением изобразительных средств.

Чтобы дополнить частностями общую панораму — занятие скучное и бесконечное, однако все же небесполезное, — следует, пожалуй, поговорить еще о комедиях, выходивших в эту эпоху. На этом поприще снова царил Любич, который оставил его, чтобы расчистить поле деятельности Давидсону. Впрочем, действительно ли он вышел из игры? Выводя толпы статистов, чтобы проклясть мадам Дюбарри или встретить приветственными кликами Анну Болейн, Любич параллельно переносил на экран оперетты. Например, «Куклу» (1919) или сатирическую комедию «Принцесса устриц» (1919), где на фоне эффектных декораций он неуклюже высмеял американские обычаи. Любич, таким образом, претворял в жизнь философию своего горбуна из «Сумурун», который «должен плясать и паясничать, потому что публика жаждет увеселений». Если учесть, как скоропалительно Любич переходил от изображения пыток и убийств к танцам и клоунаде, то вполне вероятно, что психологической подоплекой его комедий был все тот же нигилизм, который пронизывал его исторические драмы. Благодаря такому подходу Любич лишал серьезности великие события и разменивал свой комический талант на пустяки. Сдобренные его остроумием, такие тупяки превращались в пряные лакомства. С 1921 года, распрощавшись с историческими сюжетами, Любич уходит с головой в пикантный, развлекатель-

ный фильм, ставить который он был мастер. В его ленте «Горная кошка» (1921), не имевшей большого успеха, Пола Негри, игравшая дочь разбойника, разгуливала с кошачьей грацией среди непомерно высоких архитектурных сооружений, которые усиливали эффект этой пародии на балканское чванство, надутый милитаризм и, вероятно, на модное увлечение экспрессионизмом.

Не будь картин Любича, тогдашние немецкие кинокомедии не стоили бы упоминания. Экранизации оперетт и театральных пьес — среди них вечного «Принца-студента» — оттесняли ленты, исполненные неподдельного кинематографического юмора, и американские комедии, не в пример национальным, успешно утоляли жажду публики вволю посмеяться. Это обстоятельство еще раз доказывает, что естественное стремление к счастью немцы в себе не культивировали, а, пожалуй, просто мирились с ним.

Желание убежать от реальности отчасти уравновесилось настоятельной нуждой примкнуть к той или иной стороне в борьбе идей. Некоторые фильмы, выражая негодование филлистеров, сокрушались по поводу послевоенного распухания нуворишей и увлечения танцами. Откровенные пропагандистские призывы перемежались в этих фильмах с призывами восстановить пошатнувшуюся нравственность.

Два фильма возвели такой поклеп на французскую армию, что французскому правительству пришлось послать резкую ноту протеста в Берлин. Другие навлекали на себя запреты цензуры распространением антисемитских и антиреспубликанских взглядов. В напряженной атмосфере тех лет политические страсти разгорались по невинному поводу. В 1923 году в Мюнхене из-за антисемитских выступлений сорвали показ картины Манфреда Ноа по драме Лессинга «Натан Мудрый» — этот случай предвосхищал знаменитые нацистские демонстрации в Берлине, которые девятью годами позже привели к запрету романа Ремарка «На Западном фронте без перемен». Однако эти экранизации интересны только с идеологической точки зрения: они отражали групповые политические настроения, а не психологические установки.

Еще в 1919 году немецкий эстетик доктор Виктор Пордес сетовал на то, как топорно и неуклюже немцы воспроизводят на экране коллизии, где есть сцены общественной жизни и задеваются вопросы общественного

поведения. Он говорил, что когда в кино изображается поведение цивилизованных людей, датские, американские и французские фильмы значительно превосходят немецкие «своей изощренностью, качеством актерского ансамбля, тоном, нюансировкой, сдержанностью актерской игры и, наконец поведением». Конечно, речь идет вовсе не о тупости немецкого кинематографа, который не умел изображать цивилизованные нравы. Больше того, критические наблюдения Пордеса подтверждают наши выводы относительно тенденции, характерной для всех крупных немецких фильмов до 1924 года. Они и не задавались целью изображать реально существующие явления — неотвратимое поражение на этом поприще обеспечивалось их внутренними установками. Лучшие литературные произведения и живописные полотна той поры точно так же изобличают отвращение к реализму. Однако эта стилистическая схожесть не исключала различий в содержании и смысле; напротив, в своих главных достижениях немецкое кино шло самостоятельным путем. Причину обращения к внутреннему миру действующих лиц следует искать в господствующих надеждах и чаяниях коллективной души. Миллионы немцев, в особенности из мелкобуржуазных слоев, словно отгородились от реального мира, который жил по указке союзников, страдал от инфляции и яростных внутренних передраг. Немцы действовали так, точно пережили психологическое потрясение, извратившее нормальные взаимоотношения между их внутренним и внешним существованием. На первый взгляд немцы жили по-прежнему; в психологическом плане они ушли в самих себя.

Этому бегству в глубины собственной души способствовали различные обстоятельства. Во-первых, это самоуединение отвечало интересам господствующих классов Германии, — ведь их общественное благополучие зависело от того, хотели ли массы смотреть сквозь пальцы на причины своих лишений. Во-вторых, мелкобуржуазные слои всегда любили, когда ими управляла твердая рука; а когда им на головы внезапно свалилась политическая свобода, они теоретически и практически не были готовы ею воспользоваться. Психологическое потрясение, пережитое ими, было вызвано свободой. В-третьих, они вышли на общественную арену в тот момент, когда любая попытка сохранить существование мелкой буржуазии была связана с безотлагательными социалистическими преобразованиями. Но могли ли социал-демократы



на свой страх и риск проводить в жизнь революционную программу? Положение создалось настолько критическое, что ни у кого не хватало сил и мужества распутать этот клубок.

Однако видеть в психологическом исходе из внешне-го мира только ретроградное движение — значит серьезно упростить дело. За время этого бегства от реальности немецкая коллективная душа испытала немало потрясений, и они нанесли ей много психологических увечий. Презируя или отрицая любые революционные начинания, эта коллективная душа поневоле отчаянно старалась разобраться в том, что же в ней происходит, и хотела приспособиться к сложившейся жизненной ситуации. Вековую веру в необходимость авторитарного режима, свергнутого революцией, разъедали сомнения, и все-таки немцы не желали с этой верой расставаться. Правда, в послевоенные годы немцы изучали психологический механизм отдельной личности, изолированной от общества, но это не означает, будто немцы стремились сохранить автономию отдельной личности и ее свободу от общественных связей. Кроме того, немецкое понимание личности так отягощено традиционными идеологическими представлениями, что их тоже следует иметь в виду.

Фильмы послевоенного периода, с 1920 по 1924 год, — представляют собой уникальный внутренний монолог. Они изобличают те процессы, которые происходили в самых укромных пластах немецкого коллективного сознания.

Глава  
5

### «Калигари»

Чех Ганс Яновиц, один из сценаристов фильма «Кабинет доктора Калигари», вырос в Праге, средневековый облик которой близок призрачным снам\*.

В один из октябрьских вечеров 1913 года молодой поэт Ганс Яновиц, живший в ту пору в Гамбурге, отправился на ярмарку, надеясь там в толпе найти

\* Последующий эпизод, как и прочие факты, приведенные мной на страницах о Калигари, я заимствовал из очень интересной рукописи Ганса Яновица, где он рассказал о рождении этого фильма. Я в большом долгу перед Яновицем, который предоставил в мое распоряжение эти материалы и дал мне возможность подкрепить собственное истолкование Калигари подлинной историей, прежде не известной никому.

девушку, незадолго до этого пленившую его красотой и манерой держаться. Репербан, этот зланный район, известный каждому матросу, был запружен палатками. Гигантский памятник Бисмарку стоял, точно угрюмый часовой, у торговой гавани в Хольстенвалле. Из сумрачного парка, окаймлявшего Хольстенвалль, до Яновица донесся приглушенный девичий смех, и тот, полагая, что смеется его исчезнувшая избранница, устремился в парк. Смех, которым девушка, очевидно, приманивала своего кавалера, пропал в кустах. Когда через некоторое время Яновиц двинулся к выходу, из-за деревьев внезапно вынырнула злобная фигура и направилась, как показалось Яновицу, в ту сторону, откуда слышался смех девушки. Краем глаза Яновиц успел разглядеть этого странного человека. С виду он был обыкновенный буржуа. Скоро он исчез в темноте, и дальнейшие поиски уже не имели смысла. Наутро крупно набранный подзаголовок местной газеты сообщил: «Чудовищное сексуальное преступление в парке Хольстенвалля. Юная Гертруда... убита». Смутное предчувствие подсказало Яновицу, что Гертруда и есть та самая девушка с ярмарки, и он пошел на похороны жертвы. Во время погребальной церемонии Яновицу вдруг показалось, что в толпе находится убийца, еще не схваченный полицией. Человек как будто узнал его тоже. Он оказался тем самым злобным незнакомцем, появившимся в парке из-за деревьев.

Соавтор Яновица по «Калигари» Карл Майер<sup>1</sup> родился в столице одной из австрийских провинций, Граце, где отец его, богатый промышленник, жил бы вполне безбедно, не возмем от маниакального желания играть в рулетку по «научной системе». В расцвете сил он продал недвижимость и во всеоружии своего «безошибочного» метода отбыл в Монте-Карло. В Граце он появился спустя несколько месяцев совершенным банкротом. В результате этой катастрофы отец-маньяк, очутившись на улице с шестнадцатилетним Карлом и тремя сыновьями помладше, покончил с собой. У Карла Майера, совсем еще мальчика, оказались на руках трое братьев. Пока он, колеся по Австрии, торговал барометрами, пел в хоре и подвизался в деревенском театре на выходах, его интерес к сцене укоренился и возрос. Не было такого театрального жанра, который он не изучил бы за долгие годы кочевой жизни. Карл Майер накопил богатый опыт, и тот во многом помог его будущей карьере кинематографического поэта. В начале войны молодой человек зарабо-

тывал себе на хлеб тем, что рисовал портреты Гинденбурга на открытках в мюнхенском кафе. В военное время, по свидетельству Яновица, Майера не раз подвергали психиатрическому обследованию, и он, должно быть, сильно обозлился на военных психиатров-чинуш, занимавших его делом.

Война окончилась. Яновиц, с самого начала ее служивший офицером пехотного полка, вернулся с фронта убежденным пацифистом, ненавидящим власть, которая послала на верную смерть миллионы людей. Он понимал, что неограниченная власть — зло уже само по себе. Обосновавшись в Берлине, он встретился с Карлом Майером и скоро понял, что этот эксцентричный молодой человек, никогда, впрочем, не бравший в руки перо, разделяет его революционные настроения. Почему бы совместно не воплотить их на экране? Отравленный фильмами Вегенера, Яновиц верил, что кинематограф дает большие возможности для мощных поэтических откровений. Как водится в молодости, друзья вели нескончаемые беседы, в которых неизменно всплывали гамбургское приключение Яновица и душевный поединок Майера с психиатрами. Обе истории, казалось, дополняли одна другую и были связаны между собой. После таких разговоров приятели отправлялись гулять по ночному городу, и особенно радовала их шумная крикливая ярмарка на Кантштрассе. То были настоящие веселые джунгли, больше напоминающие ад, чем рай. Однако это был рай для тех, кто после ужасов войны узнал муки бедности. В один из вечеров Майер потащил Яновица на интермедию «Человек и машина», которая произвела на него глубокое впечатление. Там действовал сильный человек, который творил неслыханные чудеса в сомнамбулическом состоянии. Он двигался как загипнотизированный, свои действия он сопровождал восклицаниями, в которых зачарованный зритель пытался прочесть свою судьбу.

Любой творческий процесс достигает того момента, когда довольно мелкого впечатления, чтобы слить воедино все элементы. Таинственная фигура сильного человека и явилась этой добавкой. В этот вечер друзья впервые воочию увидели подлинную историю Калигари. Рукопись они сочинили за полтора месяца. Определяя роль каждого в этом произведении, Яновиц называет себя «отцом, заронившим семя», а Майера — «матерью, зачавшей и вскормившей плод». К концу работы возникла маленькая трудность: авторы ломали себе голову, каким именем

окрестить главное действующее лицо, прототипом которого послужил ненавистный Майеру психиатр, мучивший его во время войны. Редкая книга «Неизвестные письма Стендаля», попавшая им в руки, подсказала решение. Перелистывая свою находку, Яновиц наткнулся на то место, где Стендаль, только что вернувшийся с поля сражения, встретил в миланской «Ла Скала» офицера по имени Калигари. Это имя друзья и взяли на вооружение.

События фильма развернулись в вымышленном немецком городке на севере, у голландской границы, который был умышленно назван Хольстенваллем. И вот там как-то раз устраивается ярмарка с каруселями и площадными представлениями. На ней доктор Калигари, загадочный господин в очках, зазывает публику поглядеть на сомнамбулу Чезаре. За разрешением на представление Калигари отправляется в муниципалитет, где высокомерный чиновник непочтительно обходится с ним. Наутро чиновника находят убитым в кабинете, что не мешает горожанам с прежним жаром предаваться ярмарочным увеселениям. Вместе с толпой зевая в балаган доктора Калигари приходят Фрэнсис и Алан, студенты, влюбленные в дочь лекаря Джейн. На глазах у них Чезаре медленно выходит из вертикально стоящего ящика, похожего на гроб, а Калигари сообщает замороженной публике, что сомнамбула умеет предсказывать будущее. Возбужденный зрелищем, Алан спрашивает у Чезаре, долго ли ему жить. Сомнамбула открывает рот — он явно во власти неодолимой гипнотической силы, исходящей от его господина, — и отвечает: «До рассвета». Наутро Фрэнсис узнает, что его друг заколот точно таким же образом, как и чиновник из муниципалитета. Студент, заподозрив Калигари в убийстве, убеждает отца Джейн помочь ему начать расследование. Получив ордер на обыск, они, пробившись сквозь толпу к фургону Калигари, требуют, чтобы тот вывел из сомнамбулического состояния своего подопечного. Однако в этот момент их призывают на полицейский участок, где они должны присутствовать на допросе преступника. Тот пытался убить женщину, попался в руки полиции и упорно твердит, что он не убийца, которого давно разыскивают.

Фрэнсис продолжает следить за Калигари и после полуночи тайком заглядывает в оконце его балагана. Ему кажется, что Чезаре находится в ящике, — на самом же деле Чезаре, прокравшись в спальню Джейн, заносит кинжал над спящей девушкой. Намереваясь зако-

лоть ее, он окидывает Джейн долгим взглядом, потом отбрасывает в сторону кинжал и, схватив Джейн, с криком бежит прочь. Настигнутый ее отцом, Цезаре выпускает из рук девушку, которую уносят домой, а ее похититель умирает от нервного потрясения. И поскольку Джейн, не слушая возражений Фрэнсиса, утверждает, что узнала Цезаре, тот во второй раз отправляется к Калигари, чтобы разгадать мучительную загадку. Сопровождающие Фрэнсиса полицейские хватают похожий на гроб ящик, и Фрэнсис вытаскивает из него... куклу, двойника сомнамбулы. Воспользовавшись смятением сыщиков, Калигари спасается бегством и прячется в доме умалишенных. Студент устремляется за ним, требует директора психиатрической лечебницы, чтобы справиться у него о беглеце, и застывает от ужаса: директор лечебницы и Калигари одно и то же лицо.

На следующую ночь, пока директор спал, Фрэнсис с помощью троих медицинских служащих, которым он доверился, обыскивает кабинет Калигари и находит улики, полностью доказывающие его вину. Среди книг они обнаруживают старый том о фокуснике XVIII века, который, разъезжая по Северной Италии, заставлял под гипнозом медиума Цезаре убивать любого, кто попадется под руку, а пока тот отсутствовал, держал для обмана полиции его восковую фигуру. Главное изобличение директора — его собственноручные клинические записи. Они повествуют о том, как тот хотел проверить рассказ о гипнотической власти Калигари, как его желание переросло в одержимость и, когда сомнамбула оказался под его попечением, он не устоял перед искусом проделать с ним эти ужасные опыты. Директор полностью слился с личностью Калигари. Чтобы вырвать у него признание в преступлениях, Фрэнсис показывает директору труп его послушного раба — сомнамбулы. И как только этот страшный человек понимает, что Цезаре мертв, им овладевает буйное помешательство, и служители сумасшедшего дома надевают на него смирительную рубашку.

Эта зловещая история в духе Э.-Т.-А. Гофмана была откровенно революционной. В ней, по словам Яновица, они вместе с Карлом Майером заклеили произвол государственных властей, которые ввели всеобщую воинскую повинность и запалили фитиль войны. Немецкое милитаристское правительство казалось авторам прототипом кровожадной власти Калигари. Подданные австро-венгерской монархии, они были в лучшем положении по

сравнению с большинством германских граждан. Поэтому им удалось понять роковые тенденции, присущие немецкой государственной системе. Она живо воплотилась в образе Калигари: он проповедует неограниченную власть, которая обожествляет произвол и, удовлетворяя страсть к господству над остальными, беззащитно попирает все человеческие права и ценности. Будучи послушным орудием в руках Калигари, Цезаре в такой же степени убийца и преступник, как и невинная жертва Калигари. Так, по крайней мере, его замыслили авторы. По словам пацифистски настроенного Яновица, они создали Цезаре в смутном желании нарисовать портрет обыкновенного человека, который под давлением принудительной воинской повинности обучился убивать и безропотно класть голову на поле боя.

Революционный смысл этой истории откровенно раскрывается в ее финале — в отождествлении психиатра и Калигари: разум одолевает безрассудную силу, разумная власть символически уничтожена. Подобные мысли нередко высказывались на современной сцене, но авторы «Калигари» выразили их языком экрана.

И произошло чудо: Эрих Поммер<sup>2</sup>, директор «Декла-Биоскоп», принял этот необычный, чтобы не сказать крамольный, сценарий. Только было ли это чудом? Поскольку в послевоенное время укоренилось мнение, что зарубежный рынок можно завоевать лишь подлинно художественными произведениями, немецкую кинематографию, конечно, и так тянуло к экспериментальному, эстетско-изошренному развлечению. Искусство обеспечивало экспорт, а экспорт означал экономическое преуспевание. Страстный приверженец этой формулы, Поммер отличался несравненным нюхом на кинематографические новации и вкусы зрителей. Независимо от того, уловил ли он смысл странной истории, предложенной Майером и Яновицем, он несомненно почувал в ней атмосферу времени и интересные образительные возможности. Поммер был прирожденный делец: с одинаковой ловкостью он торговал кинотоваром, улаживал административные дела и прежде всего умело поощрял энергичных режиссеров и актеров. В 1923 году УФА сделала Поммера генеральным директором всей ее продукции. Его закулисная деятельность поневоле оставила след на догитлеровском экране.

На постановку «Калигари» Поммер пригласил Фрица Ланга, но в середине предварительных переговоров Лан-

гу пришлось вернуться к завершению своего серийного фильма «Пауки». Этого потребовали прокатчики, и премьерником Ланга оказался доктор Роберт Вине<sup>3</sup>. Поскольку его отец, некогда знаменитый дрезденский актер, к концу жизни страдал легким помутнением рассудка, взявшись за историю доктора Калигари Вине был внутренне готов. Полностью согласный с планами Ланга, Вине намеревался внести в сценарий радикальные изменения, которым яростно воспротивились оба сценариста. Но слушать их никто не пожелал.

Первоначальная история была рассказом о реальных ужасах. Редакция Вине преобразила рассказ в химерическую небылицу, порожденную большой фантазией Фрэнсиса. В результате переделки этот сюжет оказался вставленным в обрамляющий его рассказ, где Фрэнсис изображен безумцем. Фильм «Калигари» открывается первым из двух эпизодов, образующих рамку. Фрэнсис сидит на садовой скамейке во дворе дома умалишенных, прислушиваясь к невнятному бормотанию такого же душевнобольного, как и он сам. Медленно двигаясь, точно призрак, мимо проходит одна из обитательниц мрачного заведения — это Джейн. «То, что я пережил с ней, страшнее твоих мытарств, — говорит Фрэнсис приятелю, — сейчас я тебе про это расскажу». Затемнение. На экране возникает панорама Хольстенвалля и разворачивается ряд событий, которые, как известно, заканчиваются изобличением Калигари. После нового затемнения начинается второй и финальный эпизод сюжетного обрамления. Фрэнсис, закончив свою печальную историю, бредет за товарищем в дом и там присоединяется к толпе умалишенных. Среди них — Цезаре, который с отсутствующим видом мнет пальцами цветок. Директор заведения, кроткий, неглупый с виду человек, подходит к больным. Заблудившись в лабиринте галлюцинаций, Фрэнсис принимает его за призрачный образ, порожденный собственной фантазией, и обвиняет воображаемого врага в том, что он опасный безумец. Фрэнсис приходит в неистовство, бросается на больничных служителей с кулаками. Действие переносится в палату, где директор осматривает обессилевшего Фрэнсиса. Надев роговые очки, он сразу приобретает новое обличье, становясь похожим на Калигари. Потом он снимает очки и с прежним кротким видом говорит ассистентам, что Фрэнсис принимает его за Калигари. Отныне он понимает причину болезни пациента и знает, как его лечить.

Сюжетное обрамление не случайно разозлило обоих сценаристов. Оно искажало, если не ставило с ног на голову их сокровенный замысел. Если в сценарии безумие выступало неотъемлемым признаком власти, в редакции Вине «Калигари» прославлял власть и осуждал ее безумных противников. Революционный фильм, таким образом, превратился в конформистский. Воспользовавшись стародавним способом, он объявлял здорового, но опасного смутьяна безумцем и упекал его в дом для умалишенных.

Этой переменной фильм, конечно, был обязан не столько личным пристрастиям Вине, сколько его инстинктивному подчинению нуждам экрана. Фильмы, по крайней мере коммерческие, вынуждены идти навстречу массовым желаниям публики. В измененном виде «Калигари» уже не произведение, откровенно выражающее чувства интеллигенции, а фильм, потворствующий вкусам и настроениям менее образованного зрителя.

Если правда то, что в послевоенные годы большинство немцев страстно хотело вырваться из тисков грубого внешнего мира, погрузиться в непостижимый мир души, психологические установки в редакции Вине еще более последовательны, чем в сценарии. Версия Вине, перечеркнув старый замысел, четко отразила повальное бегство немцев в самих себя. В «Калигари» (и в некоторых других фильмах того времени) введение обрамляющего рассказа обладало не только эстетическим смыслом, но и символическим содержанием. Характерно, что Вине не стал калечить сценарий, и хотя «Калигари» превратился в конформистский фильм, его революционная фабула сохранилась и была подчеркнута лишь в качестве фантазии безумца. Иначе говоря, поражение Калигари происходило в психологической сфере. Таким путем фильм Вине намекает на то, что во время этого бегства в самих себя немцы исподволь стали пересматривать свое отношение к власти. В самом деле, даже огромное большинство социал-демократов из рабочих еще были далеки от революционных действий, но одновременно психологическая революция уже, по-видимому, подготавливалась в глубинах коллективного сознания. Фильм отражает эту двойственность внутренней немецкой жизни, соединив реальность, где власть Калигари торжествует, с галлюцинацией, где та же самая власть терпит поражение. Трудно вообразить себе лучшее символическое обозначение бунта против авторитарных установок, который, очевидно, про-

исходил под благопристойной личиной филистера, отвергающего этот бунт в действительности.

Яновиц хотел, чтобы декорации к «Калигари» писал художник и иллюстратор Альфред Кубин. Предтеча сюрреалистов, он наводнил безобидные сценические задники леденящими душу призраками и зловещими видениями, всплывшими из глубин подсознания. Вине загорелся идеей раскрашенных полотен, но предпочел Кубину трех художников-экспрессионистов: Германа Варма, Вальтера Рёрига и Вальтера Реймана. Они были связаны с берлинской группой «Буря», которая благодаря одноименному журналу Герварта Вальдена немало способствовала пропаганде экспрессионизма во всех областях искусства.

Хотя экспрессионистская живопись и литература возникли в предвоенные годы, завоевали они публику лишь в 1918 году. В этом отношении Германия отчасти напоминала Советскую Россию, где за короткий срок расцвели различные течения изобразительного искусства. Революционному народу казалось, что экспрессионизм сочетает в себе отказ от буржуазных традиций с верой в человеческую мощь, которая способна изменить общество и окружающий мир.

«Фильмы должны стать ожившими рисунками» — таков был девиз Германа Варма в ту пору, когда он с двумя коллегами приступил к созданию мира Калигари\*. Полностью отвечая их взглядам, полотна и декорации «Калигари» изобиловали зубцеобразными, остроконечны-

\* Взгляды Варма, считавшего фильм фотографической реальностью, совпадают с позицией Викинга Эггелинга, шведского художника-абстракциониста, жившего в Германии. Изгнав все предметы со своих полотен, Эггелинг считал логичным сочетать ожившие геометрические композиции с ритмическим движением. Он со своим другом Гансом Рихтером<sup>4</sup> сообщил об этом замысле УФА, и там, руководствуясь старой истиной, что искусство — хороший товар или в крайности хорошая пропаганда, поддержали экспериментальное начинание обоих художников. Первые абстрактные фильмы появились в 1921 году. Пока Эггелинг — он умер в 1925 году — оркестровал спиральные линии и гребнеобразные фигуры в короткометражку под названием «Диагональная симфония», Рихтер создал свой «Ритм-21» из черных, серых и белых квадратов. Спустя год Вальтер Рутман<sup>5</sup>, тоже художник, присоединился к этому течению «Опусом 1», который явился динамической игрой пятен, отдаленно напоминающей рентгеновские снимки. Как явствует из названий, сами авторы считали свои произведения чем-то вроде оптической музыки. Это была музыка, которая независимо от ее содержания шла на предельный разрыв с внешним миром. Это элитарное авангардистское движение скоро распространилось в других странах.

ми формами, живо напоминая готические архитектурные каноны.

Эти сочетания форм — их стиль позднее превратился почти что в манерность — лишь намекали зрителю на то, что перед ним дома, стены, ландшафты. Невзирая на отдельные изъяны и погрешности — некоторые задники явно противоречили художественной условности целого, другие же сохраняли верность ей, — декорации привели к тому, что материальные объекты превратились в символическую орнаменталистику. Эти косые трубы над беспорядочным нагромождением крыш, окна в форме стрел или бумажного змея, эти древообразные арабески — символы угрозы, а не дерева — в таком виде Хольстенвалль напоминал диковинный призрачный город, который еще раньше возникал в угловатых и четких композициях серии рисунков художника Лионеля Фейнингера.

Больше того, орнаментальная система «Калигари» подчинила себе пространство, придала ему условный характер при помощи нарисованных теней, дисгармонирующих со световыми эффектами, и зигзагообразных изображений, предназначенных уничтожить все правила перспективы. Пространство то уменьшалось до плоской поверхности, то увеличивало свои параметры, превратившись в то, что один критик назвал «стереоскопическим микрокосмом».

Надписи в фильме существовали в качестве важного декорационного элемента, предполагая, вполне естественно, тесную связь между титром и рисунком. В одном эпизоде желание безумного психиатра во всем подражать Калигари выражается в нервно прыгающих буквах, из которых складываются слова: «Я должен стать Калигари», слова, которые маячат перед ним на дороге, в облаках, на вершинах деревьев. Втиснуть живые движущиеся существа в этот искусственный, нарисованный мир было страшно трудно.

Из всех актеров только двоих протагонистов можно считать подлинными созданиями фантазии рисовальщика. Исполнитель роли Калигари Вернер Краус сам кажется призрачным фокусником, который блуждает среди сотканной им паутины линий и теней, а Чезаре — Конрад Фейдт<sup>6</sup>, — крадущийся вдоль стены, чудится ее порождением. Образ старого карлика и старомодные костюмы простонародья подчеркивают ирреальность ярмарочной толпы и помогают ей разделить странную жизнь абстрактных форм.

Хотя «Декла» предпочла отказаться от первоначального сценария Майера и Яновица, об их замысле чудесно рассказывали «ожившие картины». Эти экспрессионистские абстракции были пронизаны тем же самым революционным духом, который побудил обоих сценаристов обвинить власть — власть, весьма почитаемую в Германии, — в бесчеловечном произволе. Однако редакция Вине свела на нет революционный смысл экспрессионистского оформления или, по крайней мере, вместе с первоначальным сценарием заключила его в скобки. На первый взгляд экспрессионизм в фильме «Кабинет доктора Калигари» кажется ничем иным, как верным воспроизведением фантазии безумца при помощи живописных средств. Именно так понимали и восхищались декорациями «Калигари», как и рисунком движений его героев, многие немецкие критики, современники картины. Один самонадеянный невежда заявлял: «Замысел передать видения, рождающиеся в мозгу душевнобольного... при помощи экспрессионистских полотен не только хорошо продуман, но и хорошо воплощен. Здесь этот стиль имеет право на существование и выдерживает поверку логикой».

Восторженные мещане проглядели весьма примечательную особенность: хотя косые печные трубы в «Калигари» и увидены глазами безумца, в фильме им ни разу не противопоставляются трубы нормальные, перпендикулярные. Экспрессионистская орнаменталистика определила и решение финального эпизода, где с филистерской точки зрения должны были появиться перпендикулярные печные трубы, которые ознаменовали бы возврат к условной реальности. Следовательно, стиль «Калигари» так же далек от живописания безумия, как и от воплощения революционных замыслов. Какова же его функция на самом деле?

В послевоенные годы экспрессионизм нередко считали изображением примитивных импульсов и спонтанных ощущений. Брат Герхарта Гауптмана Карл, замечательный писатель и поэт экспрессионистской ориентации, придерживался такого определения и задавался вопросом: как лучше всего выразить эти произвольные проявления до глубины взмятенной души? Карл Гауптман утверждал, что современный язык из-за своей извращенности не годится для этой цели, а вот фильм, или, как он говорил, биоскоп, дает уникальную возможность запечатлеть на экране брожение внутренней жизни. Конечно, подчер-

кивал он, биоскоп должен изображать только те внешние проявления вещей и человеческих существ, которые действительно отражают движение души.

Взгляды Карла Гауптмана проливают свет на экспрессионистский стиль «Калигари». У него была своя функция — превратить экранный феномен в феномен души — функция, которая затемняла революционный смысл фильма. Превратив картину в пластическую проекцию психологических процессов, экспрессионистское оформление «Калигари» гораздо убедительнее, чем обрамляющий рассказ, символически воплотило всеобщее бегство в самих себя, которое переживали немцы в послевоенные годы. И пока этот процесс укоренялся в глубинах массовой души, не случайно то, что странно движущиеся герои и декорации в экспрессионистской или схожей манере появились в каждом сколько-нибудь значительном фильме. Последние следы их заметны в фильме «Варьете» Э. Дюпона<sup>7</sup> (1925). Благодаря сложившимся стереотипам эти декорации и жесты героев стали чем-то вроде привычной глазу уличной картинки — скажем, «Люди за работой». Только на сей раз надпись была другой и читалась так: «Душа за работой».

«Декла», развернув бешеную рекламу, кульминацией которой явилась сбивающая с толку афиша «Ты должен стать Калигари», впервые показала фильм в феврале 1920 года в берлинском кинотеатре «Марморхауз». Среди газет и журналов — все они единодушно восхваляли «Калигари», называя его первым художественным произведением на экране, — особенной глупостью отличалась газета «Форвертс», центральный орган социал-демократической партии. Последний эпизод в фильме, где директор дома умалишенных обещает вылечить Фрэнсиса, она толковала так: «В нравственном смысле этот фильм неуязвим. Он внушает симпатию к умственно расстроеному человеку и уверенность в жертвенной деятельности психиатров и врачей». Вместо того чтобы признать, что нападки Фрэнсиса на ненавистную власть как нельзя лучше отвечают антитоталитарной установке социал-демократов, газета предпочла увидеть в самой власти образчик разнообразных совершенств. Опять сработал тот же самый психологический механизм: стихийные буржуазные пристрастия социал-демократов скрестились с их сознательными социалистическими установками. Если немцы так пленились фильмом, что превозносили предлагаемую им модель поведения, французы почуяли, что

перед ними не просто замечательный фильм. Они пустили в обиход словечко «калигаризм» и употребляли его применительно к послевоенной Европе, где все было поставлено с ног на голову. Это в какой-то степени доказывает, что французы уловили связь между «Калигари» и немецким общественным устройством. Нью-йоркская премьера «Калигари» (апрель 1921 года) прочно утвердила за ним мировую славу. И хотя «Калигари» породил множество подражаний и служил мерилom художественности, этот «самый спорный фильм времени» не оказал серьезного воздействия на развитие американского и французского кино. Точно одинокий ледниковый валун, он стоял особняком.

Итак, «Калигари» показывает «душу за работой». В какое же рискованное плавание пускается душа, взмятенная идеей революции? Фабульные и пластические элементы фильма тяготеют к абсолютно противоположным полюсам. Один из них можно назвать «Властью», или, точнее, «Тиранией». Тема тирании, которой были одержимы сценаристы, главенствует на экране от начала до конца ленты. Вращающиеся кресла невероятной величины символизируют авторитет городских властей, представители которых восседают на них. Соответственно и гигантская спинка стула на чердаке Алана свидетельствует о незримом присутствии властей, которые угрожают ему. Лестницы углубляют впечатление от интерьеров: бесконечные ступени ведут в гору к полицейскому участку, и даже в сумасшедшем доме три параллельных ряда бегущих лестничных ступеней намекают на то, что доктор Калигари занимает высшее положение в этой иерархии. Фильм удачно создает образ Калигари — тирана, образ того же типа, что Гомункулус и Генрих VIII Любича. Это блистательно подтверждается страницами романа Джозефа Фримена «Никогда не отступай». Герой его, венский историк, рассказывает о своей жизни в немецком концлагере, где после долгих пыток его бросают в камеру. «И вот, лежа в одиночке, я размышлял о докторе Калигари, а потом безо всякой связи об императоре Валентиниане, владыке римского мира, которому доставляло удовольствие карать смертной казнью за малейший или мнимый проступок. Любимыми изречениями цезаря были: «Отрубить ему голову», «Сжечь заживо», «Бить палками, пока не сдохнет». Я подумал, что за удивительный

правитель XX века получился бы из него, подумал так и сразу же заснул».

В этих размышлениях засыпающего человека схвачена суть характера Калигари: он двойник Валентиниана и предшественник Гитлера. Калигари — своеобразный его предшественник потому, что пускает в ход гипнотическую власть для полного подчинения пациента своей воле. Его методы — целью и содержанием — превосходят те опыты с народной душой, которые первым провел Гитлер в гигантском масштабе. И хотя во времена «Калигари» тему искусного гипнотизера экран уже варьировал (она присутствовала в американском фильме «Трильби», который шел в Берлине в военные годы), но не он, конечно, навевал ее сценаристам.

Естественно думать, что полюсом, противоположным тирании, явится в «Калигари» полюс свободы: ведь только любовь к ней подвигала Майера и Яновица изобразить природу тирании. Этот противоположный полюс представляет собой пластические элементы, сконцентрированные вокруг ярмарки — ярмарки с ее рядами палаток, осаждающей их пестрой толпой и разнообразными увеселениями. Здесь Фрэнсис и Алан охотно присоединяются к праздным зевакам. Здесь же, в сцене своего триумфа, доктор Калигари наконец попадает в ловушку. Пытаясь определить суть ярмарки, литературные источники часто прибегают к воспоминаниям о вавилонском столпотворении или о самом Вавилоне. В памфлете XVII века так определяется шум, царящий на ярмарке, — «это такой несусветный гам, что поневоле думаешь: вавилонское столпотворение да и только». А почти двести лет спустя молодой английский поэт восторженно воскликнул: «О ярмарка! Ты балаганный Вавилон!» Эти библейские реминисценции безошибочно характеризуют ярмарку как княжество анархии в царстве развлечений. В этом и таится ее вечная притягательность. Люди всех социальных прослоек и возрастов радуются собственному растворению в этом прибежище ярких красок и резких звуков, где живут уродцы и где можно пережить самые острые ощущения — от страшного испуга до наслаждения невиданными лакомствами. Для взрослых ярмарка — это возвращение в детство, где игры и серьезные дела приравнены друг к другу, где реальное сливается с воображаемым, где случайные желания бесцельно испытывают свои безграничные возможности. Благодаря этому возвращению в детство взрослый человек изо всех сил пы-

тается обуздать и подавить хаос, на котором тем не менее зиждется цивилизация. Ярмарка — это не свобода, но анархия «чреватая» хаосом.

Примечательно, что большинство ярмарочных сцен в «Калигари» открывается кадрами с шарманщиком, который знает себе крутит ручку, а за ним — макушка карусели, ни на минуту не останавливающей своего бега по кругу. Круг в фильме служит символом хаоса. Если свобода уподобляется реке, то хаос можно уподобить водовороту. Можно, забывшись, с головой нырнуть в этот омут хаоса, но плавать в нем невозможно. Антиподом тираническому бесчинству Калигари Майер и Яновиц избрали ярмарку и ее балаганную вольницу. Это обстоятельство изобличает незрелость их революционных построений. Многие немцы, подобно Майеру и Яновицу, мечтали о свободе, но не могли, по-видимому, даже представить себе ее смутные контуры. Их взгляды на свободу отдавали богемой; они были результатом наивного идеализма, а не подлинного понимания событий. Но, пожалуй, я не погрешу против истины, если замечу, что ярмарка в «Калигари» точно отразила хаотическое духовное брожение в послевоенной Германии.

Преднамеренно или нет, но «Калигари» показывает, как мечется немецкая душа между тиранией и хаосом, не видя выхода из отчаянного положения: любая попытка бегства от тирании приводит человека в крайнее смятение чувств, и нет ничего странного в том, что весь фильм насквозь пропитан атмосферой ужаса. Подобно нацистскому миру, микрокосм «Калигари» изобилует зловещими знаменами, ужасными злодеяниями, вспышками паники. Приравнивание ужаса к безнадежности достигает особого напряжения в финальном эпизоде, который вводит в фильм реальную жизнь. За исключением двусмысленной фигуры директора и его призрачных помощников, обыкновенная жизнь в фильме представлена жизнью скопища безумцев, которые слоняются как неприкаянные в странных интерьерах. Нормальное в «Калигари» — это сумасшедший дом: трудно более точно запечатлеть в образе всеобщее отчаяние. В «Калигари», как и в «Гомункулусе», распоясываются страсть к разрушению и невероятный садизм. Их появление на экране еще раз говорит о том, как сильно эти чувства завладели немецкой душой.

Формальное своеобразие раскрывает, как правило, своеобразие смысловое. В «Калигари» впервые утвердились те приемы, которые составляют техническую досто-

примечательность немецкого кинематографа. «Калигари» стоит первым в длинном ряду стопроцентно павильонных фильмов. Пока шведы, к примеру, преодолевая огромные трудности, запечатлевали на пленке реальную метель или природный лес, немецкие режиссеры, влюбленные в павильонные эффекты, выстраивали (по крайней мере до 1924 года) целые ландшафты в стенах киностудий. Они предпочитали повелевать искусственным миром, нежели зависеть от случайных подачек реальности. Их самозаточение в студиях было частью всеобщего бегства в самих себя. Поскольку немцы решили искать защиты в собственной душе, они не могли позволить экрану исследовать заброшенную ими живую реальность. Это обстоятельство объясняет характерную роль архитектуры в немецком кино — как отмечали многие критики, она бросается в глаза почти в каждом фильме после «Калигари». «Дело чрезвычайной важности, — пишет Пол Рота в одном из послевоенных обзоров, — понять ту значительную роль, которую сыграл архитектор в развитии немецкого кино». Да и могло ли быть иначе? Фасады домов и комнаты служили не только фоном — они были иероглифами, где запечатлелась структура души в пространственных формах. В «Калигари» искусно использован свет. Благодаря световым приемам зритель может наблюдать убийство Алана, не видя его: на чердачной стене он видит лишь тень Цезаре, закалывающего тень студента. Такие приемы превратились в характерную примету немецкого кино. Французский прозаик Жан Кассу приписывает немцам изобретение «волшебной световой игры в павильоне», а американский критик Гарри Алэн Потамкин считает световые приемы в немецком фильме «огромным вкладом в мировой кинематограф». Это увлечение светом можно генетически возвести к сценическим экспериментам Макса Рейнгардта, которые он проводил незадолго до появления «Калигари». При постановке довоенной драмы Райнхарда Иоганнеса Зорге «Нищий», одного из самых ярких и мощных проявлений экспрессионизма, он заменил привычные декорации воображаемыми, которые создал при помощи световых эффектов. Рейнгардт, конечно, ввел их в угоду стилю этой пьесы.

Но эта аналогия послевоенным фильмам самоочевидна. Под влиянием тех же экспрессионистских при-

\* Roth a, P a u l. The Film Till Now, p. 180.



страстей многие немецкие операторы плодили на экране тени, буйно растущие, как сорная трава, и камера сочтала эфемерные призраки с диковинно освещенными арабесками или лицами. Кинематографисты старались превратить сценическое оформление в странную световую игру.

Они пытались преобразить его в декорацию человеческой души. «Свет вдохнул душу в экспрессионистские фильмы», — пишет Рудольф Курц в своей книге о киноэкспрессионизме\*. Точно так же справедлив и обратный вывод: душа в этих фильмах стала действительным источником света. А включить эту внутреннюю иллюминацию помогла отчасти мощная романтическая традиция.

Попытка «Калигари» слить в одно целое декорации, актеров, свет и действие открывает смысл структурной организации фильма, которая, начиная с «Калигари», прочно утвердилась на немецком экране. Рота ввел термин «павильонный конструктивизм», который характеризует «поразительную законченность и завершенность каждой ленты немецкой студии». Но подобной законченности можно достичь только при том условии, если материал, подлежащий организации в структуру, не противится ей\*\*.

\* Kurtz, Rudolf. Expressionismus und Film. Berlin, 1926, p. 60.

\*\* Искусственные кинокритики часто обвиняли «Калигари» в нарочитости театральной формы. Эта особенность фильма частично результат его чисто театрального действия. А это действие — хорошо построенный драматический конфликт, разрешающийся в сценических декорациях. Это такое действие, которое не зависит от экранной реализации благодаря собственной значительности. Подобно «Калигари», все павильонные фильмы послевоенного периода обнаруживали родство со сценой в том, что предпочитали психологические драмы «внутренней жизни» конфликтам, связанным с живой реальностью. Однако это вовсе не мешало им стать настоящими фильмами. Когда вслед за «Калигари» техника фильма серьезно развилась, психологические драмы на экране заговорили уже образным языком, который сам определял развитие действия. Нарочитой театральностью «Калигари» обязан отсталости кинематографической техники. Неподвижная камера снимала раскрашенные декорации, монтажные приемы не способствовали метафорическим связям. Не надо, конечно, забывать о том, что «Калигари» вместе с родственными ему фильмами повлиял со своей стороны на немецкую сцену. По примеру их световых приемов театральное освещение стало играть роль отдельного актера или важной сценической детали.

«Калигари», этот слишком изысканный и трудный фильм, не мог пользоваться популярностью в Германии. Однако его центральная тема — душа, стоящая на роковом распутье тирании и хаоса, — привлекла к себе многие творческие умы. В период между 1920 и 1924 годами не один немецкий фильм настойчиво возвращался к этой теме, всякий раз варьируя ее по-новому.

В одних фильмах изображались тираны. В лентах такого сорта немцы — народ в ту пору неуравновешенный и еще свободный в выборе режима — не питали никаких иллюзий относительно последствий тирании. Напротив, они с большой охотой изобличали ее преступления и принимаемые ею страдания. Может быть, вызывая к жизни эти страшные видения, немцы пытались заклясть страсти, которые уже бродили в них самих и грозили полным себе подчинением? (Как бы то ни было, странное совпадение: через десять лет нацисты прибегли к тем самым физическим и моральным пыткам, которые немецкий экран уже изобразил.)

Среди фильмов такого типа выпущенный в 1922 году «Носферату» Ф.-В. Мурнау<sup>1</sup> снискал особенную славу тем, что изобразил на экране вампира. Фильм явился экранизацией романа Брэма Стокера «Дракула», но сценарист Генрик Галеен насытил сюжетную ткань собственными идеями.

Управляющий конторой по продаже недвижимого имущества, живущий в Бремене, посылает своего недавно женившегося клерка к Носферату, который, обитая где-то в глуши карпатских лесов, хочет уладить свои дела. Путешествие клерка по этим лесам, где все затянато мрачной пеленой тумана, где много волков и хищных птиц, пугающих лошадь, оказывается невинной преледией к тем злоключениям, которые ждут его в замке Носферату. На следующий день по приезде клерк блуждает по пустым комнатам и подвалам, стараясь найти хозяина, пока, наконец, случайно не находит его в саркофаге. Там он лежит, как труп, с широко раскрытыми глазами на ужасном лице. Носферату — вампир, а вампиры днем спят. Ночью это чудовище подбирается к спящему клерку, желая выпить его кровь. Но в это же время Нина, молодая жена клерка, просыпается в Бремене с именем супруга на устах. Носферату тотчас же

отступает от облюбленной им жертвы. Этот телепатический феномен, по мысли Галеена, доказывал сверхъестественную силу любви. Клерк спасается бегством, а вампир Носферату, который становится воплощением моровой язвы, покидает свой замок и пускается в странствия. Всюду, где ступает его нога, кишат крысы, а люди падают замертво. Носферату поднимается на палубу отплывающего корабля — команда умирает, а корабль без капитана плывет по воле волн. Наконец, Носферату добирается до Бремена, где и встречает Нину: по замыслу Галеена, этот символический эпизод свидетельствовал о том, что губительные чары Носферату не могут побороть того, кто бесстрашно выступит им навстречу. Нина не бежит от вампира, а, простерев руки, любезно приглашает Носферату войти в ее комнату. И тут происходит чудо: всходит солнце и вампир растворяется в воздухе.

Режиссер «Носферату» Ф.-В. Мурнау поставил уже несколько фильмов, среди них «Двуликий Янус» (1920), вариант «Доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона, «Замок Фогелёд» (1921) — историю одного преступления, явно навеянную шведами, — и реалистическую крестьянскую драму «Горящая пашня» (1922), где, согласно свидетельствам тех лет, искусно использовал крупные планы лиц, для того чтобы раскрыть затаенные чувства и создать напряженность действия. В «Замке Фогелёд» Мурнау тоже крупно снимал лица для того, чтобы запечатлеть на экране внутренние эмоциональные импульсы и создать атмосферу ужаса. Эта ранняя работа Мурнау подтверждала его удивительную способность стирать границы между реальным и нереальным. Действительность в этих фильмах выступала в ореоле призрачного, смутных предчувствий, а реальный герой казался зрителем мимолетным видением.

Бела Балаш<sup>2</sup>, кинокритик венгерского происхождения, писал в 1924 году, что «по сценам «Носферату» пробегал знобящий холод судного дня». Мурнау и его оператор Фриц Арно Вагнер достигли этого различными приемами. Кадры негатива изображали карпатские леса — массу призрачных белых деревьев на фоне черного неба. Кадры, снятые двойной экспозицией, преобразовали кровать клерка в зловещую ладью, толчкамидвигающуюся вперед. Но самым впечатляющим эпизодом был тот, где корабль-призрак со своим страшным грузом скользил по фосфоресцирующим волнам. Примечательно, что символика кадров и все технические ухищрения пресле-

довали одну-единственную цель — нагнетание ужаса. Такие фильмы, конечно, живут недолго. Когда в конце 1928 года лондонский кино клуб показал «Носферату», все сошлось на том, что это «мешанина из смешного и ужасного».

Говоря о «Носферату», критики чаще, чем в работах о «Калигари», настаивали на его связи с Э.-Т.-А. Гофманом. Однако это сближение с романтической традицией не проливает свет на глубинный смысл фильма. Ужас, который по земле сеет Носферату, — это злодеяния вампира, отождествленного с моровой язвой. Но действительно ли он олицетворяет мор или этот образ лишь дополнительная его характеристика? Если бы он просто воплощал губительную стихию, то поединок Нины с Носферату и поражение его ограничились бы с волшебным, бессмысленным вымыслом. Нет, подобно Аттиле, Носферату — «бич божий», и только в этом качестве он олицетворяет мор. Это кровожадный вампир-тиран, родившийся на пересечении мифа и сказки. И вовсе не случайно, что именно в эту пору немецкая фантазия постоянно обращается к таким образам, точно ею движет любовь-ненависть. О центральной идее фильма — силы тирании пасуют перед великой любовью, символ которой победа Нины над Носферату, — я впоследствии поведу разговор.

Вышедшая в 1922 году «Ванина» А. Герлаха<sup>3</sup> сосредоточила пристальное внимание на психологических причинах и последствиях тирании. Карл Майер, написавший сценарий по новелле Стендаля «Ванина Ванини», назвал фильм «балладой». В это время немцы охотно обращались к легендам и балладам, которые благодаря своему фабульному вымыслу были так же актуальны, как и сам экспрессионистский фильм. Эта склонность немцев к «миру фантазии» рано получила признание, и скоро ее стали причислять к достоинствам немецкого кино. «Сила немецкого фильма в его фантастической драме», — так писалось в рекламном буклете кинотеатров УФА в 1921 году, чтобы его читатели не беспокоились о превосходстве американцев, итальянцев и шведов, работающих в других видах развлекательного фильма.

Ванина — дочь наместника, который злоупотребляет тиранической властью. Его народ, доведенный до отчаяния, восстает и нападает на дворец феодала. Намест-

ник — калека; он ходит на костылях — эта телесная ущербность роднит его с Гомункулусом. Подобно Гомункулусу, он тиран, садизм которого результат врожденного комплекса неполноценности. Такое объяснение тирании, очевидно, казалось немцам единственно возможным — поэтому оно так часто возникает на экране. Но бунт подавлен, наместник заточает в темницу вождя восстания Октавио, которого любит Ванина. Ей даже удается добиться у отца освобождения Октавио и добиться позволения выйти за него замуж. Однако отцовское великодушное оборачивается злой, садистической шуткой. Во время свадебных приготовлений наместник приказывает снова заключить Октавио в темницу и повесить. Пораженная этим вероломством, Ванина бьет по лицу калеку-отца и заставляет его освободить Октавио. Она бросается в темницу, освобождает возлюбленного и ведет его к воротам. Наместник же ковыляет на костылях им навстречу. Он отдает жестокий приказ схватить любовников у дворцовых ворот, за которыми желанная свобода. Октавио вместе с Ваниной влекут на виселицу, и наместник, трясая от хохота, объявляет ему смертный приговор. Ванина падает замертво. Она не в силах пережить казнь возлюбленного.

Благодаря таким актерам, как Аста Нильсен и Пауль Вегенер, Артур фон Герлах превратил это исследование о садизме в фильм, который прославлял высокие человеческие чувства, бьющиеся в тисках тирании. Особенно интересно было снято бегство влюбленных из темницы. Вместо того чтобы показать, как беглецы спешат, кадры запечатлевают, как пара идет по бесконечным коридорам. Это бегство в намеренно замедленном темпе, и когда один американский критик посетовал на скуку «нескончаемых переходов», Бела Балаш, тоньше понимавший атмосферу фильма, заметил, что каждый новый переход — «это мистический и зловещий шаг рока». Как бы то ни было, коридоры — образ намеренно символический, а не реальный. Он сознательно используется режиссером, чтобы подчеркнуть угрозу нависшего наказания от руки жестокого тирана. Эта угроза уничтожает привычную иерархию чувств. Запуганным беглецам каждая секунда кажется вечностью, а ограниченное пространство — пространством безграничным. Надежда гонит их к дворцовым дверям, но панический ужас, сопутствующий надежде, превращает их путь в монотонное странствие по тупикам.

Третьим значительным фильмом о тиранах был вышедший на экраны в 1922 году «Доктор Мабузе, игрок» Фрица Ланга, экранизация популярного романа Норберта Жака. Сценарий написал Фриц Ланг с супругой Теой фон Гарбоу, которая была его постоянной сожаристкой. Они намеревались запечатлеть на экране современную жизнь, а два года спустя после выхода фильма в свет Ланг назвал его документом о сегодняшнем дне, приписав международный успех фильма его документальным достоинствам, а не острым сюжетным перипетиям. Было ли это так на самом деле — не суть важно, важно другое: главный герой фильма доктор Мабузе был современный тиран. Его появление — доказательство того, что такие призрачные тираны, как Носферату и наместник в «Ванине», были вполне актуальны.

Родство доктора Мабузе и Калигари бросается в глаза. Здесь тоже беззастенчивый и выдающийся ум, охваченный жаждой безграничной власти. Этот сверхчеловек стоит во главе шайки убийц, завязанных фальшивомонетчиков и преступников; с их помощью он держит общество в постоянном страхе, а в особенности толпу, занятую погоней за легкими удовольствиями. Вооруженный научным методом, доктор Мабузе гипнотизирует облюбованную жертву (еще одно сходство с Калигари) и ускользает от закона, ибо всякий раз появляется в новом обличье: психиатра, пьяного матроса, финансового воротилы. Никто и не подозревал бы о его существовании, если бы не прокурор доктор Венк, замысливший изловить таинственного злодея. Венк находит себе способную помощницу в лице обедневшей графини Тольд. Мабузе действует рука об руку со своей рабски преданной любовницей, танцовщицей Карой Кароцца. И вот начинается гигантский поединок, который разворачивается в шикарном игорном доме, где ярость и хитрость вступают в борьбу. Затем Мабузе влюбляется в графиню Тольд, похищает ее, разоряет ее супруга, а сидящей в тюрьме Каре велит отравиться, что она и делает из любви к нему. Мабузе, казалось бы, идет к победе: после двух неудачных покушений на жизнь Венка Мабузе, наконец, удается загипнотизировать его. Венк готов покончить с собой, мчится в машине с бешеной скоростью к опасной каменоломне, однако полиция поспевает вовремя и спасает Венка. Он ведет полицейских к дому Мабузе. Они осаждают дом, убивают приспешников Мабузе и освобождают графиню. Но где же сам Мабузе? Через несколько дней его нахо-

дят в подвале, где печатались фальшивые деньги. Мабузе заболел буйным помешательством. Как и Калигари, он стал безумцем.

Растянутая на две серии картина Ланга необыкновенно длинная, и ужасов в ней хватит на пять дешевых сенсационных триллеров. Макулатура не обязательно синоним жизненной неправды, наоборот, сама жизнь порой достигает апогея в такой куче макулатуры, какая не под силу ни одному писателю.

Тем не менее фильм Ланга — вовсе не отражение будничной действительности. Ланг намеренно помещает действие в сугубо условный интерьер. Перед нами экспрессионистически изображенный притон с нарисованными тенями на стенах или темная улочка, по которой мог бегать Цезаре с Джейн на руках. Экспрессионистские приемы фильма вместе с его прихотливой орнаменталистикой убеждают в том, что происходящее — игра воображения. «Доктор Мабузе» плоть от плоти мира «Калигари». И если этот фильм и опирается на документ, то этим документом является его время.

Запечатленный на экране мир находится во власти грубой похоти и разврата. Танцовщица ночного притона пляшет на фоне декораций, изображающих одни только сексуальные символы. Оргии тут привычны, а всегдашней этой злочастной заведением — гомосексуалисты и несовершеннолетние, занимающиеся проституцией. Анархия, царящая в этом мире, ясно заявляет о себе в замечательно снятом штурме полицией дома доктора Мабузе. Образы этого эпизода намеренно вызывали в памяти бурные послевоенные месяцы с их уличными боями. То и дело навязчиво всплывает круглый орнамент. Затеяливо выложенный пол в новом игорном доме и кольцо сомкнутых рук во время спиритического сеанса сняты сверху, чтобы произвести на зрителя впечатление замкнутого круга. Здесь, как и в «Калигари», круг символизирует хаос.

Связь доктора Мабузе с этим хаотическим миром проступает отчетливо в кадре, на который в свое время обратил внимание Рудольф Арнхейм<sup>4</sup>. Лицо Мабузе маленьким ярким пятном вспыхивает на черном экране, потом со страшной быстротой летит на зрителя, разрастается и заполняет экран до рамки; жестокие, властные глаза доктора Мабузе пристально смотрят в зрительный зал. Мабузе в этом кадре — порождение тьмы, пожирающее мир, подвластный ему. Мабузе не только двойник Кали-

гари — он превосходит его своей многоликостью. В беседах о своей картине Ланг однажды заметил, что хотел изобразить общество, которое целиком состоит из неразоблаченных Мабузе. В фильме доктор Мабузе — вездесущая угроза, которую невозможно точно локализовать, но это как раз и свидетельствует о том, что общество живет при тираническом режиме. А режим этот таков, что каждый боится каждого, потому что каждый может оказаться глазами или ухом тирана.

В фильме Ланга Мабузе изобличается как гений, ставший общественным врагом номер один. Последний эпизод фильма ясно рисует грандиозные размеры его безумия. Спрятавшись в подвале, Мабузе оказывается в окружении своих жертв — бледные тени зовут его присоединиться к ним и подбивают сыграть в карты. В середине игры призраки исчезают. Оставшийся в одиночестве Мабузе развлекается тем, что бросает в воздух пачки банкнот. Они летают по комнате, медленно опускаясь. Напрасно Мабузе отбивается от них... Тут-то и появляется Венк... Венк — осторожный представитель закона, нечто вроде легального гангстера, который действует со своей законной шайкой — полицией. В отличие от Фрэнсиса, который преследует Калигари из благородных и справедливых чувств, Венка правосудие не волнует, и потому его победа над Мабузе уязвима в моральном смысле. Да, Мабузе пойман, но социальное зло не истреблено, и на смену Мабузе придет его двойник. Как и в «Калигари», в этом фильме отсутствует малейший намек на свободу, но зато есть все та же навязчивая дилемма — тирания или хаос.

Доктор Мабузе примыкает к Калигари вот еще почему: фильм пытается показать, как нераздельны хаос и тирания.

Рекламный буклет, выпущенный «Декла-Биоскоп» по случаю премьеры кинофильма, так описывал мир Мабузе: «Человечество, раздетое и раздавленное войной и революцией, возмещает годы лишений погоней за удовольствиями... и пассивно или активно тяготеет к преступлению». В этом хаосе вызревают тираны вроде Мабузе, которые со своей стороны этот хаос ставят себе на службу. Тут следует обратить внимание на безобидный с виду союз «и», которым буклет свободно сочетает такие важные понятия, как война и революция. Это «и» проливает яркий свет на рождение образа доктора Мабузе в сознании среднего буржуа.

Для того чтобы оттенить достоверность фильма, в буклете подчеркивается: «Этот доктор Мабузе невозможен в 1910 году и, наверное, уже не появится в 1930-м. Так, во всяком случае, хочется думать. Но в 1920 году он личность вполне достоверная». Однако прогнозы не оправдались. В 1932 году Ланг, воскресив своего злодея в «Завещании доктора Мабузе», наделил нового Мабузе чертами Гитлера. Благодаря второму рождению Мабузе первый фильм явился уже не столько документом времени, сколько одним из глубоко укоренившихся предчувствий, которые жили на послевоенном немецком экране.

Цикл экранных тиранов завершился появлением «Кабинета восковых фигур». Выпущенный в свет в ноябре 1924 года, в ту пору, когда жизнь начала постепенно входить в нормальное русло, «Кабинет восковых фигур» ознаменовал конец периоду, когда измученная немецкая душа пряталась в самой себе. Сценарий написал Генрик Галеен, тот самый, что в образе тирана Носферату олицетворил чуму. Новый его фильм показывал зрителю сразу трех тиранов, только на сей раз он изобразил их в виде восковых фигур.

Как и в «Калигари», действие происходит на ярмарке, где в одном из балаганов эти фигуры выставлены на обозрение. Умиравший от голода поэт (Вильгельм Диттерле<sup>5</sup>) приходит к владельцу кабинета восковых фигур, объявившему, что хочет заполучить кого-нибудь, кто сумеет написать рассказы об этих восковых тиранах. Хозяин вводит подающего надежды претендента в темный балаган и неторопливо освещает ему восковых тиранов. Потрясенный их видом, поэт садится за стол и начинает писать, а дочь хозяина, проникшись симпатией к юноше, следит за рассказами из-за его плеча. Его сочинения возникают на экране в виде трех последовательных эпизодов. Первый посвящен Гаруну аль Рашиду (Эмиль Яннингс). Это восточный бурлеск, высмеивающий повадки тиранов, которые волочатся за каждой хорошенькой женщиной, в гневе отправляют на плаху невинных и великодушно прощают отъявленных преступников. Бурлеск, показывающий, как Гарун обходится с ревнивым кондитером и его кокетливой женой, оказывается невинной прелюдией к следующим, более серьезным вариациям на тему тирании.

Второй эпизод вызывает к жизни восковую фигуру Ивана Грозного (Конрад Фейдт). Он — олицетворение ненасытной похоти и неслыханной жестокости. По сравнению с ним правитель из «Ванины» — сущий херувим. Иван не только прерывает чужое брачное пиршество, уводя на ночь невесту к себе в спальню, но с садистической изощренностью изобретает физические и душевные пытки. Перед каждой своей отравленной жертвой он ставит песочные часы, дабы несчастные помучились в ожидании своей кончины, которая наступит с падением последней песчинки. Такому мучительству позавидовал бы даже маркиз де Сад. Из-за уловки мстительного заговорщика Иван начинает думать, что его отравили. Он собственноручно ставит перед собой песочные часы с надписью «Иван». Тиран в ужасе то и дело переворачивает их, пытаясь отсрочить свою кончину. Его рассудок помутился — Иван Грозный постигает участь Калигари и доктора Мабузе.

В третьем эпизоде фигура Джека-потрошителя (Вернер Краус) и герои рассказа, образующего рамку, связаны посредством сна. Усталый поэт засыпает и видит сон, как он гуляет с дочерью хозяина кабинета восковых фигур, как появляется Джек-потрошитель и начинает их преследовать. Вот, собственно, и весь эпизод, но погоня и бегство создают прекрасное представление о тех ужасах и кошмарах, которые существуют при любом Иване Грозном. Для закругления обрамляющего рассказа фильм заканчивается лирическим сообщением о том, что поэт и девушка полюбили друг друга.

«Кабинет восковых фигур» был поставлен Паулем Лени. Бывший соратник Рейнгардта, один из выдающихся режиссеров немецкого послевоенного кино, Лени обладал особенным талантом по части интерьера. В этом фильме Лени создал фантастические декорации в экспрессионистском ключе. Ощущение нереальности, пронизывающее три эпизода фильма, было тем более уместно, что в центре эпизодов находятся восковые фигуры. Подобные фигуры обычно воспроизводят королей, убийц, героев, живших в далеком прошлом. Глядя на их изображения, люди застывают в благоговейном ужасе и страхе, который те некогда сеяли вокруг. Их восковое инобытие в ярмарочном балагане свидетельствует о том, что Гарун и Иван всего лишь призраки, равно удаленные от настоящего времени, как и от живой реальности.

В этих трех эпизодах действуют типы тиранов прош-

лого. (Они появлялись и в прежних фильмах: Джек-потрошитель родом из «Калигари», эпизод с Гаруном напоминает «Сумурун» Любича, Иван Грозный — симбиоз «Калигари» и Любича). Но поскольку сны, как правило, имеют прямое отношение к повседневной жизни спящего человека, призрачность эпизода с Джеком-потрошителем наводит на мысль, что Джек со своими двойниками не только герои прошлого, но и тираны, живущие среди нас.

Подобно образам «Мабузе», «Ванины» и прочих фильмов, образы «Кабинета восковых фигур» достигают особой выразительности в тех эпизодах, где, преодолев сюжетную иллюстративность, раскрывается природа тиранической власти. Постоянство, с которым в те годы немецкая фантазия возвращалась к этой теме, говорит о том, что проблема неограниченной власти неотвязно мучила коллективное сознание. Один кадр в эпизоде с Иваном Грозным изобличает магическую силу, которой облечена власть: Иван появляется между двумя створками двери. На каждой из них — изображение святого в полный рост, и когда Иван со всеми царскими регалиями встает между ними, он кажется ожившей иконой, помещенной среди двух нарисованных святых. Другой кадр, связанный с тем же самым эпизодом, показывает, как новобрачная, которую Иван хочет сделать своей любовницей, смотрит сквозь железную решетку окна в комнату пыток, где ее супруга подвергают нечеловеческим истязаниям. Ее искаженное ужасом лицо во весь экран комбинируется с крупным планом холеных, унизанных перстнями пальцев Ивана, которые вцепились в железные прутья.

Самый любопытный эпизод — это история с Джеком-потрошителем, короткий эпизод фильма, который по праву следует причислить к высшим достижениям киноискусства. Действие происходит на той же ярмарке, к которой зритель уже успел привыкнуть благодаря обрамляющему рассказу. Но то, что прежде было многолюдным, веселым местом развлечений, ныне превратилось в одинокую пустошь, где бродят призраки. Экспрессионистские полотна, хитроумные световые эффекты и множество прочих приемов, бывших в обиходе 1924 года, — все было тут пущено в дело, чтобы создать эту кошмарную фантазмагорию, которая еще откровеннее, чем сходные декорации в «Калигари», символизирует хаос. Тут и разрозненные архитектурные фрагменты раз-

ных форм и стилей, распахнутые настежь двери, все пропорции и отношения, резко уклонившиеся от нормы. И хотя этот эпизод напоминает «Калигари», он, оставив модель далеко позади, отводит ярмарке новую роль. В «Калигари» ярмарка служила лишь фоном, здесь она место действия. Беглецы — поэт и девушка — мчатся мимо вертящейся карусели, а сам Джек-потрошитель (Калигари и Чезаре в одном лице) гонится за ними прихотливыми дорогами сна, попадая в чертово колесо, которое тоже все время вертится. Дополняя похожие художественные приемы «Калигари», эти образы совершенно определенно символизируют взаимопроникновение тирании и хаоса. «Кабинет восковых фигур» — это последний этап фильма о тиранах.

Глава  
7

## Судьба

Пытаясь разобраться в собственной душе, немцы не только терзались раздумьями о тирании, но и задавались вопросом: что произойдет, если тиранию как общественный порядок отвергнуть? Тогда, очевидно, мир вернется к хаосу, развяжутся дикие страсти и первобытные инстинкты. С 1920 по 1924 год, в ту пору, когда немецкие кинематографисты и не помышляли разрабатывать тему борьбы за свободу и даже не могли ее себе отчетливо представить, фильмов, изображающих разгул первобытных инстинктов, было столь же много, как и картин о тиранах. (Немцы, очевидно, мыслили себе только один выбор: буйство анархии или произвол тирании. То и другое в немецком сознании сопрягалось с судьбой. В повседневной жизни немцы не раз мысленно обращались к древнему понятию рока.) Судьба, управляемая неумолимым роком, была для них не только несчастным случаем, но и величественным событием, которое повергало в метафизический ужас всех терпящих и всех свидетелей чужих невзгод. Посланица верховной необходимости — Рока — судьба не была лишена известной импозантности. Распространенность подобных настроений доказывает повсеместный успех, которым в ту пору пользовался «Закат Европы» Шпенглера<sup>1</sup>. Хотя многие крупные немецкие философы и ученые предали эту книгу анафеме, они не могли ослабить притягательность концепции Шпенглера, который предсказывал всеобщий упадок, исходя из

законов исторического процесса. Его соображения так хорошо соответствовали тогдашней немецкой психологии, что все контраргументы выглядели легковесными.

И вот второй группой фильмов, выпущенных следом за «Калигари», явились две картины Фрица Ланга, в каждой из которых действовал Рок. Первый фильм, «Усталая смерть», появился в 1921 году, за год до «Мабузе».

Сценарий снова написал сам Ланг в содружестве с Теа фон Гарбоу. После выхода фильма в Германии под названием «Усталая смерть» какой-то язвительный критик написал на него рецензию под заголовком «Утомительная смерть». Тем не менее, когда французы стали расхваливать подлинно немецкие достоинства фильма, немцы чуть позже тоже оценили его, и то, что прежде казалось неудачей, было причислено к замечательным произведениям национального кинематографа.

Полулегенда, полуволшебная сказка, эта романтически окрашенная история начинается с того, как в гостинице одного старого города останавливаются девушка со своим молодым возлюбленным. К ним присоединяется странный незнакомец. Кадры повествуют о его предыстории: много лет назад, купив землю за соседним кладбищем, этот человек окружил ее высокой стеной без единой дверцы. В гостинице девушка отлучается на кухню, а вернувшись, обнаруживает, что ее возлюбленный вместе с незнакомцем исчез. В ужасе она бросается к высокой стене и падает без сознания, а через короткое время ее находит там старый городской провизор и отводит к себе домой. Пока он готовит ей целебный напиток, девушка в отчаянии подносит к губам склянку с ядом. Но не успевает она сделать глоток, как засыпает и видит долгий сон, в котором снова появляется высокая стена. На сей раз там есть дверь, а за ней вереница бесконечных ступенек. На самом верху лестницы девушку поджидает незнакомец. Она просит вернуть ей возлюбленного, а незнакомец — он же ангел смерти и посланец Рока, если не сам Рок — ведет ее в темную залу, где теплятся свечи, каждая из которых не что иное, как человеческая душа. Незнакомец сулит девушке исполнить желание, если она не даст свечам догореть дотла. И тут авторы прибегают к тому композиционному приему, который впоследствии использовался в «Кабинете восковых фигур»: три длинных эпизода рассказывают историю свечей, прерывая основной сюжет. Первый эпизод разворачивается

в мусульманском городе, второй — в Венеции эпохи Ренессанса, третий — в экзотической стране Китае. Во всех трех эпизодах девушка с возлюбленным, как бы проходя три последовательные стадии переселения душ, страдают от домогательств ревнивого, жадного и жестокого тирана. Это, между прочим, и сближает фильм с костюмно-историческими картинами Любича. Трижды девушка пытается перехитрить тирана, замыслившего убить ее возлюбленного, и трижды тиран исполняет свой губительный замысел, прибегая к услугам смерти или Рока, который каждый раз появляется в образе палача... Три свечи догорают, и девушка снова умоляет ангела смерти помиловать возлюбленного. Тогда ангел ставит ей последнее условие: если девушка принесет ему другую жизнь, он, пожалуй, вернет ей любимого. И тут сон девушки обрывается. Провизор отнимает чашу с ядом от ее губ и доверительно сообщает, что сам смертельно устал от жизни, но когда девушка просит его пожертвовать жизнью ради нее, выставляет гостью за дверь. Горемыка-нищий и несколько немощных старух в больнице тоже не хотят принести себя в жертву. В больнице вспыхивает пожар, обитатели поспешно покидают горящее здание, но тут же спохватываются: в огне впопыхах забыли новорожденного ребенка. Тронутая слезами обезумевшей от горя матери, девушка отважно бросается в пламя. И когда ребенок уже в ее руках, смерть по данному ей обещанию протягивает руки, чтобы взять себе новую жизнь. Но девушка нарушает уговор: она не дает выкупа за возлюбленного и спускает ребенка из окна на руки счастливой матери. Падают горящие балки, и ангел смерти выводит умирающую девушку к ее мертвому избраннику, а слившиеся воедино души их восходят на небо по цветущему холму.

Зрителя поражала одна сюжетная особенность: хотя тираны и действуют по собственной воле, они — игрушки в руках судьбы. Посланица Рока Смерть руководит тиранами не только в трех эпизодах, но и на протяжении основного рассказа. Смерть, которую Рок насылает на молодого возлюбленного девушки, кажется такой бесчувственной, точно управляет ею какой-нибудь беззастенчивый тиран. Перед нами модификация старинной волшебной сказки о путешественнике, потрясенном злодействами своего друга. Этот странный человек поджигает дом вместе с жильцами, ставит палки в колеса правосудию, а за добро упорно платит злом. В конце концов, он

оказывается ангелом, который открывает путешественнику истинный смысл своих злодеяний. Творит их не он, а Провидение, которое хочет оберечь людей от будущих невзгод. Однако в «Усталой смерти» Фрица Ланга страшные деяния Рока имеют не столь парадоксальный смысл, как в сказке. Фильм заканчивается самоотречением девушки, титры подчеркивают религиозную жертвенность ее акта: «Тот, кто утрачивает свою жизнь, обретает ее». Эта жертва девушки заключает в себе ту же идею, как и уступка Нины в финале «Носферату».

Образ Судьбы тем более поразителен, что снят он неподвижной ручной камерой, когда ночные съемки были невозможны. Эти пластические видения так точны, что подчас кажутся абсолютно реальными. К примеру, венецианский эпизод, этот «оживший рисунок», воскрешает подлинный ренессансный дух в сценах карнавала (парящие над мостом силуэты) и прелестного петушиного боя, где играют жестокие и жизнелюбивые южные страсти во вкусе Стендаля и Ницше. В китайском эпизоде тоже немало удивительных находок: общеизвестно, что волшебный конь, лилипутская армия и ковер-самолет вдохновили Дугласа Фербенкса создать своего «Багдадского вора», это фантастическое ревю с великим множеством подобных фокусов.

Вопреки сюжетным перипетиям сам образ ангела смерти полон человечности. Любовно и бережно Смерть теплит свечи, отделяет детскую душу от тела. В этих ее жестах и в знаках внимания, которые она оказывает девушке, читается внутреннее сопротивление обязанностям, которые вверил ей Рок. Эти дела Смерти опостытели. Очеловечивая посланца Рока, фильм утверждал непреложность решений Судьбы. Той же цели служат многочисленные пластические ухищрения в фильме: они почти математически точно рассчитаны, чтобы внушить зрителю, какой стальной грозной волей обладает Судьба. Огромная воздвигнутая Смертью стена, располагаясь во весь кадр параллельно экрану, не дает возможности представить себе, как она велика. Когда перед ней появляется девушка, этот контраст громадной стены и крошечной фигурки символизирует неумолимость Судьбы, ее глухоту к мольбам и жалобам. Та же функция и у бесчисленных ступенек, по которым девушка поднимается навстречу Смерти.

В фильме есть весьма любопытный прием, который внушает зрителю мысль, что от Судьбы спасения нет. В ки-

тайском эпизоде девушка со своим возлюбленным бегут от мстительного императора, который раздосадован равнодушием девушки к его ухаживаниям. Однако беглецы не торопятся. Воспользовавшись волшебной палочкой, девушка выбирает самый медленный способ передвижения: влюбленные садятся на слона. И вот, пока неторопливо шествует слон, посланные вдогонку императорские войска ползут за ним черепашью шагом. Словом, влюбленным плен и не угрожает. Эта оперная погоня — отдаленная реминисценция подобного бегства в «Ванине» — свидетельствует о неисповедимых путях Судьбы. Что бы люди ни предпринимали, к каким уловкам ни прибегали, в строго урочный час удар Судьбы их настигнет. Финал забавной погони подтверждает эту истину. По приказу императора придворный лучник (а он опять же гонец Судьбы) седлает волшебного скакуна и, взмыв под небеса, в мгновение ока настигает влюбленных. Час Судьбы пробил, все волшебные уловки бесполезны. Стрела лучника пронзает влюбленных насквозь.

Всемирно известный фильм Фрица Ланга «Нибелунги», выпущенный в начале 1924 года, был поставлен для «Декла-Биоскоп», которая к тому времени уже слилась с УФА. Подготовка этого классического фильма заняла два года. Теа фон Гарбоу, любившая такие монументальные темы, написала сценарий. С древними источниками она обошлась довольно свободно и приблизила их к живой современности. Северные мифы превратились в мрачный эпос, где безумствуют легендарные герои, обуянные первобытными страстями. Несмотря на свой монументальный стиль, Ланг в «Нибелунгах» не собирался соревноваться с тем, что он назвал «внешней грандиозностью американского историко-костюмного фильма». Ланг утверждал, что цель «Нибелунгов» иная: фильм предлагает нечто глубоко национальное, известный парафраз самой «Песни о Нибелунгах», и он, в свой черед, может рассматриваться истинным проявлением немецкой души. Короче говоря, Ланг считал свой фильм национальным документом, годящимся для приобщения мира к немецкой культуре. Его задача известным образом предвосхищала геббельсовскую пропаганду.

И хотя «Нибелунги» сильно отличаются от оперной тетралогии «Кольцо Нибелунгов», они богаты событиями, в которых явственно сквозит дух вагнеровской музыки.



В первой части («Смерть Зигфрида») герой вступает в опасную борьбу с драконом и Альбериком, а затем, явившись к бургундскому двору, сватается к сестре короля Гюнтера Кримгильде. Но вероломный советчик Гюнтера Хаген ставит условие: до бракосочетания Зигфрид должен укротить строптивый нрав Брунгильды, невесты Гюнтера. Зигфрид соглашается и с помощью шапки-невидимки приневоливает Брунгильду к браку с Гюнтером. Развязка общеизвестна: узнав от Кримгильды о своем позоре, Брунгильда требует смерти Зигфрида, и Хаген вызывается убить героя. У гроба своего супруга Кримгильда клянется отомстить. Во второй части фильма («Мечь Кримгильды») она выходит замуж за короля варваров-гуннов Аттилу, и по ее наущению тот приглашает бургундов ко двору. Гюнтер прибывает в гости, и по приказу Кримгильды гунны нападают на Гюнтера и его клан. Следует кровавая сцена массового избиения, бургундов осаждают в просторной зале, которую затем поджигают по воле Аттилы. Финал фильма — настоящая оргия разрушения. Кримгильда, заколов Гюнтера и Хагена, гибнет сама, и Аттила с трупом жены на руках погибает под сводами пылающего дворца.

В статье о «Нибелунгах» Теа фон Гарбоу пишет, что в своем сценарии она старалась «подчеркнуть неумолимость искупления, которое влечет за собой совершенный грех». В «Усталой смерти» Рок управляет действиями тиранов, в «Нибелунгах» — анархическими вспышками разбушевавшихся инстинктов и страстей. Стремясь подчеркнуть, что губительный Рок управляет этими страстями, сюжет фильма обнажает связь между причинами и следствиями. Начиная с того, как умирающий дракон движением хвоста сбрасывает зловеющий лист на спину Зигфриду, и кончая добровольным самоожжением Аттилы, все события предопределены. Внутренняя необходимость управляет губительным течением любви, ненависти, ревности и жажды мести. Хаген — посланник Судьбы. Достаточно его сумрачного присутствия, чтобы удача прошла стороной и восторжествовало предначертанное. С виду он послушный вассал Гюнтера, но всем своим поведением доказывает, что под этой личиной покорности таится неуемная жажда власти. Предвосхищая хорошо известный тип нацистского вождя, этот экранный образ увеличивает мифологическую плотность мира «Нибелунгов» — плотность, непроницаемую для просвещения или для христианской истины. Вормский собор, который довольно часто

появляется в «Зигфриде», всего лишь немой, чисто декоративный фон.

Эта драма судьбы разворачивается в сценах, которые стилизованы под живописные полотна прошлых веков. Сцена, где Зигфрид скачет на коне в сказочном лесу, выстроенном в павильоне, живо напоминает «Великого Пана» Бёклина. Удивительно то, что вопреки несколько нарочитой красоте и известной старомодности даже для 1924 года эти кадры и поныне производят сильное впечатление. Причина тому — их впечатляющая композиционная суровость.

Отказавшись от красочного стиля оперы Вагнера или какой-нибудь психологической пантомимы, Ланг намеренно пустил в дело эти завораживающие декоративные композиции: они символизируют Рок. Неумолимая власть Судьбы эстетически преломилась в строгой соразмерности всех элементов целого, в их ясных пропорциях и сочетаниях.

В фильме много изощренных и эффектных деталей: чудесные туманные испарения в эпизоде с Альбериком, волны пламени, стеной обступившие замок Брунгильды, молодые березки у источника, где убили Зигфрида. Они живописны не только сами по себе; у каждой особая функция. В фильме много простых, громадных и величественных строений, которые, заполняя весь экран, подчеркивают пластическую цельность картины. Перед тем как Зигфрид со своими вассалами въедет во дворец Гюнтера, их крошечные фигурки появятся на мосту у самой экранной рамки. Этот контраст между мостом и лежащей под ним глубокой пропастью определяет настроение целого эпизода.

В других кадровых композициях человеческим существам отведена роль аксессуаров древних ландшафтов или гигантских строений. Дополняя орнаменталистику кадровых композиций, древний орнамент испещряет стены, занавеси, потолки, одежды. Их в «Нибелунгах» очень много. В «Зигфриде» есть «Сон о соколах» Кримгильды — короткая вставка, выполненная Руттманом. Перед нами обыкновенная мультипликация геральдического знака, где в ритмичном движении изображены два черных сокола и белая голубка. Нередко и сами актеры превращены в орнаментальные фигуры. Так, в парадной зале Гюнтера король со свитой окаменело, точно статуи, сидят в симметрично расставленных креслах. Камера даже злоупотребляет этим приемом. Когда Зигфрид впервые по-

является при дворе бургундов, он снят сверху, дабы от- тенить орнаментальную пышность церемонии\*.

Эти художественные ухищрения внушают зрителю мысль о неотвратимой силе Судьбы. Подчас люди (обыч- но рабы или вассалы) низводятся до орнаментальных де- талей, подчеркивая всемогущество единой державной вла- сти. Челядь Гюнтера поддерживает руками пристань, к которой причаливает Брунгильда: стоя по пояс в воде, слуги напоминают ожившие кариатиды. Но особенно за- мечателен кадр с закованными карликами, которые служат декоративным пьедесталом для гигантской урны, где хра- нятся сокровища Альберика: проклятые своим господи- ном, эти поработанные существа превращены в камен- ных идолов. Перед нами полное торжество орнаменталь- ного над человеческим. Неограниченная власть выражает- ся и в тех привлекательных орнаментальных композици- ях, в которых расположены люди. То же самое наблюда- лось при нацистском режиме, который проявлял склон- ность к строгой орнаментальности в организованном по- строении человеческих масс. Всякий раз, когда Гитлер разглагольствовал перед народом, он видел перед собой не сотни тысяч слушателей, а гигантскую мозаику, сло- женную из сотен тысяч человеческих частиц. «Триумф воли», этот официальный гитлеровский фильм о нюрн- бергском съезде нацистской партии 1934 года, свидетель- ствует о том, что, создавая свои массовые орнаменталь- ные композиции, нацистские декораторы вдохновлялись «Нибелунгами» Фрица Ланга.

Театральные трубачи «Зигфрида», величественные лестницы и авторитарно настроенные людские толпы тор- жественно перекочевывали в нюрнбергское зрелище тридцатых годов.

События «Нибелунгов» разворачиваются в неторопли- во-медлительных планах, которые обладают достоинства- ми фотокомпозиций. Их неспешная смена, оттеняющая статичность мифического царства, сознательный прием: он направляет зрительское внимание на непосредственное действие фильма. Но подспудное движение сюжета не совпадает с вереницей предательств и убийств. Оно та- ится в развитии тлеющих инстинктов и постепенно распоя- сывающихся страстей. Перед нами естественный жизнен- ный процесс, при помощи которого и вершится Судьба.

\* Схожий орнаментальный стиль имел место в «Гамлете» (1920), немецком фильме Свена Гада с Астой Нильсен в главной роли.

Третья группа фильмов, связанных с «Калигари», по- вествует о разгуле беспорядочных страстей и порывов в мире хаоса. В противоположность фильмам о тиранах их можно назвать фильмами хаоса. Самые замечатель- ные из них были сняты по сценариям Карла Майера, кото- рые он писал с расчетом на своеобразный кинематогра- фический язык. За исключением «Последнего человека», лучшего фильма в этой серии, экранные поэмы Майера нашли отклик только в кругу интеллигенции. Тем не ме- нее они настойчиво варьировали одну и ту же тему, тем самым доказывая, что находили отклик в немецкой кол- лективной душе.

Сразу же после «Калигари» Роберт Вине, памятуя по- говорку «куй железо, пока горячо», пригласил Карла Май- ера и художника Чезаре Клейна для работы над новым экспрессионистским фильмом «Генуине» (1920). Эта фан- тастическая лента, где пышные декорации вполне соот- ветствовали диковинному, даже экзотическому сюжету, интересна только по одной причине: она знаменует те- матический поворот в немецком кино.

Генуине — кровожадная жрица любви на восточном невольничьем рынке. Ее покупает странный старик и из ревности заточает в стеклянную клетку, доступ к которой всем заказан. Генуине, однако, удастся соблазнить моло- дого брадобреля, и тот перерезает старому деспоту гор- ло, а Генуине, усвоив повадки женщины-супервамп, уни- чтожает всех мужчин, которые попадают ей под руку. Сюжет ясно говорит о том, что интерес Майера к тира- нии переместился в сторону хаотических инстинктов.

Все «фильмы хаоса» которые создал Майер после «Генуине», отмечены одной особенностью: их события происходят в мелкобуржуазной среде, которая оказыва- ется как бы пережитком развалившегося общества. Мел- кие собственники в фильмах Майера — это та благодат- ная почва, которая возвращает униженных, пришиблен- ных нуждою людей, и они, подобно бюхнеровскому Воццеку<sup>1</sup>, не в силах обуздать свои инстинктивные поры- вы. В этом факте по-своему преломилось действительное положение немецкой мелкой буржуазии в ту пору.

<sup>1</sup> Известно, что во времена анархии инстинктивная жизнь подчиняет своему влиянию не один слой населе- ния. Но нигде эта жизнь не проявляется столь кипуче и

агрессивно, как в мелкобуржуазной среде, где помимо жадности и зависти действуют глубоко укоренившиеся озлобление и привитые моральные нормы, утратившие всякую жизненную силу. Герои Майера, выходцы из мелкобуржуазной среды, находящиеся в плену своих инстинктов обитатели разбитой вдребезги вселенной, носители гибельной силы, которая уничтожает их же самих. Обреченность этих людей — дело Судьбы. В «Нибелунгах» Судьба выступала в символическом обличье строго-декоративного стиля, у Майера она действует в пределах почти примитивной психологической конструкции фильма.

Несколько человек (каждый из них олицетворяет особый инстинкт) вовлечены в четко сконструированное действие. Иностранцы критиковали эту простоту фильма искусственной и бедной, немецкие же знатоки кино, уставшие от пышных экранных зрелищ, хвалили эти фильмы, называя их «камерными пьесами», обнажающими глубины человеческой души. В 1924 году, когда экспрессионизм уже явно шел на убыль, профессор Пауль Гильденбрандт вместе с Карлом Гауптманом единодушно утверждали: «В сфере фантастического фильм... должен показывать то, что может быть показано только его средствами: первобытные страсти».

В 1921 году Карл Майер открыл свою серию двумя фильмами, один из которых был «Черная лестница», поставленный Леопольдом Иесснером в сотрудничестве с Паулем Лени. Этот фильм и вправду нарочито прост. В нем действуют трое: молодая служанка, погрязшая в домашних хлопотах, ее возлюбленный, уехавший в дальние края и обещавший писать письма, полупарализованный, свихнувшийся почтальон, из болезненной любви к девушке перехватывающий эти письма. Чувствуя себя брошенной и по-матерински жалея почтальона, девушка заглядывает к нему в подвал. Ее визит прерывает неожиданно вернувшийся возлюбленный. В возникшей потасовке между мужчинами сумасшедший почтальон убивает соперника топором, а девушка, обезумев от горя, поднимается на крышу и бросается на булыжную мостовую. Это нагромождение яростных и душещипательных сцен изрядно утомляло зрителей.

Другим фильмом, выпущенным на экраны в 1921 году, были «Осколки». Ставил его Лупу Пик<sup>2</sup> в полном

согласии с замыслами Майера. Фильм начинается кадрами, изображающими, как среди заснеженных, лесистых холмов одиноко живет путевой обходчик (Вернер Краус) со своей женой и дочерью. Мотив одиночества подчеркивается многократными прогулками обходчика вдоль железнодорожных путей и редко проходящим поездом. Приезд ревизора, проверяющего этот участок, нарушает монотонную жизнь захолустья и переворачивает все вверх дном. Ревизор влюбляется в дочь обходчика, и та ему быстро уступает. Застав любовников в постели, благочестивая мать той же холодной ночью идет в церковь и замерзает. Дочь умоляет ревизора взять ее с собой в город и, оскорбленная грубым отказом, мстит ему тем, что обо всем рассказывает отцу. Почтение к власти велит обходчику робко постучаться в дверь ревизора, но представления о моральном долге одерживают верх, и он душит соблазнителя. Затем он идет на пути и, размахивая сигнальным фонарем, останавливает поезд. (Здесь в фильме применялся оригинальный цветовой прием: сигнальный фонарь излучал яркий красный свет, символизируя душевное смятение убийцы.) Пассажиры в салон-вагоне удивлены внезапной остановкой и не проявляют никакого интереса к поведению этого маленького человека. Акцентируя это равнодушие, фильм воочию показывает общество, разделенное на противоположные классы. «Я убийца», — говорит путевой обходчик машинисту, и это единственный титр в фильме. А со скалы, нависшей над железнодорожным полотном, обезумевшая девушка смотрит в хвост уходящему поезду, который удаляется вместе с ее отцом.

После «Ванины», своего последнего фильма о тиранах, Карл Майер укрепил удачное содружество с Лупу Пиком созданием фильмов о хаотических инстинктах. Их детищем явился фильм «Новогодняя ночь» (1924). Цитата из библейской легенды о вавилонском столпотворении стояла эпиграфом к сценарию, который позднее вышел отдельной книжкой: «Сойдем же, и смешаем там язык их так, чтобы один не понимал речи другого». Этот эпиграф красноречиво говорит о желании Майера продолжить в «Новогодней ночи» то, что он начал в «Осколках»: иначе говоря, изображать социальный хаос, две сферы которого разделяет глубокая, непреодолимая пропасть. Одна из них локализуется в дешевом уличном кафе, где обычно собираются мелкие буржуа, другая — в ближайшем фешенебельном ресторане и на соседней город-

ской площади, где полно веселых горожан, празднующих канун Нового года. К этим двум сферам примыкает еще одна — природа. Кладбище и вересковая пустошь, море — эти кадры становятся лейтмотивом фильма. Огромные, пустынные ландшафты особенно резко подчеркивают суетность человеческих поступков и стремлений.

Действие фильма начинается с рассказа о том, как страдает владелец кафе от постоянной вражды между матерью и женой. Деспотически любя собственного сына, мать ненавидит невестку за то, что приходится делить с ней собственность, по праву принадлежащую ей одной. Желая водворить мир и согласие в доме, жена в свой черед просит мужа, чтобы тот отослал мать из дому.

Когда эта вражда достигает большого накала, происходит нечто совершенно непостижимое: бессильный принять решение, сын теряет всякое самообладание, и, когда мать, точно малого ребенка, утешает его, сын беспомощно склоняет голову ей на грудь. Этот жест, подкрепленный и подчеркнутый самоубийством этого человека, свидетельствует о его желании вернуться в материнское лоно. Он так и не стал зрелым, взрослым человеком. Характерно, что этот примечательный жест полного душевного поражения неотвязно, почти без изменений кочует из фильма в фильм, указывая на то, что инстинктивное сопротивление внутренней свободе было типичным для немцев того времени. Это поведение воспитывалось в немцах годами средневековой и полусредневековой военной муштры, не говоря уже о тех социальных и экономических причинах эпохи, которые укореняли подобное поведение в мелкобуржуазной среде. Когда владелец кафе уступает жене и матери, его буквально захлестывает жалость к самому себе. И это чувство — единственная эмоциональная отдушина для таких инфантильных и внутренне несвободных характеров.

Фильм заканчивается сценами, где веселая толпа наталкивается на труп этого несчастного человека. Но эти две полярные социальные сферы сближены в фильме только для того, чтобы подчеркнуть их резкое отчуждение друг от друга. А безразличная к людским делам и судьбам луна льет свой холодный свет на море.

Но высшим достижением этой серии явился фильм «Последний человек», выпущенный в конце 1924 года. Эта выдающаяся лента, детище Карла Майера, Ф.-В. Мур-

нау и оператора Карла Фройнда, варьирует ту же центральную, уже разработанную тему. Фильм строится на контрасте двух зданий: мрачного доходного дома, заселенного мелкими собственниками, и роскошного отеля для богатых, для которых всегда открыты вращающиеся двери и снуют удобные лифты. Однако «Последний человек» отличается от «Новогодней ночи»: в нем две социальные сферы связаны крепкими узами. Старый швейцар в сверкающей ливрее (Эмиль Яннингс), которую он носит с неподражаемым достоинством, не только гонит прочь неугодных гостей, но и оделяет леденцами детишек во дворе того самого доходного дома, где он живет со своими родственниками. Все его соседи, в особенности женщины, благоговеют перед его ливреей; ее золотые галуны словно роняют таинственные отблески на их скромное существование. Они поклоняются ливрее, символу высшей власти, и радуются тому, что у них есть такая возможность. Так фильм иронизирует над авторитарной заповедью о том, что волшебные силы власти охраняют общество от смуты и беспорядка.

Что касается швейцара, то он свою магическую силу внезапно утрачивает. Управляющий отелем, заметив, с каким трудом старик тащит тяжелый чемодан, приказывает ему сменить блестящую ливрею на белый рабочий китель и переводит его на службу в уборную. Это обычное служебное распоряжение чревато страшной катастрофой. Поскольку фильм утверждает, что только власть объединяет полярные социальные сферы, утрата ливреи, это низвержение символа власти, неминуемо вызывает анархию. Как только обитатели доходного дома узнают о позорном белом кителе, они начинают чувствовать себя отторгнутыми от того недоступного мира, с которым их связывала ливрея. Они досаждают на свою социальную заброшенность и замыкаются во мраке собственных квартир и собственных душ. Самые дурные мелкобуржуазные инстинкты избирают своей мишенью бедного швейцара. Домашние хозяйки зло перемывают ему косточки и высмеивают, родственники выбрасывают его на улицу. Реакция швейцара схожа с поведением владельца кафе из «Новогодней ночи». Швейцар полагает, что утрата ливреи унизила его, но вместо того чтобы, как взрослый человек, смириться с новым положением, проникается безграничной жалостью к себе, равносильной полному самоуничтожению. В конце фильма мы видим его в темной туалетной комнате отеля, где ночной

сторож сострадательно укрывает его шторой. Это трогательное проявление сочувствия такого же отверженно-го своему несчастному собрату, которое, однако, ничего не меняет.

На этом, казалось бы, фильм должен был и кончиться. Но к такому естественному финалу Майер присовокупляет другой, весьма характерный, предваренный несколькими фразами, единственными титрами в фильме. Из них зритель узнает, что автор, жалея горемычного швейцара, хочет вывести его на дорогу лучшего, хотя и фантастического будущего. Последующие события — милый фарс с лукавым счастливым концом, типичным для американских фильмов. Не надо забывать, что к 1924 году Голливуд уже оказывал влияние на немецкий экран. Этот фарс начинается с того, как богато одетый швейцар обещает в ресторане отеля. Пока он расправляется с затейливыми блюдами, посетители с улыбкой передают из рук в руки газету с сообщением, что американский миллионер завещал огромное состояние тому, кто окажется последним свидетелем его кончины. И этим человеком стал служитель уборной. Далее эта волшебная сказка повествует о том, как простодушно и щедро швейцар раздает деньги достойным и недостойным. Насладившись до конца своим торжеством, швейцар со своим другом, ночным сторожем, садятся в экипаж с четверкой лошадей и уезжают из отеля. Эти два веселых баловня судьбы и в самом деле добрые ангелы.

Фарсовая окраска финального эпизода подтверждает смысл вводных титров, в которых сквозит неверие автора в счастливый конец, связанный с такими понятиями, как случай или удача. Если и существовал выход для швейцара, оказавшегося в униженном положении туалетного уборщика, он был вовсе не тем, который предлагали радужные теории западной цивилизации. Благодаря второму финалу фильм оттеняет значение первого и тем серьезнее оспаривает мысль о том, что «Закат Европы» можно отсрочить американскими податками.

Фильмы Майера далеки от реализма: слишком широко они прибегали к типично экспрессионистским приемам. Герои этих фильмов безымянные: мать это просто «Мать», путевой обходчик только «Путевой обходчик». Перед нами не индивидуальные портреты, а воплощение инстинктивных порывов и страстей, перед нами аллегорические

фигуры, призванные для пластической реализации внутреннего видения. Фильмы вообще поставлены под знаком аллегии. Декорации в «Черной лестнице» были бы невозможны без «Калигари». Заснеженные пейзажи в «Осколках» (несомненное влияние шведского кино) выглядят точно так же, как павильонные декорации. Гротескные сцены из мелкобуржуазной жизни в «Последнем человеке» уравнивают уступки экспрессионизма реалистическому направлению, набравшему силу в 1924 году.

Благодаря мировому успеху «Последнего человека» этот фильм обычно считают источником всех кинематографических новаций; однако на самом деле их легко заметить и в других фильмах серии. Среди них — а они появились в фильмах стараниями Майера — одна поразила публику сразу же: в фильмах не было титров, за исключением двух, уже отмеченных выше. Повествование велось при помощи самих кадров, и тут снова наблюдается удивительная связь между методом изображения и содержанием фильма. Конечно, не одна техническая изощренность, ставшая самоцелью фильма о хаотических инстинктах, склонила постановщиков к повествованию без титров. Разгул страстей и инстинктивных порывов плохо поддается логическому истолкованию и легко поэтому запечатлевается на пленке без словесных комментариев. Фильмы Майера с их нарочито примитивной фабулой подтверждают эту мысль. Они выступают как бы иллюстрацией безмолвно происходящих событий. Титры в таком фильме не только были бы неуместны, но и помешали бы пластическому единству фильма. Необходимость подобного приема понимали современники картины. После премьеры «Новогодней ночи» журнал «Лихт Бильд Бюне» писал следующее: «В «Новогодней ночи» важно не то, что титры отсутствуют. Важно, что фильм может и должен без них обойтись. Такова уж его структура».

Кроме того, фильмы Майера впервые сосредоточили свое внимание на мире предметов и ввели их непосредственно в драматическое действие. До Майера к ним обращалась только фарсовая комедия. Когда «Черную лестницу» показали в Нью-Йорке, один из тамошних критиков отметил специфическую роль, которую играет в фильме будильник служанки. Зритель видит, как «он будит ее в шесть часов утра. Служанка переводит стрелки на без пяти шесть, но он непременно зазвонит опять: ведь винтик на обратной стороне будильника медленно

поворачивается». Будильник фигурирует и в «Осколках», соседствуя с такими характерными деталями, как жалкое пугало, дрожащее на ветру у домика путевого обходчика, и блестящие башмаки ревизора. Когда дочь, опустившись на колени, моет лестницу, эти башмаки неторопливо спускаются по ступенькам и почти натываются на девушку — так она впервые встречает своего будущего возлюбленного. Больше того, в «Осколках» фигурируют детали паровоза, колеса, телеграфные провода, сигнальные колокольчики и прочие идущие к делу предметы, которым позднее суждено стать штампами во многих железнодорожных сценах.

В «Новогодней ночи» тема часов обретает законченно-символический смысл. Но гораздо важнее часов на городской площади оказываются часы с маятником в комнате владельца кафе. Когда они на экране бьют двенадцать раз, знаменуя начало Нового года, камера медленно панорамирует на труп владельца кафе, принуждая зрителя жить одновременно во внешнем и внутреннем мире. Так и кажется, что предметы внимательно следят за разгулом человеческих страстей или даже принимают в нем участие. Детская коляска в комнате, где ссорятся друг с другом мать владельца кафе и его жена, как бы наделяется собственной беспокойной жизнью, а вращающиеся двери фешенебельного ресторана — одновременно вход в него и фон для веселой уличной толпы.

В «Последнем человеке» эти вращающиеся двери становятся прямо наваждением. Фильм начинается эффектной съемкой с движения, показывающей поток посетителей, который устремляется в эти вечно крутящиеся двери. Этот прием становится лейтмотивом фильма, а двери кажутся чем-то средним между каруселью и колесом рулетки. Как и двери, вездесущая швейцарская ливрея словно обладает чудесной способностью притягивать к себе множество посторонних предметов. Чемоданы вмешиваются в ход событий, стены в этом ночном ресторане как бы дышат, и даже части человеческих тел вовлечены в это предметное царство: благодаря огромным крупным планам, открытые сплетничающие рты кажутся зрителю дымящимися кратерами вулканов. Это неодолимое желание включить в действие неодушевленные предметы идет из душевной глубины майеровских героев, одержимых игрой инстинктов. Бессильные справиться со своими порывами, эти люди живут в той зоне, где безраздельно властвуют физические ощущения и ма-

териальные стимуляторы, в зоне, где предметы приобретают угрожающие размеры, превращаются в камни преткновения, предзнаменования, врагов или союзников. Эти фильмы вынужденно останавливают внимание на будильниках и вращающихся дверях: мысли служанки заняты часами, а у крутящихся дверей царит швейцар в ливрее.

Конечно, многие предметы введены в фильм в угоду дешевой символике. То и дело всплывающие крупные планы разбитого стекла в «Осколках» преследуют единственную цель — подчеркнуть хрупкость человеческой жизни перед лицом судьбы. Сами по себе они ничего не значат. Но эти явные просчеты являются как бы продолжением больших достоинств фильма, это проявления страсти Майера к предметам. Завоевав предметный мир для экрана, Майер серьезно обогатил его пластический словарь. Это была победа, которая, соседствуя с благотворным изгнанием титров, проложила дорогу подлинному кинематографическому повествованию.

В предисловии к сценарию «Новогодней ночи» Лупу Пик точно комментирует подзаголовок фильма «Ein Lichtspiel» (игра света). Карл Майер, утверждает он, «вероятно, хотел изобразить светлые и темные стороны человеческой души, поэтому вечная игра света и тени характеризует психологические взаимоотношения между человеческими существами». Замечание Пика акцентирует наше внимание на том, что в серии Майера, как и в экспрессионистских фильмах, свет нереален: это свет, который освещает пейзаж души. «Освещение как бы излучают сами предметы», — так пишет бельгийский киновед Карл Венсан по поводу «Черной лестницы». Создавая размытые контуры предметов, а не очерчивая их четко, свет успешно подчеркивает иррациональность процессов, происходящих в инстинктивной жизни. Ее события предстают то выпукло, то распадаются, как всякий стихийный феномен, и свет являет глазу его зыбкость и летучесть. Густые тени в «Последнем человеке» превращают вход в уборную в темную пропасть, а появление ночного сторожа предварено игрой световых бликов, которые отбрасывает на стену его фонарь.

Все эти достижения в фильмах Майера — результат раскованности кинокамеры. Благодаря ее особой мобильности «Последний человек» оказал сильное воздействие на технику голливудской кинопродукции. Однако этот фильм Майера только довел до совершенства то, что уже было заявлено в «Осколках». И сделано это было в ту

пору, когда еще и не помышляли о движущейся камере, а сидела она неподвижно на штативе. В «Осколках» так называемые «панорамные кадры» (они сняты быстрым переносом камеры с одной точки на другую, чтобы зритель мог охватить глазом всю панораму) умышленно утяжеляют повествование. Так, скажем, камера переходит от дрожащего на ветру пугала к оконной раме, за которой маячат силуэты ревизора и его избранницы. Спокойным, ровным движением камера не только разглашает тайну возникшей связи, но и обнажает ее метафорическую перекличку с бесприютным пугалом на ветру. Связывая пластические элементы в один ряд таким образом, что поневоле возникает их смысловая соотнесенность, свободная камера действует так, что отсутствие титров и выдвигание предметов на первый план выглядят совершенно естественно. Этим подчеркивается пластическая непрерывность кадров, в которых отражена инстинктивная жизнь человека. Что касается фильмов Майера, то раскованная камера в них была совершенно необходима, поскольку инстинкты действуют в мире хаоса. Движения камеры приобщают зрителя к событиям и тем социальным сферам, которые навсегда разделены между собой. Под руководством камеры зритель может обозреть все это безумное целое, не рискуя заблудиться в его лабиринте. Карл Майер и сам отлично понимал, чего добилась раскрепощенная камера. В предисловии к сценарию «Новогодней ночи» он сначала называет сферы (веселая толпа и сама природа) «окружением», в котором живет владелец кафе, а затем утверждает, что некоторые движения камеры заранее обдуманы; они выражают идею мира, включающего в себя как «окружение», так и само драматическое действие. «По мере того как разворачиваются события, эти движения... должны зафиксировать все взлеты и падения души — только тогда можно запечатлеть безумие, овладевшее человеческим миром среди безмятежной природы».

Выполняя указания Карла Майера в «Новогодней ночи», оператор Лупу Пика Гвидо Зебер применил штатив, катящийся по рельсам. Когда немного спустя Мурнау ставил «Последнего человека», у него в руках была хорошо оснащенная автоматическая камера, которая свободно двигалась во всех направлениях. Она блуждает через весь фильм, то взмывая вверх, то ныряя вниз так настойчиво, что повествование достигает особой пластической непрерывности, а зритель может следить за течением со-

бытий, взятых под разными углами зрения. Благодаря блуждающей камере зритель воочию видит торжество сверкающей ливреи и нищету доходного дома; камера превращает зрителя в швейцара этой гостиницы и приобщает к чувствам самого автора. Камера психологически вездесуща. Но, несмотря на свое жадное желание запечатлеть вечно меняющиеся формы действительности, камера, с легкостью воспроизводящая инстинктивную жизнь, не в силах проникнуть в зону сознания. Поэтому актер — пассивный объект камеры. В статье о Ф.-В. Мурнау Кеннет Уайт развивает эту мысль, ссылаясь на сцену опьянения швейцара: «Пантомиму, искусство, которое принято считать связанным с кино, не найдешь в «Последнем человеке». Швейцар напился пьяным, но актер не прибегает к приемам пантомимы и не играет пьяного человека. За него это сделала камера».

В послевоенную пору тема майеровских фильмов об инстинктах оказалась столь притягательной, что практически каждое литературное произведение, близкое к ним, немедленно переносилось на экран, начиная с «Фрёкен Юлии» Стриндберга (1922), «Власти тьмы» Л. Толстого (1924), крестьянской драмы Герхарта Гауптмана «Роза Бернд» (1919) и кончая драмой его брата Карла «Изгнание» (1923). Когда «Роза Бернд» появилась на нью-йоркском экране, один американский журнал опубликовал рецензию, которую спокойно можно отнести ко всем аналогичным фильмам независимо от их различных художественных достоинств: «В этой картине есть одна единственная мораль, которая навязана вам судьбой героев и силами, вершащими ее. Кроме того, этот фильм... внушает вам, что слепые порывы бьют ключом из родника животных инстинктов». К массе этих экранизаций примыкал фильм Артура фон Герлаха «Хроника серого дома», снятый по одноименному рассказу Теодора Шторма, наполненному мрачной атмосферой средневековой саги.

Немецкая душа, измученная навязчивыми образами тиранического произвола в мире хаоса, которым управляют инстинкты, и живущая под угрозой рока, скиталась в мрачном пространстве, подобно призрачному кораблю из «Носферату».

Пока темы тирании и инстинктов процветали на экране, немецкий кинематограф стал исподволь поставлять фильмы, где сквозило внутреннее желание решить трудную дилемму. Это желание безраздельно завладело немецким сознанием. Всякий, кто жил в те трудные годы в Германии, помнит, какая жажда духовного прибежища была у молодежи и интеллигенции. Многие искали успокоения в церкви, и энтузиазм этих новообращенных, обретших покой и внутреннюю уверенность, резко контрастировал с попытками молодых людей, рожденных в католической вере, поставить политику церкви на службу левонастроенным группам. Боясь остаться «без руля и без ветрил», многие бросались на первый зов появлявшихся, как грибы, пророков, которые спустя несколько лет безвозвратно канули в Лету. Особенно модным в ту пору был теософ Рудольф Штайнер. Он напоминал Гитлера тем, что рьяно сеял радужные иллюзии в омерзительной мелкобуржуазной немецкой душе.

Кинематограф тоже предпринял некоторые попытки найти устойчивую модель внутреннего существования. Два фильма Людвига Бергера<sup>1</sup>, оба выпущенные на экран в 1923 году, были характерны для одной из этих попыток: «Стакан воды» по одноименной комедии Скриба и «Потерянный башмачок» («Золушка»), где мир волшебной сказки, перенесенный на экран, изобиловал разными формальными ухищрениями и арабесками. В оправдание столь «светлых» произведений в столь темном мире Бергер ссылался на опыт немецких романтиков.

В рекламном буклете, посвященном «Стакану воды», он писал: «Во времена нищеты и морального гнета гораздо острее, чем в пору внутренней уверенности и благоденствия, мы жаждем ясности и легкой игры. Сейчас идет много разговоров о «бегстве романтиков от жизни». Но то, что внешне выглядело у них бегством, на поверку оказывалось самым пристальным самоизучением... давало пищу и силы на долгие десятилетия житейской скудости и одновременно перекидывало мост к лучшему будущему». Ссылка Бергера на немецких романтиков только подчеркивает эскейпистский характер его собственных лент.

Пока инфляция пожирала все на своем пути и бушевали политические страсти, эти фильмы снабжали зрителя мечтой о несуществующей стране, где бедная молодая продавщица одерживала верх над слабОВОЛЬНОЙ королевой, а добрая фея-крестная помогала Золушке

пленив красавца-принца. Было и действительно приятно, отрешившись от грубой реальности, забыть в нежных снах, и этой тяге «к ясности и легкой игре» особенно соответствовала «Золушка», где с помощью изощренных кинотрюков стряпался сладкий пудинг из реальных коллизий и сверхъестественных чудес. Однако и волшебная страна мечты лежала в границах реального политического контекста.

События в обоих фильмах разворачивались в декорациях Рудольфа Бамбергера, выполненных в теплом, веселом стиле южнонемецкого барокко и отличавшихся нарочитой композиционной симметрией, на которую еще обратил внимание Пол Рота. «Двери, окна, подъезды, переулки были неизменно в центре экрана, остальная композиция подчинялась им». Эта барочная декорация с ее склонностью к симметрии была отмечена духом патриархального абсолютизма, царившего в древних католических княжествах: «лучшее будущее» в обоих фильмах было равносильно возвращению к старым, добрым дням. Бергер не случайно ссылался на романтиков: они тоже грешили прославлением старины и, стало быть, тяготели к традиционной власти. Эти фильмы были приятными снами, однако свойственный им романтизм не мог удовлетворить чаяния общественной души, изгнанной наяву из этого барочного рая.

Упорное стремление выработать нужную психологическую модель сводилось, по сути, к тому, что все страдания, которые несут с собой тирания или хаос, следует вытерпеть и превозмочь, как велит христианская доктрина любви. А это в свой черед означало, что душевные метаморфозы в ту пору казались важнее жизненных тактизмов, и подтекст свидетельствовал об отвращении, которое питал мелкий буржуа ко всякого рода социальным и политическим переменам. Понятно, отчего в «Носферату» любовь Нины побеждает вампира и почему в «Усталой смерти» союз девушки с возлюбленным в грядущей жизни покупается ценой ее мучительного самопожертвования. Это было решение проблемы в духе Достоевского. Сочинения его были настолько популярны в мелкобуржуазной среде, что красные корешки Достоевского украшали почти каждую гостиную. Еще в 1920 году был экранизирован отрывок из «Братьев Карамазовых». Затем Роберт Вине взялся за «Преступление и наказание».



Его «Раскольников», выпущенный на экран в 1923 году, был сыгран бывшим актером МХАТ Григорием Хмарой, который учился играть в стилизованных декорациях, напоминающих «Калигари». Поразительны те сцены, где Раскольников предается самоизобличающим фантазиям перед следователем. Паутина, затянувшая угол стены, активно участвовала в психологической дуэли между елейным следователем и безумным убийцей\*.

Другие фильмы тоже погружались в глубины религиозного опыта. С помощью Асты Нильсен, Хенни Портен, Вернера Крауса и Григория Хмары Роберт Вине поставил в 1924 году фильм «Иисус Назаретянин, царь Иудейский» («I. N. R. I.»), мистерию, состоящую из отдельных сцен, где действует убийца, приговоренный к смертной казни. Размышляя над легендой о страстях Христовых, убийца — ведь он, желая освободить народ от гнета, застрелил министра — приходит к отречению от своих террористических методов. Трудно было более доходчиво отразить политический смысл многих религиозных обращений. В том же ключе решались некоторые фильмы-баллады, проникнутые идеями Достоевского: «Палач святой Марии» (1920), «Граф Харолаис» (1922), экранизация пьесы Рихарда Беера-Гофмана, и «Каменный всадник» (1923). Они внушали зрителю, что только истинная любовь способна творить чудеса или что лишь небесная чудотворная сила может помочь земной любви. Но несмотря на широковещательные проповеди этих фильмов, форма внутреннего существования, к которой они взывали, была приемлема лишь для посвященного верующего меньшинства. Стезя христианской любви была для немцев миражем, а не жизненным рецептом.

Третья попытка найти выход из создавшегося положения заявила о себе в фильме, жанр которого существует только у немцев. Это так называемый «горный фильм». Изобрел этот жанр и монополизировал Арнольд Фанк. До этого он был геологом, помешавшимся на альпинизме. Ревностный популяризатор своего евангелия «от горных пиков и опасных круч», Фанк привлекал к своей работе только тех актеров и деятелей кино, которые были или стали выдающимися альпинистами и лыж-

\* Такая же дуэль имела место в фильме Джоэ Мая «Трагедия любви».

никами. Среди его самых замечательных соавторов мы находим Лени Рифеншталь<sup>2</sup>, Луиса Тренкера, Зеппа Альгейера.

Горы уже появились в «Гомункулусе» и «Калигари»: Гомункулус поднимался на вершину горы, где молния и поражала его за богохульство, а Калигари сначала возникал как бы из горного конуса, парящего над Хольстенваллем и ярмарочной толпой. Однако эти горы были, по сути дела, символическими. Фанка же занимали горы только реальные. Он и поставил три фильма, прославляющие радости и красоты горного спорта: «Чудо горных лыж» (1920), «В борьбе с горами» (1921), «Охота на лис в Энгадине» (1923), фильм, изображающий лыжный кросс. Эти фильмы были наполнены величественными картинами природы, особенно в то время, когда почти все немецкие фильмы снимались в павильоне. В других работах Фанк проявлял большую изобретательность, соединяя горные пропасти и человеческие страсти, недостижимые кручи и неразрешимые людские конфликты. Каждый год появлялась новая «горная драма». Вымышленные коллизии Фанка, как бы стремительно они ни развивались, не мешали любоваться роскошным изобилием документальных кадров, запечатлевших безгласный мир горных высот. Документальные достижения этих фильмов были огромны. Всякий, кто видел их, помнит громады сверкающих белых глетчеров на фоне темного неба, прихотливую игру облаков, похожих на снежные горы, ледяные сталактиты, свисающие с крыш и с наличников крошечных шале, а в расщелинах таинственные ледяные чертоги переливчато сияли при свете факелов ночной спасательной экспедиции.

Любовь к горам, которую старался популяризовать Фанк своими великолепными натурными кадрами, питали многие немцы с академическими званиями и без оных, особенно часть университетского студенчества. Задолго до первой мировой войны мюнхенские студенты взяли за правило на уикэнд уезжать из скучного города в соседние баварские Альпы, чтобы отдохнуть на лоне природы. Милее голой, холодной скалы, окутанной серой рассветной дымкой, для них, казалось, не было на свете ничего. Поистине с прометеевским пылом штурмовали они опасные «камины», неторопливо попыхивали трубками на их вершинах, в немыслимой гордыне поглядывая вниз на, как они выражались, «поросычье болото», где жили плебеи, которые не помышляли о покорении

заснеженных высот. Эти горные верхолазы не были, впрочем, спортсменами или даже страстными любителями величественных панорам — скорее, они напоминали фанатиков, которые исполняли культовый ритуал\*. Их увлечение горами граничило со своеобразным героическим идеализмом, который, не видя более значительных идеалов, находил себе отдушину в альпинизме.

Драмы Фанка раздули этот горный психоз до такой степени, что непосвященных уже стала раздражать эта смесь сверкающих ледорубов и бешеных альпинистских страстей. В фильме Арнольда Фанка «Гора судьбы» фанатик-альпинист поставил целью своей жизни покорить строптивую Гуля дель Дьяволо. При подъеме он покорит. Сын его обещает скорбящей матери, что ноги его не будет на злополучной горе. Но, к несчастью, его возлюбленная поднялась на эту гору и, конечно, заблудилась. Когда ее сигналы о бедствии заметили в деревне, мать освобождает сына от обета и отпускает со словами: «Если тебе удастся спасти человеческую жизнь, отец твой погиб не напрасно». Сыну удастся спасти девушку, и он, в ознаменование высокого смысла отцовской гибели, восходит на вершину проклятой Гульи под вой снежной бури.

Другую модель поведения альпинистов предложил фильм Фанка «Священная гора» (1927). Вымышленные герои этой ленты уже умели властвовать над своими неистовыми страстями. Во время соревнования альпинист, берущий высоту вместе со своим другом, узнает, что этот друг ухаживает за девушкой, в которую влюблен он сам. В припадке ревности он бросается на товарища, тот невольно пятится и отступает. Альпинист, видя, как товарищ, связанный с ним одной веревкой, повисает над бездной, приходит в себя и, подчиняясь моральному кодексу альпинистов, спасает его, жертвуя собственной жизнью. Хотя подобный героизм был слишком необычным и не мог служить моделью поведения для людей, живущих в «поросычьих болотах», он тем не менее глубоко коренился в психологии, родственной нацистскому духу. Духовная незрелость и горный энтузиазм были тождественны.

\* Этот странный культ не раз озадачивал иностранцев. Так, в напыщенном альпинистском романе Джеймса Ульмана «Белая башня» швейцарский гид говорит американскому летчику: «Мы, швейцарцы, да и англичане, французы, американцы, лазаем на горы из спортивного интереса. Немцы — нет. Зачем они туда лезут — одному богу известно. Только спорт тут ни при чем».

Когда в «Священной горе» девушка говорит юноше, что готова выполнить его любое желание, тот опускается на колени, уткнувшись ей головой в подол. Это жест владельца кафе из «Новогодней ночи».

Встречающееся во многих «горных фильмах» поголовное помешательство на глетчерах и скалах свидетельствовало о массовом антирационализме, который сослужил нацизму добрую службу.

Особенно примечательна четвертая попытка внутреннего приспособления, единственно прогрессивная, которую предприняли немцы в послевоенные годы. Она заключалась в том, чтобы рациональную мысль облечь исполнительной властью, которая могла бы снять с души темные запреты и подавить разнузданные инстинктивные порывы, овладевшие коллективной душой. Если бы действительно удалось вернуть разуму его права, он, вероятно, без труда изобличил бы призрачность мучительной дилеммы — тирания или хаос — и в конечном счете разделался бы с тем вековым благоговением перед властью, которое мешало немцам обрести внутреннюю свободу. Но вот интерес к возвеличению разума был, вероятно, довольно ограничен: иначе он не отразился бы на экране только дважды — первый раз в эпизоде из нового «Голема».

Для этой расширенной версии старого довоенного фильма художник Пёльциг написал декорации. Сюжет сводится к тому, что император из рода Габсбургов отдал приказ, согласно которому евреев надлежит изгнать из гетто, этого призрачного лабиринта кривых улочек и сутулых домишек. Дабы смягчить разгневанного владыку, раввин Лёв волшебными чарами вызывает к жизни вереницу библейских героев. Среди них — Агасфер, который утверждает на земле и даже грозит разрушить императорский дворец. Владыка в панике готов отменить указ о еврейском переселении, если раввин отвратит нависшую над ним беду. Тогда раввин Лёв велит своему слуге Голему защитить императорские покои. Тот повинуется ему с автоматической проворностью робота. Итак, разум превращает грубую силу в орудие освобождения угнетенных. Но фильм, бросив эту тему на полпути (он сосредоточивает внимание на том, как Голем освободился от своего хозяина), постепенно превратился в набор бессмысленных небылиц.

Другим фильмом, разработавшим тему разума, явились «Тени» 1922 года, которые в немецком прокате имели второе название «Ночная галлюцинация». Эта работа режиссера Артура Робисона<sup>3</sup> во многом напоминает кинопоэмы Карла Майера, хотя в фильме есть титры, герои в нем безымянны. Стилистическая близость фильмов заключается в их тематической схожести. В широком смысле «Тени», конечно, фильм о человеческих инстинктах, о чем свидетельствует та особенная роль, которую играют в этой картине свет и тени. Их удивительное взаимооплетение как бы порождает эту странную драму.

По сюжету Альбина Грау фильм начинается эпизодами, где ревнивый граф мучается от того, что его супруга осыпает милостями четырех придворных фаворитов. Одного из них зовут Любовник, и, кажется, не без резона. Пока граф с супругой разыгрывают этот любовный квартет, при дворе появляется бродячий фокусник, который предлагает развлечь двор театром теней. Сразу же почуввав разлад в графском доме, фокусник показывает представление, которое предупреждает о трагедии, возникающей по мере нарастания конфликта. Фокусник, этот хитрый волшебник, помещает свои тени у стола, за которым сидит граф с приближенными, и мгновенно гипнотизирует всех шестерых: теперь они уже следят за игрой собственных теней в мире подсознательного. В каком-то необъяснимом трансе они предугадывают роковую развязку, делая все то, что они делали бы наяву, если бы страсти по-прежнему управляли их поступками. Драма уже разворачивается в форме «ночной галлюцинации» и достигает апогея в тот момент, когда обезумевший от ревности граф велит придворным заколоть вероломную супругу. Духовная незрелость людей, находящихся во власти инстинктов, проявляется совершенно традиционно: граф, склонив голову на грудь Любовника, горько оплакивает случившееся, и наваждение заканчивается тем, что взбешенные придворные выбрасывают графа из окна. Затем действие переносится к столу, за которым сидят загипнотизированные граф со свитой. Тени возвращаются к своим владельцам, и те постепенно пробуждаются от коллективного ночного кошмара. Они излечены. Белая магия помогла им разобраться в себе и понять, какой страшной развязкой могла закончиться их жизнь. Благодаря волшебной терапии — а она напоминает типичные случаи лечения психоанализом — инфантильный владыка граф становится вполне взрослым челове-

ком, его кокетливая жена превращается в любящую супругу, а Любовник молча покидает двор. Эта метаморфоза в конце фильма совпадает с рождением нового дня, и трезвый, яркий свет его олицетворяет могучий свет разума.

Хотя «Тени» принадлежат к числу шедевров немецкого кино, фильм прошел почти незаметно. Современники, должно быть, почували, что признать оздоровляющее воздействие разума, значит, обратить симпатии к демократическому режиму. Оператор «Теней» Фриц Арно Вагнер так писал в брошюре к этому фильму: «Наша лента встретила одобрение только у снобов, широкая публика осталась к ней равнодушной».

Глава  
10

### От бунта к рабелепству

Еще одна попытка решить мучительную душевную дилемму была предпринята в те же послевоенные годы. Она сводилась к новой защите и пропаганде тоталитаризма, предполагая ту психологию масс, которая предпочитает хаосу тоталитарный режим. Эти тенденции наиболее полно отразились в двух фильмах, родившихся в почти противоположных лагерях и отразивших совершенно разную социальную среду. Несмотря на их несходство, оба фильма предлагают одну и ту же психологическую модель.

Одним из этих фильмов был «Фридрикус Рекс», пышное, но кинематографически пошлое детище УФА, выпущенное на экраны в 1922 году. Цель этого фильма была для всех совершенно однозначной: он откровенно призывал к реставрации монархии. Поставленный режиссером Арценом фон Черепи<sup>1</sup>, фильм показывал жизнь Фридриха Великого, свободно связывая меж собой ее эпизоды и пренебрегая исторической правдой. В самом начале мы видим, как юный кронпринц бунтует против военной муштры, которую навязывает ему его отец, но вместо того чтобы оттенить явно непатриотическое увлечение Фридриха французской философией и литературой, УФА ловко вытаскивает на первый план пресную любовную историю, подчеркивающую врожденную независимость Фридриха. В последующих эпизодах мы видим, как он пытается бежать, как его арестовывают и заставляют пережить страшные минуты: Фридрих при-

существует на казни своего друга Катте, приведенного на плаху по приказу отца Фридриха. Немало изобретательности вложено в показ благородных результатов этого варварского наказания: Фридрих отдается в власть отца и даже женится на нелюбимой им принцессе Брауншвейгской, после чего отец навсегда смежает веки в полной уверенности, что оставил достойного наследника. Уверенность его вполне обоснована: взойдя на трон, недавний крамольник успешно продолжает дело своего родителя.

У Фридриха на экране есть две главные добродетели. Прежде всего, он отец своего народа, мудрый старейшина, усмиряющий самодержавным жезлом беззаконие, способствующий всеобщему благоденствию и защищающий бедняков от лихоимства богачей. В то же самое время он — национальный герой, который благодаря победам в нескольких войнах превратил крошечную Пруссию в могущественное государство.

Все своей конструкцией фильм явно внушает зрителю мысль о том, что новый Фридрих явится не только прекрасной сывороткой против вируса социализма, но и претворит в жизнь немецкие национальные чаяния. Для того чтобы укрепить эмоциональные узы между публикой и этим столь своевременным деятелем, УФА останавливает пристальное внимание на душевных мучениях Фридриха. В эпизодах Семилетней войны он выступает трагическим гением, который ввязался в заведомо безнадежную борьбу и был вероломно оставлен самыми верными соратниками. Больше того, фильм непрерывно показывает военные парады и победные сражения. Подобное зрелище должно было вдохновить патриотов, удрученных недавно проигранной войной, разоружением и ненавистной смутой под названием демократия.

При постановке фильма двум тысячам статистов было велено приветствовать только что коронованного монарха во дворе берлинского Старого дворца. Когда он появился на балконе при всех державных регалиях, в толпе поднялось такое ликование, какого от нее вовсе и не требовал режиссер. За несколько лет настряпали огромное количество подобных фильмов; последние шли уже при Гитлере. Независимо от того, действовал ли в них Фридрих — бунтующий юнец, очаровательный владелец дворца Сан-Суси или «Старый Фриц», — все они так или иначе шли торной дорожкой первого фильма о Фридрихе. Во всех этих картинах, кроме одной, монарха играл Отто Гебюр<sup>2</sup>. Наверное, правильнее сказать так:

он его и воскресил. Играл ли тот на флейте, пронизывал ли огромными сверкающими глазами иноземного посла, скакал на белом коне во главе своих войск или согбенный, в грязном мундире расхаживал, опираясь на колыбель, среди своих полководцев — впечатление было такое, точно на экране живой Фридрих. Так, по крайней мере, продолжалось до 1930 года, пока звучный театральный голос актера не вступил в противоречие с его внешним обликом. В конце двадцатых годов Вернер Хегеман опубликовал монографию о Фридрихе Великом, на которую набросились все националисты: она, дескать, чернит нынешнюю легенду о Фридрихе. И хотя многие левые интеллигенты поддержали Хегемана, «подлинный» Фридрих, которого он так старательно «откопал» в прошлом, не сумел сместить с трона иконописного самозванца. Любая легенда, неуязвимая для доводов рассудка, поддерживается, очевидно, сильными массовыми желаниями. Лже-Фридрих несомненно отвечал психологическим настроениям, распространенным среди немцев. Это и определяет специфическую ценность фильмов о Фридрихе Великом, точнее, ценность законченной социально-психологической модели, которую навязывали немцам эти фильмы.

Через всю серию «Фридрихов» четкой линией проходила психологическая эволюция прусского короля — от бунта юного кронпринца к раскаянию и покорности. Эта тема, вернее, комплекс тем, немцам знакомы издавна. Еще в «Принце Гомбургском» Клейст разрабатывал этот конфликт между индивидуальным моральным правом на неподчинение и моральным долгом подчиниться авторитету государственной власти. Кроме того, по примеру «Пробуждения весны» Ведекинда, несколько ранних экспрессионистских драм защищали бунт сына против отца, и примерно в то же самое время целое поколение юных немцев восставало против традиционного уклада жизни в форме идеалистического «Движения молодых»<sup>3</sup>. Подчеркивая перерастание бунта в раболепство, фильмы о Фридрихе Великом отвечали задачам своего времени. Послевоенная ситуация сложилась так, что массы не были полностью готовы к тому, чтобы безоговорочно поверить в необходимость тоталитарной власти. Поэтому все фильмы о Фридрихе протаскивали генеральную идею обиняками. Поначалу в них, казалось бы, поощрялось бунтарское, если не революционное, поведение кронпринца, чтобы расположить к себе

растерянные немецкие умы, но это было откровенной уловкой. Это поведение являлось первой ступенью эволюции, которая вела к полному подчинению. Сыновний бунт, подготавливавший в экспрессионистских драмах появление «нового человека»<sup>4</sup>, служил здесь лишь возвеличению отцовского деспотизма. Бунт в этих фильмах был как бы куколкой, из которой вылуплялся диктатор, анархия же поощрялась в них постольку, поскольку она делала притягательной тоталитарную власть. Эти фильмы предлагали свое решение дилеммы — хаос или тирания, — превратив саму дилемму в эволюционный процесс. Одной из естественных стадий его был бунт. Узаконивание бунта, несомненно, способствовало затягиванию старой раны, нанесенной неудачной буржуазной революцией, призрак которой особенно в ту пору волновал коллективную душу. Бунт, произведенный в системе социальной жизни, мог лишь растравить эту незаживающую рану. То, что предсказывал экран, обернулось явью. В послевоенный период «Движение молодых» постепенно превратилось в официально учрежденную организацию, которая скоро распалась; часть ее поглотили разные политические и религиозные общества. И словно для того чтобы продемонстрировать свое инстинктивное желание разделаться с болезненным образом революции, многим рьяным участникам «Движения молодых» пришлось присоединиться к марширующим нацистским колоннам.

Мораль фильмов о Фридрихе Великом сводилась к тому, чтобы безоговорочно подчинить хаотическую стихию жизни абсолютной власти. Но тут-то и возникало противоречие. С одной стороны, большинство немцев, особенно мелкие собственники, старались предать забвению социалистические идеи, настаивая на идеалистической концепции абсолютно свободной личности. С другой стороны, те же самые мелкие буржуа мечтали поменять свою индивидуальную свободу на полную зависимость от самодержавного правителя, если он, конечно, защитит их частную собственность от любых посягательств. Вызванное к жизни желанием сохранить мелкобуржуазные привилегии, это противоречие было неизбежным. Чтобы сохранить видимость самоопределения, оставался только один способ, который в действительности сводил его на нет: своими руками творить легенду самодержца и убеждать себя в беспрекословном подчинении ему. Романтический ореол экранного Фридриха прельщал публику, и она идентифицировала себя с этим сверхгением.

Поскольку все те, кто сознательно или бессознательно усвоил психологическую модель поведения из фильмов о Фридрихе Великом, действовали в тот период, когда им предоставлялся первый и последний шанс свободы, их отказ от индивидуальной независимости знаменовал серьезный шаг назад, самый серьезный со времен объединения Германии. Поскольку было ясно, что сознательное приятие демократии оборачивается для мелких собственников утратой прежнего социального положения, они предпочитали вернуться к состоянию полной духовной незрелости. Фильмы о Фридрихе Великом не только единодушно превозносили одиночество старого монарха, связывая его в зрительском сознании с торжеством одинокого альпиниста из «горных фильмов», покоровшего строптивый утес, но и свидетельствовали о комплексе неполноценности, связанном с ретроградным поведением мелкого буржуа. Свое чувство неполноценности они выражали в неумеренном восхвалении политических реформ Фридриха, равно как и в принижении роли Вольтера в его жизни. Эпизоды, где в обществе Фридриха появлялся Вольтер, имелись и в фильме «Фридрикус Рекс» и других фильмах этой серии. Грубо искажая факты, эти эпизоды подчеркивали порочность Вольтера, а не его величие. Он выступал в них как символ гибели французской цивилизации, оправдывая неприязнь тоталитарно настроенных кругов к веку Просвещения.

Другим типичным фильмом, ориентировавшим зрителя на тоталитарное поведение, явилась «Улица» (1923), которую выпустила УФА. Это аполитичное произведение немецкого киноавангарда свидетельствует о том, что моральная заповедь Фридриха Великого адресовалась не только тем, кто одобрял его внутреннюю политику. Предпосылкой возникновения «Улицы» были те же глубинные психологические представления, которые стимулировали появление фильмов Карла Майера или других экспрессионистских лент.

Постановщик «Улицы» Карл Грюне, бывший ученик Рейнгардта, сам рассказывал, как он пришел в кино. Из-за военных передраг Грюне пришлось долгие годы прожить среди иностранных солдат. Он не выучился их языку и, чтобы понять своих сотоварищей, следил за жестами и за выражением их лиц. Эти наблюдения и вдохновили Грюне рассказать о пережитом языком эк-

ранной пластики, таким же доступным, как разговорный язык. Это обстоятельство, вероятно, поможет понять, отчего лишенная титров «Улица» так удивительно богата многозначительными кадрами. Фильм пришелся по вкусу довольно широкой публике, главным образом интеллигенции.

Подобно первой половине фильма «Фридрикус Рекс» в сюжете «Улицы» наблюдается та же эволюция — от бунта к рабелепству. Фильм начинается с показа тусклой, обитой плюшем гостиной, где живет небогатый, среднего возраста мещанин, который мечтает об острых ощущениях и разнообразных удовольствиях ночного города. Входит его жена с супницей в руках, но на сей раз обеденный ритуал герой воспринимает как символ своего однообразного существования и убегает из дому. Улица залучает в свои сети предполагаемого бунтаря: проститутка заманивает его в ночной притон и там знакомит с двумя «друзьями»: своим сутенером и любовником. Пока они втроем дурачат его, появившийся в притоне провинциальный буржуа, вытащив из кармана тугой кошелек с ассигнациями, присоединяется к их компании. Этого толстосума и бунтаря проходимцы решают обобрать. Последующие события — кадры карточной игры и крупные планы игроков особенно выразительно освещены — заканчиваются страшной развязкой. Двое преступников приканчивают провинциала и с помощью проститутки устраивают так, что вина падает на хозяина плюшевой гостиной. В полицейском участке этот человек держится так беспомощно, что даже не оспаривает свою виновность: он просто предается отчаянию и, попав в одиночную камеру, пытается покончить с собой. Но так как настоящий убийца сознается в преступлении, вторая попытка узника уйти из жизни оказывается тщетной. Выпущенный из тюрьмы, герой медленно бредет по утренней улице: на ней ни души, только ветер играет бумажным сором. Когда он приходит к себе в гостиную, жена ставит на стол горячий суп. Теперь наш мещанин охотно мирится с домашней рутинной и даже с супницей. На улицу его больше не тянет, да и вообще создается впечатление, что перенесенные муки он считает заслуженной карой за свое тщетное бунтарство.

Решение фильма весьма любопытно: оно отмечено двумя различными стилевыми особенностями. Героя отличает экспрессионистическая психология. Ойген Клёпфер<sup>5</sup> движется, как сомнамбула, и когда радуется, изум-

ляется или пугается, его жесты как бы порождены галлюцинациями, а не вытекают из действительных ощущений реальности. Конечно, они вовсе не казались бы столь нарочитыми, если бы, подобно «Калигари», весь фильм явился внешней проекцией душевных процессов. Но фабула фильма далека от игры фантазии, не является она и откровенной психологической конструкцией. Это — кусок повседневной жизни, пронизанный почти реалистическим духом. Он сквозит и в декорациях, которые неуклюже стараются произвести впечатление «естественной натуры», больше того, превращают всех действующих лиц, кроме мещанина, в реальных людей, вопреки своей безымянности вполне могущих существовать за пределами экранной рамки. Тут-то и прорывается реализм, который ничего не имеет общего с дешевым правдоподобием условных лент. Это реализм воинствующий, который перечеркивает склонность к самоанализу. Появление этой реалистической тенденции в «Улице» ясно указывает на то, что бегству немцев в собственную скорлупу, столь характерному для послевоенного времени, пришла пора положить конец. Все складывалось так, точно принятием формулы «от бунта к рабелепству» это бегство достигло своей цели; процесс внутреннего приспособления завершился, и теперь коллективная душа хотела вступить в контакт с живой реальностью.

Улица, где герой переживает свои злключения, предстает в фильме джунглями, находящимися во власти безотчетных инстинктов. Это достигнуто разными изобразительными приемами. Так, в самом начале, когда герой томится в своей плюшевой гостиной, на потолке мерцают световые пятна, отражения уличных огней. Они — вестники улицы, и хозяин ностальгически следит за их игрой. В этой знаменитой сцене свет выполняет точно такую же функцию, как и в фильмах Карла Майера. Его переливы символизируют иррациональное брожение в сфере инстинктивной жизни. Взволнованный герой подходит к окну и, выглянув, видит не реальную улицу, а улицу в своем воображении. Кадры летящих машин, фейерверка и праздной толпы вместе с кадрами, снятыми на большой скорости, сливаются в одно беснующееся целое, смятение которого усугублено многочисленными экспозициями и влечением ясных крупных планов циркового клоуна, женщины и шарманщика. Благодаря этой искусной монтажной вставке улица кажется чем-то вроде ярмарки, иначе говоря, царством хаоса.

На смену кругу, обычно служившему символом хаоса, пришла прямая линия городской улицы. Поскольку хаос в ту пору был уже не пределом, а, скорее, переходом, подводящим к царству власти, эта перемена символов вполне обоснована.

На самой улице оживают неодошевленные предметы, пробужденные, как в фильмах Карла Майера, присутствием людей, находящихся во власти инстинктов. Волнистая линия на мостовой — она выполняет ту же функцию, что и мерцающие световые пятна на потолке, — зовет героя следовать за ней, а два горящих мигающих глаза с вывески оптической лавки почти обращают в бегство героя, точно глаза незримого чудовища. Впервые на немецком экране витринные украшения участвуют в действии. Герой глядит на голые женские манекены, выставленные в витрине магазина, и они порождают в нем мечты об идеальной красоте, а затем, поддавшись этим грезам, герой отплывает в далекие страны на борту корабля, модель которого стоит в витрине ближнего агентства путешествий.

Фильм отнюдь не утверждает прелестей анархической жизни. Он протестует против нее, изобразив улицу, где правит закон джунглей, а счастье ищут в картежной игре и сомнительных любовных связях. Этот приговор анархии выступает рука об руку с прославлением полиции. Особенно замечательна одна сцена, которой суждено было потом появиться во многих фильмах. Мчатся волнами длинные вереницы автомобилей, а затерявшийся в толпе ребенок пытается перейти улицу. Властным жестом полицейский останавливает движение, и точно Моисей, ведущий иудеев через Чермное море, благополучно переправляет ребенка на ту сторону улицы среди окаменевших машин. Потом уличный ад разверзается снова. Полиция же доказывает невиновность вконец запуганного филистера и отправляет его домой. Да, со времен «Калигари» взгляды резко переменились! Если в «Калигари» над полицией глумятся и клеймят в ней официальную власть, то в «Улице» мудрая и справедливая власть действует посредством полиции, подавляя мрачные силы анархии.

Показывая психологическую эволюцию от предполагаемого бунта к покорности, «Улица» подтверждает идеи фильмов о Фридрихе Великом. Особенно примечательна финальная сцена, показывающая героя в своей гостиной. В этот мучительный момент его жесты предвосхищают жесты владельца кафе из «Новогодней ночи». Он скло-

няет голову на плечо жены, а та, в свою очередь, матерински гладит ему руку, как ребенку. Кадр не скрывает, с каким сладострастным мазохизмом герой упивается своим поражением и как его комплекс неполноценности чертам прибавляется одна новая: регресс неминуемо связан с подчинением. Когда, возвращаясь домой, герой боязливо поднимается по лестнице, блики уличных огней, играющие над ним, словно прощаются с этим человеком. Его покорность настолько бросается в глаза, что некий американский критик определил мораль фильма так: «Лучше уж сидеть там, где сидишь. Шататься по неизвестным притонам опасно. Любовная интрижка может завязаться за углом, но затраченные на это усилия вряд ли стоят свечи, которую надо сжечь дотла, чтобы осветить себе дорогу».

Настроение «Улицы» было полной противоположностью пошлому оптимизму фильма «Другой» Макса Макка (1913). В этой старой картине адвокат доктор Галлерс возвращается после своего подсознательного и преступного приключения с приятным чувством: наконец-то он занял подобающее ему положение в обществе. Через десять лет в «Улице» возвращение с подобной эскапады приводит к печальному самоотречению героя от жизни. Этот разительный контраст между двумя родственными фильмами свидетельствует о быстром духовном упадке мелкой буржуазии и ее решимости отрицать наличие этого упадка любой ценой. При таких обстоятельствах мелкий буржуа, естественно, обращал свои взоры на сверкающую фигуру нового Фридриха, который навсегда прогонит тоску из его плюшевой гостиной.

Мещанин мог с легкостью превратиться в личность с раздвоенным сознанием. Уже накануне войны «Пражский студент» отразил этот дуализм либерала, живущего при кайзере. Теперь «Улица» Карла Грюне предвещала такого же рода дуализм, который породила эволюция от бунта к раболопству. Усугубив комплекс неполноценности, эта утрата внутреннего равновесия перевернула всю душевную систему и, стало быть, ускорила психологический распад личности. Герои с раздвоенным сознанием буквально заполонили немецкий экран, начиная с уже упоминавшегося «Двуликого Януса» (1920) Мурнау, «Дочерей Кольхизеля» (1920) Любича с Хенни Портен, играющей роли благовоспитанной дамы и ее неотесанной служанки, и кончая «Братьями Шелленберг» (1926) Грюне и

всемирно известным фильмом «Конгресс танцует» (1931); вполне можно предположить, что такие личности существовали и в жизни, притом в большом количестве. В самом деле, во времена Веймарской республики каждый беспристрастный критик не мог не заметить экранный феномен, который со всей очевидностью доказывал укоренившееся противоречие между теорией и практикой, жизнью и мыслью. Не признавая, как это было прежде, двух фаустовских душ в своей груди, немец разрывался между двумя путями и даже не подозревал об этом. Это раздвоение личности казалось ему новым проявлением былого душевного богатства. Вероятно, — такие предположения уже высказывались, — сопротивление мелкого немецкого буржуа проистекало от страха потерять не только свои социальные привилегии, но и те потенциальные возможности, которыми, по его мнению, обладала его душа.

Тема улицы была разработана в нескольких художественных фильмах, которые, существенно отличаясь друг от друга, обладали одной общей особенностью: главный герой этих фильмов нарушает социальные условности, чтобы окунуться в жизнь, однако эти условности оказываются сильнее его бунта и приводят героя либо к покорности, либо к самоубийству. И даже если этот мотив играл в рассматриваемых фильмах незначительную роль, его частое появление доказывает то же, что и образы Фридриха Великого и филистера: эти властные коллективные настроения склоняли немецкую душу принять модель авторитарного поведения.

В начале 1920 года этот мотив появился в фильме «С утра до полуночи» режиссера Карла Хайнца Мартина — экспрессионистском эксперименте по одноименной пьесе Георга Кайзера. Впервые этот фильм был показан в... Японии. Образ рассказчика в нем многими чертами предвосхитил филистера из «Улицы»: желая изменить свою жизнь, тоскуя по чему-то великому и прекрасному, герой тратит банковские деньги на проституток и ночные кабаки и, разочаровавшись во всем, кончает с собой, чтобы не угодить в руки полиции. Мурнау этот мотив тоже был очень по душе. В его «Призраке» (1922), экранизации романа Герхарта Гауптмана, скромный городской чиновник мечтает стать великим поэтом и жениться на прелестной девушке, которая проехала мимо него в шарабане, запряженном пони. Одержимый своей мечтой, герой проводит ночь с проституткой, похожей на недоступную

незнакомку, затем пускается во все тяжкие, пока, наконец, в одиночестве тюремной камеры не освобождается от своих навязчивых призраков. Особой пластической выразительности фильм достигал в монтажном куске, где уличные впечатления превращаются в видения хаоса.

В 1923 году этот мотив подхватил Любич и развил его в «Пламени». События этого фильма разворачивались в Париже прошлого века, а в центре их была любовная связь между наивным юным композитором и проституткой с золотым сердцем. К ней он уходит от строгой матери, однако, не имея сил расстаться со своими буржуазными привычками, он воспринимает новую жизнь как опасное приключение и, раскаявшись, бежит домой к любящей родительнице. Первоначальный вариант фильма заканчивается тем, что проститутка выбрасывается из окна со словами: «Улица зовет меня». Характерный «почерк Любича» узнается в той сцене, когда проститутка убирает свою комнату в публичном доме для первого приема композитора: она так расставляет мебель, что комната внезапно обретает приличный вид, и композитор принимает ее за жилище своей возлюбленной.

Этот же мотив снова появляется в «Ню» (1924), психологическом фильме, в основу которого легла пьеса Осипа Дымова. Лента была дебютом Пауля Циннера<sup>6</sup>, где Элизабет Бергнер<sup>7</sup> играла замужнюю женщину, изгояодавшуюся по любви. Действие начинается с того, как незнакомец (Конрад Фейдт) стоит на улице и смотрит на ее окно. Соблазненная им женщина бросает мужа с ребенком и перебирается в меблированные комнаты, которые кажутся ей раем по сравнению с ее домом. Но скоро незнакомец устает от этого рая и пресыщается своей любовницей. Он грубо советует ей вернуться к мужу. Женщина в отчаянии решает утопиться. Наконец мы видим незнакомца в меблированной комнате, а старуха уборщица приводит ее в порядок для нового жильца. Фильм дышит печалью, превосходя пессимизмом «Улицу». Создается такое впечатление, точно надежда навсегда покинула и домашний мир мелкого буржуа, и чудесный мир улицы: дома Эмиль Яннингс в роли пошлого мужа ходит, распустив подтяжки, а улица — это лишь переход от меблированной комнаты к реке.

Этот же мотив снова всплыл в «Варьете», фильме, выпущенном в конце 1925 года, который ознаменовал возникновение реалистического периода в немецком кино. И хотя даже этот всемирно известный фильм из жизни



мюзик-холла отмечен новым реализмом, в нем все еще был жив дух прошлых дней. «Варьете» явился поздним фильмом послевоенного периода, скорее его концом, чем началом.

Поставленный по довоенному популярному роману Феликса Холлендера, он открывается кадрами, показывающими тюрьму: «Босса» Гуллера (Эмиль Яннингс) отпускают из тюрьмы досрочно, и он соглашается рассказать директору тюрьмы историю своего преступления. Это введение к фильму примечательно тем, что оно подчеркивает необыкновенную покорность Гуллера. История начинается с того, что Гуллер отправляется на дешевое представление в публичный сад, но ни оно, ни увядшая жена Гуллера не могут дать ему тех ощущений, которые он пережил в бытность свою акробатом на трапеции.

Как-то раз моряк знакомит Гуллера с девушкой из далекой южной страны. Гуллер нанимает ее, и скоро ее чувственная красота приводит его к бунту против своего скучного семейного существования. Он бежит с ней из дому, и теперь они уже вместе забавляют публику на берлинской ярмарке, исполняя свой номер на трапеции. Известный артист мюзик-холла Артинелли ангажирует пару для выступления в берлинском мюзик-холле «Винтергартен». Они выступают с Артинелли в номере, в котором тот исполняет тройное сальто с завязанными глазами. Девушка становится любовницей Артинелли, и, как только Гуллер узнает о ее измене, он уже ничем не отличается от одержимых героев, которые беспощадно уничтожают друг друга в фильмах Карла Майера. Подобно путевому обходчику из «Осколков», он убивает Артинелли и отдается в руки полиции. На этом ретроспекция заканчивается. В финале фильма тюремные ворота символически отворяются перед Гуллером; однако нельзя сказать, что, выйдя из тюрьмы, Гуллер освободится от самого себя. Сюжет ограничивается тем, что банально сплетает мотив бунта и раболепства с привычной темой «драмы хаотических инстинктов».

Тем не менее фильм «Варьете» вызвал «белую горячку энтузиазма» у американского зрителя. По словам критика Гарри Алэна Потамкина, фильм триумфально прошел по Соединенным Штатам, почти посрамив прозаический стиль Голливуда. Привыкшая к такой голливудской продукции американская публика, очевидно, поразила той бурной повседневной жизнью, которая была запечатлена в «Варьете». Столь привычные места, как мюзик-

холл, кафе и душный гостиничный коридор, в фильме, казалось, были освещены изнутри.

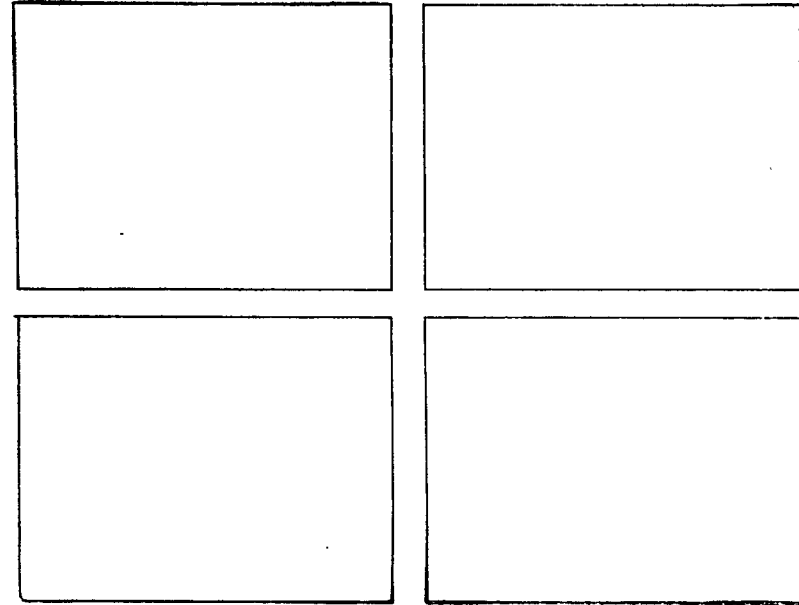
Э.-А. Дюпон поставил «Варьете» под благотворным руководством Эриха Поммера. Новатором Дюпон не был, зато блестяще умел пользоваться чужими открытиями. Вместе с Карлом Фройндом, оператором «Последнего человека», Дюпон приспособил приемы экспрессионистского послевоенного периода к требованиям реалистической поры плана Дауэса (следы экспрессионистской техники прослеживаются в тюремных сценах обрамляющего эпизода в «Варьете»). Заслуга Дюпона заключалась в том, что внешняя реальность в его мюзик-холльном фильме создана приемами, при помощи которых воспроизводился на экране мир человеческой души. Этот перенос технических ухищрений дал поразительные результаты. Уже справедливо отмечалось, что актеры в «Варьете» как бы не чувствуют присутствия камеры. К примеру, грузная спина Яннингса играет в фильме такую же значительную роль, как и крупный план его лица. Такой реальной достоверности можно было достичь только при помощи непрерывно движущейся камеры, которой и снимался этот фильм. Лишь она одна давала возможность зрителю самому очутиться в заколдованном круге событий. Благодаря динамичному использованию камеры зритель летает в воздухе, точно он вправду прыгнул на трапеции, благодаря ей он прокрадывается в комнату и оказывается участником драматических событий, отождествляет себя с Артинелли, пока тот лежит в ожидании девушки, и подглядывает за тем, как она торопливо приводит себя в порядок перед встречей с Гуллером. Необычные ракурсы, многочисленные экспозиции и искусные передвижения камеры включают зрителя прямо в гущу событий. Так Дюпон заменил условный реализм прошлого реализмом, который воспроизводил внутренние психологические процессы. Но ничего принципиально нового в этом не было. Психологическая вездесущность камеры, как и пластическая непрерывность повествования, — все это было взято из «Последнего человека»\*. «Варьете» во всем отталкивался от это-

\* Сам Карл Фройнд так объяснял ракурсы камеры: «Необычные ракурсы в «Варьете» появились поневоле, а именно из-за стесненных павильонов берлинского «Винтергартена», где снималась картина, и этот довольно любопытный фильм — настоящий справочник по фотографии, которой занимаются лежа на полу. Сегодня этот способ съемки вошел в моду».

го грандиозного фильма и достиг в реалистической сфере того, чего «Последний человек» добился в сфере самоанализа.

Другие, менее значительные фильмы послевоенного периода уже упоминались. Теперь остается лишь коротко их обозреть. Нужда в экранизациях была так велика, что экранизировали даже такой роман, как «Михаэль» Германа Банга,— вероятно, из-за его гомосексуальной окраски («Михаэль», 1924). Чаще всего тогда появлялись такие фильмы, как «Любовные письма баронессы С.» (1924) и «Комедия сердец» (1924), представлявшие собой смесь любовных и светских сцен.

Прочно утвердились на экране боевики с Гарри Пилем, детективные фильмы с Эрнстом Рейхером в роли Стюарта Узббса, комедии с Осси Освальда и драмы с Хенни Портен. Но всех звезд затмевала Аста Нильсен, игравшая облагороженных любовью женщин с таким неподдельным чувством, что забывалось сходство этих фильмов с дешевыми журнальными рассказами. В последних сценах «Падения» (1923) она изображает увядшую старую женщину, которая отчаянно старается выглядеть помоложе, поджидая любовника, возвращающегося к ней после десяти лет тюремного заключения. Кто видел, как тщетно она старалась быть привлекательной, никогда не забудет игру Асты Нильсен. В конце периода инфляции возникла новая мода на исторические кинозрелища, и все внезапно помешались на фильмах, где сюжет выстраивался вокруг народных песен — а большего и не желали обыватели из провинции и сентиментальные молоденькие продавщицы. В этом крошечном мирке Лотта Рейнигер<sup>8</sup> энергично размахивала ножницами, выкраивая один за другим свои сладенькие «фильмы теней».



**Время  
стабилизации**

**(1924—1929)**

После того как в 1924 году курс марки стабилизировался, Германия приняла на вооружение план Дауэса, который установил размеры денежных репараций и утвердил присоединение Германии к финансовой системе союзников. Жизнь постепенно входила в нормальную колею, и скоро инфляция стала казаться далеким кошмаром. Это время стабилизации под знаком плана Дауэса затянулось до 1929 года, когда произошел полный экономический крах, положивший конец обманчивому благоденствию. В течение этих лет канцлер Штресеман проводил умную политику восстановления, ознаменованную такими победами, как Локарнское соглашение и вступление Германии в Лигу наций. Домашние дела тоже выглядели вполне пристойно. И хотя Гитлер со своими приспешниками изо всех сил старались опорочить «временную систему», как они называли Веймарскую республику, никто этого не желал слышать. Их идеи были преданы забвению не столько потому, что внутренне Веймарская республика оказалась сильной, сколько по причине мощного притока иностранных займов, которые способствовали лихорадочной деятельности и снижали безработицу.

С помощью этих займов, отданных общественным учреждениям, общинам и капиталистам, немецкие промышленники постоянно расширяли свое производство, оснащая его по последнему слову техники. К концу периода стабилизации Германия располагала промышленным аппаратом, значительно превышающим ее непосредственные нужды. Разбухание этого аппарата было вызвано колоссальным увеличением административных операций. С 1924 по 1928 год число служащих возросло в пять раз, тогда как рабочий класс едва увеличился вдвое. Класс «белых воротничков» превратился в важную социальную прослойку. В то же самое время произошла другая перемена, которую современники окрестили «экономической рационализацией»: конвейерный метод стал применяться в кабинетах административных корпусов. А это означало, что по своему экономическому и профессио-

нальному положению армия служащих ничем не отличалась от рабочих. Но вместо того чтобы осознать свое пролетарское существование, служащие изо всех сил старались сохранить прежний мелкобуржуазный статус. Рабочие, по крайней мере, жили верой или надеждами, эти же три с половиной миллиона служащих в психологическом отношении были просто неприкаянными; их положение еще усугублялось тем, что и средний класс начал сдавать позиции. Хотя эти служащие заполнили города, на самом деле они находились между небом и землей. Социальное положение служащих в обществе было весьма сложным, и многое зависело от их психологических реакций. Кинематограф, конечно, не мог оставить их без внимания.

Начиная с 1924 года экономические нужды способствовали развитию немецкого кинематографа гораздо эффективнее, чем в предыдущие годы. Для усвоения этого положения необходимо заглянуть в прошлое. Во время инфляции немецкое кинопроизводство существовало весьма бедно. Конечно, внутренний рынок возмещал лишь десять процентов производственных издержек, однако два обстоятельства облегчали затруднительное положение. Во-первых, люди гонялись за всеми доступными удовольствиями и транжирили деньги, которые, впрочем, ничего не стоили. Поэтому публика ломилась в кинотеатры, число которых возросло. Во-вторых, экспорт фильмов, процветавший благодаря «демпингу», приносил баснословные барыши. Даже продажа одного фильма в Швейцарию, которая в прежние времена не имела бы экономического значения, теперь же возмещала затраты на производство среднего фильма. Соблазнившись возможностями разбогатеть, в кинопромышленность просачивалось множество беззастенчивых торгашей, и мелкие банки охотно субсидировали новоиспеченные акционерные общества, чьи советы, как правило, украшались именем какой-нибудь родовитой особы, которой платили огромные деньги за ее громкий титул. В своей работе об экономике немецкого кинематографа Фриц Олимский\* указывает на то, что художественный уровень немецкой кинопродукции был значительно ниже, чем в других странах. Это свидетельствует об относительной незави-

\* Olinsky, Fritz. Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse. Berlin, 1931.

симости подлинного произведения искусства от массового репертуара, поскольку среди поточной дребедени выплывали такие удивительные картины, как «Улица» и «Новогодняя ночь».

Но стабилизация марки произошла в тот момент, когда на кинопромышленность обрушился тяжелый удар: на немецкие фильмы внезапно иссяк заграничный спрос. Возник пресловутый стабилизационный кризис. В 1924—1925 годах многие новорожденные акционерные общества обанкротились, их председатели удалились восвояси, оставив разоренных держателей акций. Особенно остро этот финансовый крах переживали прокатчики. Кассовые выручки таяли на глазах, банки брали непомерные проценты за ссуды, и избежавшие банкротства кинокомпании не знали, где искать помощи. Как известно, человека в беде бог не оставляет. Только богом в данном случае был Голливуд.

Голливудские магнаты понимали, что как только в Германии восстановится стабильный валютный курс, немецкий рынок предоставит им широкие возможности. Они были призваны вмешаться в это дело и начали заваливать Германию американскими фильмами. Во время этого мощного нашествия они не только основали собственные прокатные агентства, но скупили и крупнейшие немецкие кинотеатры и даже построили ряд новых. Чтобы сдержать поток американских фильмов, немецкое правительство издало постановление, согласно которому на каждый иностранный прокатный фильм следовало выпустить немецкую картину. Но это постановление привело к совершенно неожиданным последствиям: родился и размножился новый вид кинопродукции — «фильм квоты». Впрочем, не много таких фильмов увидело свет, и единственный смысл их существования заключался в приобретении разрешения на съемку такого фильма, которое позволяло его владельцу ввозить в Германию зарубежную ленту. В кафе, где обычно встречались киноагенты, эти разрешения ходили наравне с акциями. Конечно, американцы очень хотели получить как можно больше этих бумажек; поэтому они выпускали собственные «фильмы квоты» в Германии и вдобавок финансировали и скупали в большом количестве немецкие кинофирмы. Что и говорить, Голливуд проникал в Германию самым беззастенчивым образом, но факт остается фактом, что благодаря американцам немецкая кинопромышленность сумела выйти из кризисного положения.

Случай с УФА показателен в высшей степени. Дела концерна к 1925 году выглядели так плачевно, что, не придя на помощь «Парамаунт» и «Метро-Голдвин», ей грозило полное разорение. Две голливудские компании заставили УФА подписать так называемое «соглашение Паруфамет», согласно которому немцам отпускаясь значительная ссуда, а взамен УФА должна была предоставить в распоряжение американских кредиторов свои патенты на «квотные фильмы», а также и многочисленные кинотеатры. Это соглашение привело к полнейшей катастрофе, поскольку за американские миллионы концерну УФА пришлось не только выполнять новые обязательства, но и погашать старые долги немецкому банку. В результате внешнего давления и внутренней административной неразберихи к 1927 году УФА опять оказалась на грани полного разорения. И тогда ей на помощь пришел Гугенберг — прусский консерватор и реакционер, державший в своих руках газеты и контролировавший всю огромную сферу общественного мнения. Желая расширить свое влияние, Гугенберг хотел поглотить ведущую немецкую кинофирму. После того как пересмотрели «соглашение Паруфамет», УФА могла стать мощным орудием пропаганды в руках Гугенберга. Но поскольку Веймарская республика еще крепко стояла на ногах, Гугенберг не использовал это орудие в полной мере, как, впрочем, и не настаивал на том, чтобы сотрудники УФА разделяли его взгляды. В конечном счете, Гугенберг был бизнесменом. Это не означает, что Гугенберг симпатизировал демократическому режиму. Надев маску нейтрального деятеля, он по мере возможности старался ему противодействовать.

Но вышло так, что «нейтральная» позиция, прикрывающая его реакционные закулисные махинации, оказалась скомпрометированной. Когда в 1927 году фирма «Фебус» разорилась, все узнали, что эту крупную кинофирму финансировал и возглавлял некий капитан Ломан. Республиканской и левонастроенной прессе стало известно, что деньги Ломана текли из секретных фондов рейхсвера. Так история с банкротством «Фебуса» обернулась для рейхсвера настоящим скандалом, и какое-то время даже казалось, что тайные заговорщические устремления милитаристов были посрамлены. Но ничего подобного, конечно, не произошло. Гинденбург уволил демократа Гесслера, до той поры занимавшего пост в военном министерстве, и назначил на его место генерала Гренера. Этим все дело и кончилось.

Как только план Дауэса стал входить в силу, лицо немецкого кинематографа очень изменилось. Тогдашняя жизнь постепенно возвращалась в нормальное русло, социальные катаклизмы больше не угрожали, и фантастические персонажи вместе с диковинными декорациями послевоенного экрана растаяли в воздухе, как вампир из «Носферату». Конечно, павильонные детища немецкого кинематографа еще долго жили и после 1924 года. Но в целом фильмы, созданные в период стабилизации, обратили свой интерес к внешнему миру и, забыв о призраках и выдуманных ландшафтах, сосредоточили внимание на явлениях повседневной живой действительности. По сути своей эти картины были реалистическими.

Эстетические мерки тоже претерпели важные изменения. Не в пример послевоенным фильмам эстетические ценности новой кинопродукции казались многим сомнительными. «Подлинный немецкий фильм тихо скончался», — замечает Пол Рота по поводу картин, следовавших за «Варьете». Газетные обозреватели в один голос твердили о всеобщем упадке. Попробуем объяснить, что же произошло.

Причину этого спада нередко видели в том, что в середине двадцатых годов многие выдающиеся мастера немецкого кино и киноспециалисты стали покидать Германию. Их скупал Голливуд, точно так же, как он переманивал и другие зарубежные таланты. На голливудский зов первыми откликнулись Любич, Пола Негри, Ганс Крели и Буховецкий. В 1925—1926 годах этих «перебежчиков» набралось уже довольно много — среди них оказались знаменитые режиссеры Э.-А. Дюпон, Людвиг Бергер, Лупу Пик, Пауль Лени и Мурнау, такие актеры, как Конрад Фейдт и Эмиль Яннингс. Не устоял перед искусом и Эрих Поммер. Осуществляя эту оптовую закупку, Голливуд, конечно, заботился не только о повышении своего художественного уровня. Гораздо важнее ему было уничтожить конкурента, самого опасного по той поре. И хотя эта массовая эмиграция усугубила трудности, переживаемые немецким экраном, не она обусловила его упадок. Это соображение подкрепляется следующим фактом: после того как положение марки упрочилось, многие замечательные режиссеры послевоенного периода — среди них Мурнау и Ланг — расточали мастерство и талант на создание незначительных фильмов. Потом Мурнау уехал из Германии, но Ланг остался дома, да и новые дарования продолжали появляться на свет. Упадок

немецкого кинематографа не объясняется оскудением талантов, наоборот, немало даровитых режиссеров переживали упадок, в причинах которого стоит разобраться.

Другое объяснение общего кризиса коренится в том, что в ту пору широко распространилась тенденция «американизировать» немецкий фильм. К жизни ее вызвали сугубо экспортные нужды. Поскольку многие тогда думали, что Голливуд разгадал секрет, как понравиться всему миру, немецкие продюсеры мечтали о подражании тому, что, по их мнению, было истинным голливудским стилем. Результаты оказались весьма плачевными. Но когда Г.-В. Пабсту, выдающемуся режиссеру из мастеров послевоенного периода, пришлось снимать «Любовь Жанны Ней» в американской манере, ему удалось создать замечательный фильм. Значит, стремление ставить картины «под Голливуд» еще не объясняло пресловутый упадок. И хотя желание работать в голливудской манере, вероятно, способствовало упадку, самое это стремление являлось одним из симптомов того же кризиса.

«Американизация» немецкого фильма проходила рука об руку с «интернационализацией» всей кинопромышленности. В этот период весьма процветали франко-немецкие и англо-немецкие содружества. Они посвятили себя фильмам совместного производства, которые, как правило, пробавлялись мелочным космополитизмом. Большинство этих картин — в том числе и замечательные ленты, вроде «Нана» Ренуара и «Терезы Ракен» Фейдера, — снимались на немецких студиях, потому что техническое оснащение их было великолепно. Нойбабельсберг, Штаакен и Гайзельгаштайг стали излюбленными площадками для работы иностранных съемочных групп. Поскольку немецкая кинопромышленность широко распахнула двери перед многочисленными иноземными пришельцами, некоторые газетные обозреватели сразу же решили, что процесс «денационализации» и является первопричиной упадка немецкого кино. Робер Бразильяш — французский коллаборационист, казненный в феврале 1945 года, — в своей «Истории кино»<sup>\*</sup> указывает на «шайку мерзавцев сомнительной национальности» как на главный источник всех зол немецкого кино. Некий французский критик, Рене Жанн, выразился точнее, ругая «евреев и чужаков» за то, что большинство немецких фильмов ут-

<sup>\*</sup> Bardéche, Maurice and Brasillach, Robert. The History of Motion Pictures. New York, 1938.

ратило свой исконно «немецкий характер». Пресловутый «немецкий характер» тогда действительно, должно быть, сдал свои позиции, если так просто уступил кучке присосавшихся паразитов. Но суть этого явления осталась без объяснения, потому что Бразильяш и ему подобные в пылу расистских предубеждений проглядели несколько весьма серьезных обстоятельств. Ведь, не будь австрийского еврея Карла Майера, немецкий фильм никогда не стал бы тем, чем он был. Уроженец Вены Фриц Ланг, тоже, между прочим, не чистокровный ариец, ставил до такой степени немецкие фильмы, что даже Гитлер восхищался ими, а он в этом деле был знаток. Да и в период инфляции тоже всякий видел, что хотя «шайка мерзавцев» прибрала к рукам кинопроизводство, немецкий экран не знал никакого художественного упадка.

Нельзя этот спад после 1924 года объяснять теми договорами, которые породили в дальнейшем множество дешевых «квотных фильмов». Некоторыми своими качествами эти картины мало отличались от многих дорогостоящих суперколоссов. С другой стороны, одно из самых замечательных художественных достижений этого периода, документальная картина Рутмана «Берлин, симфония большого города», принадлежала к «фильмам квоты», поставленным для фирмы «Фокс Юроп».

По словам Гарри А. Потамкина, «подлинная причина этого упадка носила внутренний характер». Модели внутреннего психологического существования обусловили значение немецкого кино на всем протяжении послевоенного времени. Те же модели породили нищету немецкого кино в последующие годы.

Глава  
12

### Замороженные первоосновы

Фильмы периода стабилизации можно разделить на три группы.

Множество фильмов первой группы составляют основную массу немецкой кинопродукции. Независимо от принадлежности «квотным фильмам», эти картины не содержали ничего такого, что могло бы смутить хрупкой республиканской режим. Впрочем, этот самый режим они особенно и не прославляли. Республиканскую систему они словно не замечали, а когда ненароком оправдывали капиталистический строй и образ жизни бо-

гачей, делали это между прочим и вяло. Пресловутое равнодушие к самым важным жизненным вопросам составляло специфическую особенность этих картин. Они старались даже не касаться их, а если случайно задевали, то сознательно избегали любых умозаключений. Помимо таких попыток пробиться вглубь, эти фильмы выдавали безучастному зрителю лишь тощий рацион развлечения. От глубинных корней жизни они были совершенно отрезаны. Эмоциональные почвенные первоосновы были заморожены.

Правда, многие американские и французские фильмы того времени плыли в том же направлении: после Локарнского соглашения во всех странах возникли условия, перекликавшиеся друг с другом. Но поскольку диковинный облик послевоенных немецких фильмов и их внезапный художественный упадок являлись симптомами своеобразного развития кинематографа в Германии, сходство немецких и иностранных лент не стоит подчеркивать. Оно было весьма поверхностным, ибо положение немецкого кинематографа обусловил паралич первичных устремлений. Под поверхностной оболочкой эти импульсы продолжали биться. При таких странных обстоятельствах многие немецкие фильмы сохранили свой характерный облик в годы повсеместного европейского благодушия.

Прежде чем перейти к анализу картин первой группы, стоит упомянуть о некоторых второстепенных фильмах, которые интересны в контексте нашего разговора. Когда в 1924 году снова возникла мода на эротические и авантюрно-приключенческие фильмы, это означало, что после стабилизации марки у большинства зрителей разгорелись те же аппетиты, что и в конце войны. Параллельно с этими картинами на экране опять возник призрак солдатских фильмов с их грубым казарменным юмором, придурковатыми солдатами и сногшибательными офицерами. Извлеченные из вышедших из моды пьес и романов довоенной поры, они отражали веру среднего немца в возвращение нормальной жизни, которую тот не представлял себе без регулярной армии и сверкающих мундиров. Однако мода на эти фильмы прошла слишком скоро, чтобы служить характеристикой этого периода, другие картины тоже придется отметить, поскольку темы их были постоянными спутниками экрана. Таким «вечно живым» выступал фильм, наполненный различными тайнами, и несмотря на новые времена, даже Лупу Пик, прежде умевший изображать на экране ме-

нее призрачные ужасы, обратился к подобным картинам. В годы стабилизации и позже процветали и комедии, исполненные берлинского колорита и прославлявшие как добродушие, так и остроумие местного населения. Будучи устойчивым фольклорным жанром, эти комедии не менялись под воздействием происходящих событий.

Многие фильмы этой группы, изобличавшие паралич коллективной души, просто не замечали социальной реальности. Большинство комедий претендовало на принадлежность к комическому жанру только потому, что в них имелся традиционный набор комедийных ситуаций. Скажем, Фред любит Лисси, но не хочет на ней жениться. Чтобы вызвать его ревность, Лисси нанимает сутенера Карла поухаживать за ней. Карл в свою очередь увивается за танцовщицей Китти, а за Китти волочится повеса Фред. В финале комедии обе пары женятся, и обе свадьбы рассеивают все недоразумения. Подобный сюжет, имевший место в фильме «Экспресс любви» (1925), великолепно характеризует эти комедии. Действие их происходило «ни на земле, ни на небе», а примет подлинной жизни не было в помине. И когда они подражали французской бульварной комедии, ее дух бесследно исчезал, оставляя лишь сюжетную конструкцию.

Потом у фильма такого рода поменяли ингредиенты, и экран заполнили мелодрамы, такие же мертворожденные, как комедии. Ради известного жизнеподобия они нередко разворачивались в ярких, живописных интерьерах. Скажем, в цирке, обещающем превосходное развлечение. Однако никакие культбиты на лошади не могли вдохнуть жизнь в фильм о цирке. За исключением, вероятно, эмоционально-напряженной и полнокровной картины Макса Рейхмана «Манеж» (1927), в этих фильмах постоянно действовали стереотипные марионетки — клоун, девушка и ее возлюбленный\*. Те же самые клише, фигурируя в атмосфере мюзик-холла, стали популярны благодаря фильму Дюпона «Варьете». На своем успехе Дюпон паразитировал в картине «Мулен Руж» (1928), куда для оживления он ввел шалого парня, мчащегося на гоночной машине, и документальные кадры Парижа. На русские интерьеры тоже был большой спрос. В «Тоске по родине» (1927) немцам показывались живущие в парижских меблирашках русские эмигранты, кото-

\* Другие фильмы о цирке — «Мертвая петля в воздухе» (1928), «Три Кодонас», «Принцесса цирка» (1925).

рые, ностальгически вздыхая, слушали свои народные песни, исполняемые на рояле\*. То была выставка сантиментов, оборудованная по расхожему рецепту. Производство подобных мелодрам и комедий осуществлялось механически.

Тенденция бегства от действительности, характерная для этих картин, прочно утвердилась на немецком экране тех лет. Появление на свет большинства фильмов было обусловлено этим откровенным эскейпизмом. Излюбленный эскейпистский метод сводился к тому, что реальные города или ландшафты превращались в вымышленные края, где исполнялись любые желания и надежды. В немецких народных песнях прославлялись Рейн и Гейдельберг: они выглядели вечными спортивными площадками для юношества, занятого любовными играми и срывающего цветы удовольствия. Потом эти песни преобразовались в фильмы, отличавшиеся друг от друга только напитками, которые распивались в них для поднятия настроения. «Радостный виноградник» (1927) по одноименной пьесе Цукмайера побил все рекорды по части пиршественных возлияний и любовных шашней. Париж, город света, выглядел на экране столицей неоновых огней и фривольных приключений. Когда в таком фильме парижанка боялась потерять своего ветреного любовника, она переодевалась в другое платье, шла в Мулен Руж и снова залучала беглеца в свои сети. Эти фильмы ничего не имели общего с очаровательными кинематографическими поэмами Рене Клера; они напоминали, пожалуй, шикарные автобусы «Париж ночью», которые в довоенное время перевозили туристов от одного злачного места к другому\*\*.

Но настоящим земным раем на экране выглядела Вена. Любая захудалая венская оперетта превращалась в кинематографическую поделку, если она позволяла публике убежать из прозаического республиканского мира во времена последних Габсбургов. Поднаторевший в такой романтизации прошлого Людвиг Бергер поставил «Вальс-мечту» (1926) по оперетте Оскара Штрауса, который одним из первых немецких фильмов произвел сенсацию в Америке. В этом стандартном фильме-опе-

\* Другие фильмы с русскими мотивами — «Царский курьер» (1926), «Волга-Волга» (1928), «Страшная измена» (1929).

\*\* «Парижские фильмы» — «Любовь ослепляет», «Парижская девчонка», «Натурщица с Монпарнаса» (1929); «Игрок в домино с Монпарнаса» (1928), «Панамэ» (1927).

ретте, полном мягкого юмора, близкого Любичу, не только высмеивалась придворная жизнь, но впервые сложился трафаретный образ чаровницы Вены, которому была суждена долгая экранная жизнь. Компонентами фильма выступали душа эрцгерцог, легкий флирт, барочные декорации, мебель в стиле Бидермайер, народ, распивающий и поющий в загородном ресторане под деревьями, Иоганн Штраус, Шуберт и достоимый старый император. Навязчивый образ этой ретроспективной утопии затмевал нищету реальной Вены двадцатого века. Между прочим, в большинстве фильмов о кайзере Фридрихе имелись эпизоды с австрийскими офицерами, которые могли появиться в любой кинострапне о венской жизни. Эти офицеры были беспечные, любящие музыку гуляки, и снисходительное благодушие, с которым они изображались, убеждало каждого немца, что справиться с таким изнеженным врагом пара пустяков.

Эскейпистские нужды породили особую разновидность документальной ленты — культурфильм, как он назывался в Германии. Начиная с 1924 года, когда ни в одной стране не интересовались такого рода картинами, УФА ревностно занималась производством их, главным образом из экономических соображений. Специфические трудности кризиса стабилизации привели к временному сокращению выпуска полнометражных развлекательных фильмов. Поэтому существовавшие в ту пору киноконцерны во главе с УФА нашли момент подходящим для того, чтобы приступить к выпуску короткометражек. В результате их стараний документальные ленты приобрели большее значение, чем раньше. Они, вероятно, удовлетворяли немецкое любопытство к внешнему миру, возросшее после стольких лет внутреннего самоизучения.

Как сообщал рекламный буклет УФА, культурфильмы ставились на следующие темы: «Сердце за работой... узлы пульсирующих нервов... злобно шипящие змеи, радужно поблескивающие жуки... инфузории... осоловело глядящие лягушки... восточные культовые ритуалы... заклинатели огня и тибетские монастыри, живой Будда... гигантские мосты... мощные корабли, железнодорожные пути, шлюзы... исполинские горы, ледники, чудесно сияющие альпийскими вершинами... табуны диких мексиканских буйволов... резвоногие китайцы перед паланкинами, распивающие чай и обмахивающиеся веерами японки при свете китайских фонариков... Невский проспект... скачки в Отей... сумбур времени...» Буклет заканчивался

следующим утверждением: «Мир прекрасен, и его зеркало — культурфильм».

Первым культурфильмом, сделанным концерном УФА в расчете на зарубежную публику, был «Путь к силе и красоте» — полнометражная документальная лента Николаса Кауфмана, выпущенная в 1925 году, а в 1926 году увидевшая свет в измененном варианте. Снятый при финансовой поддержке немецкого правительства, этот фильм демонстрировали школьникам в воспитательных целях. В рекламном буклете УФА, посвященном достоинствам этого фильма, какой-то завзятый сочинитель панегириков утверждал, что «Путь к силе и красоте» пропагандирует идею «возрождения человеческого рода». На самом деле фильм пропагандировал ритмическую гимнастику и спорт. Впрочем, такой культурфильм отличался всеядностью: не довольствуясь современными достижениями в области атлетики, лечебной и ритмической гимнастики, танца и прочего, концерн УФА воскресил римские термы и древнегреческий гимнасий, где упражнялись толпы молодых людей, совсем как современники Перикла. Устроить этот маскарад было легко, так как большинство атлетов упражнялись голые. Разумеется, подобное зрелище корбило чопорный глаз, но концерн УФА утверждал, что эти безупречно сложенные красавцы дарят зрителю эстетические радости, понимая, что этот идеализм вознаграждался хорошими кассовыми доходами. В эстетическом отношении эта реконструкция античных нравов была безвкусна, хотя спортивные кадры отличались несомненными достоинствами, но красавцы атлеты толпились в таком изобилии, что уже не воздействовали на публику ни чувственно, ни эстетически.

Благодаря исторической достоверности и мастерской операторской работе культурфильмы, выпускаемые УФА, превратились в нечто вроде немецкого лакомства и пользовались большим спросом на международном рынке. Однако формальное мастерство этих лент не возмещало их поразительного безразличия к проблемам человеческого бытия. Предлагая ритмическую гимнастику в качестве средства возрождения человечества, «Путь к силе и красоте» отвлекал современников от раздумий над уродством реальной жизни, от которого не могла избавиться никакая гимнастика. Эти документальные ленты просто морочили людям голову. Они изображали прекрасный мир, но любование красотой «резвоногих китайцев перед паланкинами» мешало им увидеть нищету, от которой



страдали эти прекрасные кули. Они изображали «сумбур времени», но вместо того чтобы осмыслить его, они тупо на него глядели, и в результате в головах зрителей воцарялся еще больший сумбур, чем прежде. Они сообщали о стадах диких буйволов и заклинателях огня, но их приверженность к бесполезной для зрителя экзотике давала возможность держать его в полном неведении относительно повседневной жизни. Благодаря эскейпистской нейтральности культурфильмы, выпущенные УФА, показывали, что их подчинение законам республиканского режима отнюдь не равнозначно безоговорочному приятию его.

Однако не все фильмы чурались социальной действительности. Так называемые фильмы Цилле — эта разновидность процветала в 1925—1926 годах — обращали пристальное внимание на события повседневной жизни. Генрих Цилле был берлинский рисовальщик, который из сострадания к униженным и оскорбленным специализировался на изображении человеческой фауны, обитавшей в пролетарских кварталах Берлина. Его рисунки изможденных недоеданием детей, рабочих, падших девиц, шарманщиков на грязных дальних дворах, нищенок и лиц без определенных занятий снискали огромную популярность у немцев. Герхарт Лампрехт<sup>1</sup> оживил эти рисунки в фильме «Отверженные» (1925), который создал на основе рассказанного ему Генрихом Цилле. Инженер, давший ложные показания, чтобы спасти честь невесты, попадает в тюрьму, а выйдя из нее, оказывается на улице. Отчаявшись найти работу, он пытается покончить с собой, но его спасает сердобольная девушка, незамедлительно влюбившаяся в него.

Девушка происходит из среды, изображенной Генрихом Цилле: в фильме фигурируют ее представители — благодушный фотограф и шайка мелких преступников. Инженер привязывается к этим людям и, став простым заводским рабочим, начинает зарабатывать на жизнь. Вскоре судьба отличает его: владелец завода обнаруживает его таланты и обеспечивает ему более завидное социальное положение. К вящему счастью инженера, сердобольная девица как по заказу умирает и он, избавленный от угрызений совести, женится на сестре заводчика тоже с завидным социальным положением\*.

\* Среди других фильмов Цилле можно отметить «Погрызших» (1926) с Астой Нильсен и «Пробуждение женщины» (1927).

Рецепт, по которому состряпан сюжет, предполагает два ингредиента. С одной стороны, создатели фильма, детально живописуя страдания пролетариата, претендуют на пафос в разработке социальной проблемы, с другой — они проходят мимо этой проблемы, изображая рабочего-вундеркинда (который на самом деле даже не принадлежит рабочему классу) баловнем судьбы. Цель создателей картины очевидна — внушая зрителю, что он тоже может стать хозяином жизни, они хотят примирить его с режимом. Ведь из такого сюжета следовало, что классовые различия в конечном счете эфемерны, а притворное чистосердечие в изображении трудностей, переживаемых низшими классами, лишь укрепляло повседневную мечту о социальном освобождении.

Фильмы, сделанные по такому рецепту, не только исследовали живописный мир Цилле, но захватывали и сферу служащих в «белых воротничках», чтобы выделить из них маникюршу или телефонистку: одна Лотта, млеющая в объятиях богатого жениха, выступала воплощенной наяву мечтой всех ее сестер. Говоря по правде, подобные желания жили не только в Германии, но их немецкий образчик рекламировал существующий режим особенно близоруко, если вообще не вслепую. Немцев тешили иллюзиями на продвижение в верхние социальные слои в те времена, когда из-за стандартизации производства такого рода были практически неосуществимы. Высшие классы преподносили немцам таким образом, что шикарные ночные клубы и отливающие лаком машины казались им вождельной целью любых человеческих стремлений. Когда схожие темы обрабатывал Голливуд, события и характеры в его фильмах сохраняли мало-мальское правдоподобие. Немецкие фильмы были искусственными и тупыми произведениями. И тем не менее они находили отклик. Коллективная душа была совершенно парализована.

Другие ленты старались идеологически обработать того, кто был слишком недоволен социальными и политическими условиями, чтобы попасть на удочку фильмов Цилле и им подобных. Стряпались эти ленты по примитивному рецепту: они пытались разрядить накопившееся негодование тем, что обрушивались на зло меньшего масштаба. Некоторые картины того времени клеймили суровость уголовного кодекса. В «Муках женщины» (1926) критиковалось запрещение абортов у частных врачей, а фильм компании «Неро» «Секс в оковах» (1928)

ратовал за тюремные преобразования. Поскольку оба фильма сосредоточивали внимание на сексуальных вопросах, они вызвали в душе зрителя странную смесь негодования и похоти, что повышало лишь охранительную ценность этих картин.

Если тот или иной фильм занимал порою радикальную позицию, то радикализм его, как правило, был неизменно направлен против давно свергнутых властей. Две неприязнительные экранизации пьес Герхарта Гауптмана «Ткачи» (1927) и «Бобровая шуба» (1928) разделялись с первыми немецкими капиталистами и самодовольной знатью при кайзере. Среди таких анахронизмов числится один из лучших фильмов этого периода — «Брюки» (1927) Ганса Берендта, поставленный по довоенной комедии Карла Штернгейма. В ней шла речь о романтических шашнях правителя маленького княжества с супругой мелкого чиновника, который не только не сетовал на свои рога, но даже радовался судьбе, потому что умный правитель не забыл продвинуть его по службе и наградить орденом. Хотя киновееды считали «Брюки» слишком трудным фильмом для широкой публики, этот «сплав фарса и сатиры», как назвал фильм Потамкин, пришелся по душе немецкому зрителю. Публика смаковала игру Вернера Крауса, наделившего мелкого чиновника чертами немецкого филистера. Смеясь над ним, немцы, возможно, думали, что смеются над своим прежним потешным обличьем, но к этому их смеху примешивалось сожаление, потому что втайне они по-прежнему тосковали по ушедшим временам с их добродушными правителями и сверкающими орденами.

Содержанию фильма вполне соответствовали приемы его пластического претворения: они тоже свидетельствовали о параличе коллективной души. Казалось, повышенный интерес к содержанию привел к ослаблению кинематографического языка фильма. Хорошие режиссеры не заботились о том, чтобы передать фабулу соответствующим пластическим языком, а превращали киноизображение в обыкновенную иллюстрацию к рассказу. Сюжет фильма и его изобразительная сторона существовали разрозно, и она играла роль довольно бессмысленного аккомпанемента. Многие фильмы напоминали экранизации романов, хотя на самом деле таковыми не были.

Ослабление «чувства кинематографа» повлияло и на выразительные средства. Приемы, которые к 1924 году сложились в систему образов, наполненных определен-

ным значением, после 1924 года выродились в бессмысленные штампы. Научившись манипулировать камерой, операторы без нужды злоупотребляли ею. Крупные планы стали общим местом. Постановщики не только не желали как-то разнообразить их, но создали наборы крупных планов для передачи на экране обычных событий, которые были понятны без дополнительных формальных ухищрений. Если главный герой фильма садился в поезд, то публика узнавала об его отъезде по тому, как на экране мелькали части паровоза и медленно двигались колеса. В «Осколках» такие планы обладали драматургической функцией, в этих же фильмах они служили стандартным украшением, появившимся все по той же равнодушной безответственности, которой объяснялось пренебрежение к конкретным деталям. Роскошные холлы фешенебельных отелей на экране смутно напоминали своих реальных двойников, а когда изображалось какое-то здание и одна из его частей, то она как бы принадлежала другому строению.

Механическое воспроизведение одних и тех же монтажных приемов бросалось в глаза. Если снимались эпизоды в ночном кабаре, то каждый режиссер обязательно показывал тамошний разгул при помощи стереотипных изображений танцующих ног, гигантских саксофонных труб и качающихся торсов. Во многих фильмах шла речь о первой мировой войне, но достаточно было и легкого прикосновения к этой теме, чтобы на экране сразу появились проволочные заграждения, марширующие колонны и взрывы гранат — документальный архивный материал монтировался в фильм автоматически. Преобладали устойчивые метафоры — замены. Одна из них связывала два различных предмета на экране, показывая их части крупным планом. Так, например, если действие переключалось с элегантного господина на бедную женщину, то камера сначала показывала этого господина, затем витала вокруг его ботинок, задерживаясь на них до тех пор, пока эти ботинки не превращались в дамские туфли, и только потом взмывала вверх, демонстрируя самое женщину. Большинство комедий, выпущенных концерном УФА, изобиловали кадрами, параллельно монтированными поведением какого-нибудь актера и домашнего животного. Когда шикарная девица сияла от радости, ее питомца весело резвилась, но если собачка грустила, это означало, что в следующем кадре обязательно появится девица, смахивающая крупные слезы со щек.

В те годы замечательные съемочные группы создавали фильмы на немецких студиях, но, как правило, в этих лентах шла речь о незначительных темах или значительные события утрачивали свою важность. От стандартной среднего качества продукции эти элитарные фильмы отличались лишь техническим совершенством — тем законченным, большим стилем, в котором преподносились пустяки так, как если бы они что-то из себя представляли. Они создавали иллюзию содержания. И сама претенциозность этих картин свидетельствовала все о том же параллелизме коллективной души.

Поскольку «Последний человек» пользовался мировым успехом, Карл Майер и Ф.-В. Мурнау продолжили свое сотрудничество; их новым детищем явился «Тартюф», суперколосс студии УФА, где оба художника отдали дань «большому стилю». Паралич все укреплял свои позиции, и Майер, вероятно, отдавал себе отчет в его заразительной силе. Поэтому, как бы чувствуя, что равнодушные, укоренившиеся в нем и в окружающих, уничтожит всякую непосредственность мысли и чувства, а заодно породит поголовное, неприкрытое лицемерие, в «Тартюфе» Майер пытался заклеить лицемерие как основной порок современного общества. Для этого он прибегнул к обрамляющему рассказу, опоясывающему мольеровскую комедию. Фильм начинается с пролога, где показывается жизнь богатого престарелого господина под башмаком своего домоправителя, который, подобно классическому Тартюфу, опутал хозяина бесстыдной лезтью. Чтобы открыть глаза старому дураку, внук приглашает его вместе с домоправителем посмотреть экранизацию мольеровского «Тартюфа», которую предусмотрительно устроил для них. На этом пролог кончается, и следует сам «Тартюф». Подобно «Мышеловке» в «Гамлете», фильм внутри фильма выполняет просветительскую миссию: в эпилоге охотника за богатой невестой выставляют за дверь. Но изощренность постановки обесценила то, что Майер хотел сказать. От рассказа, образующего рамку, критики отмахнулись как от архитектурного излишества, а высшего напряжения «Тартюф» достигал в те моменты, когда, по словам Пола Роты, демонстрировались высокое актерское мастерство и декоративные изыски: «кружевной дамский халат в последнем эпизоде, в спальне, узор на постельном покрывале, фарфоровые часы на камине и т. д.». Это было мастерское театральное представление. И сколько камера ни мета-

лась из стороны в сторону, она не могла использовать фигуру Яннингса и других актеров в подлинно кинематографических целях — действия камеры подчинялись Яннингсу и его партнерам. Таким образом, этот «Тартюф», не сумевший донести атмосферу лицемерия до зрителей, был по существу сам Тартюфом, поскольку помогал публике сохранить в неприкосновенности то, что накопилось в глубинах ее сознания.

Перед отъездом в Голливуд Мурнау осуществил постановку еще одного суперколосса УФА — «Фауст» (1926). Концерн УФА предполагал превратить фильм в монумент культуры. В своем сценарии Ганс Кизер беззастенчиво перекроил Марло, Гёте и германские народные сказания, а выдающийся немецкий писатель Герхарт Гауптман сочинил к картине надписи. Технические ухищрения щедро расточались на изображение полетов ангелов и хитроумные дьявольские фокусы. Камера Карла Фройнда передвигалась на специальном приспособлении вверх и вниз среди просторных павильонных ландшафтов, забитых городками, лесами и селениями, а сделанные таким образом съемки давали возможность зрителю принять участие в путешествии по воздуху, затеянном Мефистофелем и омоложенным Фаустом. Их полет был подлинной сенсацией. Но ни операторские уловки, ни Герхарт Гауптман не могли возместить никчемность фильма, который криво истолковывал, если вообще не перечеркивал, идейные мотивы фаустовской легенды. Метафизический конфликт добра и зла был предельно вульгаризован, а сентиментальная любовная история Фауста и Маргариты исторгла у критика «Нэшнл борд оф ревью мэгезин» следующее замечание: «С высот мужественной версии Марло и философского построения Гёте мы докатились до уровня либретто, которое подвигло Гуно сочинить свою оперу». Фауст оказался не «монументом культуры», а монументальной витриной выдумок, при помощи которых выжимались деньги из национальной культуры. Допотопные театральные позы актеров изобличали фальшивость целого. Хотя за границей на долю «Фауста» выпал значительный успех, в самой Германии его встретили прохладно. В ту пору немцы оставались равнодушными к фаустовским проблемам и даже встречали в штыки любые переработки национальной классики.

Замечательными примерами «большого стиля» явились три фильма Фрица Ланга, поставленные им за годы

стабилизации. В них изображались захватывающие приключения и технические фантазмагии, порожденные тогдашним культом машин. Первым из этих фильмов был «Метрополис», выпущенный концерном УФА к началу 1927 года. □

По личному свидетельству Фрица Ланга, идея этого всемирно известного фильма родилась у него в тот момент, когда он с борта корабля впервые увидел Нью-Йорк — ночной Нью-Йорк, сверкающий мириадами огней. Город, выстроенный в его фильме, — своеобразный супер-Нью-Йорк, созданный на экране с помощью так называемого «приема Шюфтана», остроумно придуманного зеркального устройства, превращающего мелкие предметы в циклопические. У этого экранного Метрополиса будущего есть нижний и верхний город. Последний — невероятная улица как бы оживших небоскребов и нескончаемый поток такси и машин, летящих по навесным магистралям, — выступает обиталищем финансовых воротил, высокооплачиваемых служащих и золотой молодежи, гонящейся за удовольствиями. В нижнем городе, лишенном дневного света, рабочие обслуживают чудовищные машины. Они больше похожи на рабов, чем на рабочих. Фильм обстоятельно рассказывает об их мятеже против властей предрержащих в верхнем городе и заканчивается примирением обоих классов.

Однако сюжет в этом фильме не так существен, как пластические черты, которые преобладают в изображении событий. В блестящем эпизоде «Лаборатория» процесс создания робота воспроизводится с технической скрупулезностью, которая вовсе не требуется для дальнейшего развития фильма. Кабинет крупного магната, образ Вавилонской башни, фантастические машины и эффектные массовые сцены — все красноречиво говорит о склонности Ланга к помпезной орнаментальности. В «Нибелунгах» его декоративный стиль был богат смысловыми значениями; □ в «Метрополисе» декоративность служит самоцелью, порою даже в ущерб сюжетной логике. Так, скажем, вполне оправдано то, что, направляясь к машинам и возвращаясь от них, рабочие обступают орнаментальные группы, но довольно бессмысленно выстраивать их таким образом, когда они слушают во время перерыва утешительные речи девушки Марии. В своем увлечении орнаменталистикой Ланг заходит так далеко, что людей, отчаянно пытающихся спастись от наводнения в нижнем городе, превращает в декоратив-

ные арабески. Если в кинематографическом смысле эти кадры наводнения отличаются несравненным совершенством, то по меркам обыкновенной человечности они не выдерживают критики. «Метрополис» произвел большое впечатление на немецкого зрителя. Американцы смаковали его техническую виртуозность, англичане сдержанно отмалчивались. Французов фильм встревожил — в нем они увидели симбиоз Вагнера и Круппа, а также потрясающее проявление немецкой жизнеспособности\*.

Следующий фильм Ланга, таинственный «триллер» «Шпион» (1928), двумя чертами напоминал его «Доктора Мабузе». Во-первых, в нем действовал необыкновенно опытный шпион, который, подобно Мабузе, жил несколькими различными жизнями: будучи шпионом, он служил директором банка и клоуном в мюзик-холле. Во-вторых, как в «Докторе Мабузе», этот новый фильм не наделял моральным превосходством представителей закона. Шпионаж и контрразведка показаны на одном и том же уровне — просто две банды дрались друг с другом в мире хаоса. Однако есть у этого фильма и существенное отличие: если доктор Мабузе воплощал в себе тирана, который извлекает выгоду из окружавшего его хаоса, то шпион погряз в своих темных делах во имя одной-единственной цели — шпионажа. Герой был новым вариантом Мабузе, занятым бессмысленной деятельностью. Выведя этого героя на первый план, фильм отражал психологическое безучастие, преобладающее в этот период. Это безучастие сказывалось еще и в том, что законные и незаконные преследования никак не разграничивались, а к тому, что человек мог носить какую угодно маску, относились спокойно. Внешняя сторона личности не отражала характера. Этот своеобразный «маскарад личностей» тоже свидетельствовал о таком состоянии коллективной души, когда внутренний паралич пресекал любое поползновение понять, что же ты такое есть на самом деле. И как бы стараясь заполнить эту пустоту, Ланг взвинчивал чувства, в которых не было никакого смысла. Воспроизведя их на экране, буйная фантазия Ланга достигла апогея в эпизоде крушения поезда в туннеле. Поскольку воспроизвести катастрофу на натуре оказалось невозможно, Ланг передал ощущение ее при помощи путаных образов, мелькающих в сознании людей, которые попали в беду.

\* Любопытно, что Герберт Уэллс назвал «Метрополис» «глупейшим фильмом», а Конан-Дойл восхищался им.

Не поставь Ланг своего «Шпиона» в торжественно орнаментальном стиле «Метрополиса», он был бы подлинным предшественником «триллеров» Хичкока. Но пустые чувства Ланг заgrimировал под откровения неведомых истин. Формальная виртуозность, отчужденная от содержания, породила подделку под подлинное искусство. Чтобы еще раз оттенить претенциозность фильма, концерн УФА выпустил том, явившийся шедевром книгопечатания, но содержащий лишь роман Теа фон Гарбоу, по которому был снят «Шпион».

В своем третьем фильме, «Женщина на Луне» (1929), Ланг изобразил фантастическое путешествие в ракете на Луну. Космические съемки отличались поразительной достоверностью видения, но эмоциональная скудость сюжета выглядела даже жалкой. Она была настолько очевидной, что обесценивала многие виртуозные пластические уловки Ланга, а лунные пейзажи сильно отдавали павильонами УФА в Нойбабельсберге.

Другие фильмы «большого стиля» прикрывали свое ничтожество трагедийной маской. Смастерить ее было легко: достаточно ввести в фильм какой-нибудь несчастный случай и представить его наподобие рокового события. В фильме УФА «Прибежище» (1928), с участием Хенни Портен, молодой человек, некогда порвавший с буржуазными родителями и породнившийся с пролетариатом, возвращается в город детства, утратив всякие иллюзии. Бедная девушка заботится о неприкаянном бывшем революционере, и родители его уже готовы поселить их у себя. Счастье как будто уже не за горами, но УФА неумолимо разрушает его. В самый последний момент герой умирает, и смерть его должна, по замыслу УФА, произвести на публику впечатление трагедии\*. Поскольку он был революционером, УФА, возможно, считала, что смерть его воздана по заслугам. В тех случаях, когда трагический исход нельзя было считать благоприятным, фильмы «большого стиля» нередко полагались на то, что очарование прекрасных декораций прикроет их пустоту. В «Донье Хуане» Пауля Циннера (1928) Бергнер разгуливала у фонтанов Гренады и по дорогам, где некогда скакал Дон-Кихот на своем Росинанте. Но все это были орнаментальные безделушки.

\* Следует упомянуть и другие фильмы, более или менее приверженные к «большому стилю»: «Манон Леско» (1926), «Кавалер роз» (1926), «Мартин Лютер» (1928), «Наполеон на острове Святой Елены» (1929).

Даже документальные ленты грешили высокопарностью стиля. Выпущенный концерном УФА культурфильм «Природа и любовь» сочетал сцены сексуальной жизни с монументальными картинами рождения и расцвета человеческого рода. Точно так же в культурфильме «Чудеса творения» не только изображались повседневные чудеса, но предвосхищались астрономические события будущего, в том числе тотальная смерть нашей вселенной. Если верить рекламному буклету, посвященному этому фильму, концерн УФА был убежден, что перспектива таких астрономических событий внушит каждому думающему зрителю, сколь незначительно и эфемерно его существование. Другими словами, трагическая судьба космоса изображалась для того, чтобы отвлечь внимание публики от повседневных жизненных проблем. «Большой стиль» в этом случае способствовал лишь отуплению социального сознания.

Глава  
13

### Проститутка и юноша

Вторая группа фильмов, появившихся за годы стабилизации, позволяет уточнить, какие стороны коллективной души были парализованы. Не имея прямого выхода для выражения, они давали о себе знать окольными и запутанными путями. Некоторые фильмы из этой группы обнаруживали свое скрытое содержание как бы сомнамбулическим способом — они напоминали откровения человека, разговаривающего во сне.

Несколько фильмов, последышей ушедшего времени, ясно показывали, что старые психологические тревоги продолжали беречь коллективную душу. В 1926 году Генрик Галеен выпустил вторую редакцию «Пражского студента», которая тематически отличалась от первого варианта только тем, что еще больше подчеркивала психологический смысл сюжета. В этой прекрасной, местами спорной редакции довоенного фильма Вегенера поединок Болдуина с двойником нарочито истолковывался как «борьба со своим вторым «я». В Германии картина имела большой успех; фильм словно заставлял немцев осознать свою душевную раздвоенность, которая за годы стабилизации окрепла благодаря скрытому конфликту между республиканскими преобразованиями и авторитарными устремлениями. Фильм Галеена, изобиловавший

реминисценциями из Э.-Т.-А. Гофмана, запечатлел эти устремления, а также связанные с ними безотчетные порывы и томления. Вероятно, сам сюжет располагал такими возможностями — не случайно нацисты выпустили еще одного «Пражского студента» в 1935 году.

Набив руку на фантастических фильмах ужасов, Галеен поставил еще «Альрауне» (1927) по роману Эверса. Ученый (Пауль Вегенер), занимающийся вопросами искусственного оплодотворения, создает человеческое существо Альрауне, дочь казненного на виселице преступника и проститутки. Бригитта Хельм<sup>1</sup> изобразила ее сомнамбулической женщиной-вамп с пустым и обольстительным лицом. Альрауне губит каждого, кто влюбляется в нее, и в конце концов уничтожает самое себя\*. Родство Альрауне с Гомункулусом достаточно очевидно. Как и у Гомункулуса, ее противоестественное происхождение приводится в фильме для того, чтобы объяснить психическую неуравновешенность Альрауне и губительные последствия ее поступков. Сюжет вызвал к себе немалый интерес, так что спустя несколько лет его использовал звуковой кинематограф. Этот факт указывает на то, что некоторые из замороженных психологических процессов, отразившихся в «Альрауне», были необыкновенно важны.

Другой ряд лент обнаруживал отдаленное родство с крестьянскими драмами и фильмами инстинктов послевоенных лет, которые прославляли природу, вернее, изображали взаимоотношения между человеческой природой и окружающим ее внешним миром. Независимо от того, появлялись ли на экране бури и морозы, земледельцы и рыбаки, в этих фильмах законы природы, вечной и неизменной, подчиняли себе любые проявления человеческого разума. Спорадическое возникновение подобных фильмов свидетельствовало о существовании романтической тенденции, возросшей на тех страданиях, которые несла людям механизация производственных процессов. Эта тенденция, враждебная интеллекту, была направлена не только против рационализма, не замечавшего дружественные силы природы, но также против постоянных попыток разума обуздать ее разрушительные возможности, проявляющиеся и в тирании. Как бы широко ни распространялся подобный антиинтеллектуализм, ярче проявляет-

\* Близок к «Альрауне» фильм Роберта Вине «Руки Орлака» (1925).

ся он не на экране, а в философии и литературе, — иначе говоря, что-то мешало ему полно выразиться в тогдашнем кинематографе.

Среди фильмов, унижающих разум во имя природы, особенно выделялся «Сын Агари» (1927) Фрица Вендхаузена, где великолепно изображались заснеженные урочища, весеннее половодье и старомодные интерьеры. То была романтическая история о красивом молодом человеке, возвратившемся из странствий в родную горную деревушку. Приехав из дальних «больших городов», он попадает в самую гущу страстей, бушующих в придорожной таверне и на лесопилке. Связи между крестьянами и землей оказываются такими нерасторжимыми, что герой в конце фильма выглядит нежеланным пришельцем. В своей работе об этой картине английский критик Лежен писала о том, что «каждое законченное дело, каждое кропотливое начинание растет из почвенной жизни... тогда как желания чужака остаются невыполнимыми»\*. На родство этого культа земли с авторитарным поведением позднее прольет свет «кровавопочвенная» литература нацистов.

Режиссер Арнольд Фанк пополнил серию своих «горных фильмов» уже упомянутой «Священной горой» и довольно пустяковой комедией «Большой прыжок»\*\*. Результаты выглядели жалко. Героический идеализм альпинистов растаял под солнцем Локарно, как снег в горных долинах. Однако тематика еще держалась в силе, и когда общественное благополучие резко пошло на убыль, ее новый взлет наметился в «Белом аду Пиц Палю» (1929), где Эрнст Удет продемонстрировал ошеломляющие чудеса альпинистской сноровки. Этот кинематографически завораживающий фильм Фанк снял в содружестве с Пабстом, который, вероятно, сделал все, чтобы разрядить его мелодраматическую напряженность. Однако сентиментальность всегда была верной спутницей этого своеобразного идеализма.

Национальные фильмы периода стабилизации были заражены всеобщей апатией. Даже патриотический запал у большинства из них изрядно оскудел. Фильм о Бисмарке, выпущенный в 1926 году, представлял собой обыкновенную фактическую биографию. «Мировая вой-

\* Lejeune, C. A. Cinema. London, 1931, p. 234.

\*\* Фанк написал также сценарий другого «горного фильма» — «Борьба за Маттерхорн» (1928).

на» (1927), документальный фильм УФА в трех частях, использовавший архивный материал, добытый скрытой камерой, снимался под четким девизом — «изображать исторические факты с неоспоримой объективностью». В этой картине впервые появилась существенная новинка: карты, иллюстрирующие продвижение войск и направление ударов на манер мультипликаций. Их создатель Свен Нольдан назвал их средством передачи воображаемых явлений, ускользающих от глаза камеры. Ему же было поручено изготовить карты для нацистских военных фильмов «Крещение огнем» и «Победа на Западе», но пропагандистская суть этих картин, сводившаяся к прославлению неодолимой военной мощи нацистской Германии, уничтожила их претензию на объективность. (Не удивительно, между прочим, что военная документальная лента Леона Пуарье «Верден» 1928 года не уступала «Мировой войне» по части нейтрального изображения событий. Локарнское соглашение в известной мере сблизило точки зрения немецких и французских кинематографистов.)

Два немецких художественных фильма, «Эмден» (1926) и «U-9 Веддиген» (1927), превозносящие военные подвиги германского флота, старались сохранить беспристрастность. Американский журналист, присутствовавший на премьере «U-9 Веддиген» на берлинском съезде «Стального шлема», хвалил фильм за отсутствие националистического колорита.

Однако эта сдержанность вовсе не была правилом. Фильмы о Фридрихе Великом этого периода и им подобные, паразитируя на известных личностях прусской истории, грешили неумеренным национализмом. Однако временами в нем ощущались перемены старого, что, подобно нейтралитету «Мировой войны» или «Эмдена», изобличало существующий паралич националистических страстей. Факт остается фактом, но современники плана Дауэса считали эти патриотические фильмы запоздалыми реминисценциями прошлого. Две такие картины — «Королева Луиза» (1927) и «Ватерлоо» (1928) — поставил Карл Грюне.

Режиссура Грюне после его памятной «Улицы» по-прежнему была замечательной. Он рассматривал жизненно важные проблемы под различными углами зрения, а кинематографическое воплощение отличалось оригинальностью. Его «Арабелла» (1925) явилась мелодраматической зарисовкой человеческой жизни, которая увидена

глазами лошади; его «Ревность» (1925) переносила центральный мотив «Теней» в реалистические декорации; его фильм «На краю света» (1927) превращал «неприятную пацифистскую тему в медлительную сагу, разворачивающуюся на фоне впечатляющих ландшафтов»\*. Затем, словно поддавшись всеобщей разочарованности, Грюне отказался от всякой безыскусственности в передаче чувств и вернулся к условности костюмного исторического фильма. В «Ватерлоо», где была воплощена идея Абеля Ганса относительно одновременного показа событий на трех экранах, Грюне сосредоточил свое внимание на триумфе Блюхера над Наполеоном. Блюхера играл все тот же Отто Гебюр, иначе говоря, Фридрих Великий. Как уже писалось в предыдущих главах, филистер из «Улицы» тосковал по какому-нибудь Фридриху на экране, чтобы избавиться от своей скучной плюшевой гостиной. В развитии Грюне наблюдалась четкая логика. В нем тоже сказывалась психологическая надломленность, что еще раз свидетельствует о параличе коллективной души.

Довольно любопытные сведения можно почерпнуть из серии так называемых «уличных» фильмов, поскольку они варьировали тему Грюне, разработанную в его «Улице». Интерес к улице был так велик, что в редком случае это слово или его синоним не фигурировали в названии ленты.

— На первый взгляд эти картины были сделаны по образцу фильма Грюне: в них изображался мятежный буржуа, который порывал с домашним благополучием, пускался во все тяжкие «на улице», а в финале снова примирялся с тягостными условиями жизни. Однако то, что казалось повторением фабульной истории Грюне, на самом деле отличалось от нее по существу. Улица в «уличных» фильмах уже не напоминала опасные джунгли, как то было в картине Грюне 1923 года: она больше походила на прибежище добродетелей, которых лишилось буржуазное общество. Конечно, общественный изгой в качестве «ходячей добродетели» не был вовсе новинкой на сцене, но только в годы стабилизации стал непременной принадлежностью немецкого экрана. В фильме Пабста «Безрадостный переулок» (1925), о котором пойдет речь в дальнейшем, единственной героиней, обнаруживающей подлинное величие души, будет девушка с манерами проститутки. Брошенная любовником из-за богатой не-

\* Rotha, Paul. The Film Till Now, p. 201—202.

весты, она убивает крупного босса, который, вероятно, расстроил matrimониальные планы любовника, а затем признается в своем преступлении в суде, чтобы снять с ее бывшего дружка подозрение в убийстве.

Если в «Безрадостном переулке» эта девица возникала эпизодически, то такая же великодушная особа исполняла главную роль во впечатляющем и пользовавшемся успехом фильме Бруно Рана «Трагедия проститутки» (1927): на сей раз она была пожилой, потрепанной женщиной. Разгуливая по панели, она натывается на пьяного молодого человека, отпрыска буржуазного семейства, который после ссоры с родителями убежал из дому на улицу. Она поселяет его у себя и наивно верит в то, что он в нее влюблен. Пока его подруга отсутствует — она уходит, чтобы вложить свои капиталы в кондитерскую и стать достойной своего партнера, — ее сутенер знакомит молодого человека с Клариссой, хорошенькой молодой потаскушкой, из-за которой он оставляет старую проститутку и разбивает ее любящее сердце. Но скорбит она не столько о своей горемычной доле, сколько потому, что жизнь с Клариссой может повредить будущему молодого человека. В отчаянии она подбивает сутенера убить Клариссу. Полицейские выслеживают убийцу, а проститутка кончает с собой. На дверях обшарпанных мебелишек появляется объявление: «Сдается комната». Молодой человек возвращается домой и исполняет хорошо нам известный ритуал: он рыдает, уткнувшись в материнские колени. Аста Нильсен, возникнув из туманных сфер Ибсена и Стриндберга, создала в фильме поразительный характер: не реалистический, а вымышленный образ отверженной, которая из любви, переполняющей ее сердце, презрела социальные условности и одним своим существованием бросила вызов фальшивым законам лицемерного общества.

По сравнению с «Трагедией проститутки» лента Джоэ Мая «Асфальт» (1929) — один из первых фильмов, задуманных и курируемых Эрихом Поммером по приезде его из Америки — была еще красноречивее. В «Асфальте» молодой человек рискует профессиональной честью из-за любовной связи с вороватой потаскушкой; он — уличный полицейский, а кроме того, еще сын сержанта полиции — вспомните кронпринца Фридриха, бунтующего против отца и в конце концов смиряющегося с его диктатом. Но сам акт подчинения в этом фильме приобретает другой смысл. Когда в финале картины поли-

цейского обвиняют в убийстве, совершенном на квартире проститутки, девица признается в том, что убийство подстроено ею самой, и спасает любовника. Ее отправляют в тюрьму, а юный кронпринц из полиции смотрит ей вслед, и во взгляде его эта девица читает верность и обещание жениться на ней. В «Асфальте» улица проникает в буржуазную гостиную, точно так же, как улица окрашивает финал «Кармен из Сан-Паули» (1928) Эриха Вашнека, другой картины этой серии. В «уличных» фильмах тесно переплелись два различных отношения к жизни — в ленте Грюне они были абсолютно несовместимы.

Изобразительная сторона «уличных» фильмов указывала на то, что в Германии тех лет улица обладала неотразимой притягательностью. По поводу «Трагедии проститутки» Рана Пол Рота замечает следующее: «Все и вся ведет на улицу, как к некоему центру — к ее тротуарам, по которым спешат ноги пешеходов, к ее темным углам и закоулкам, к кругам света под фонарными столбами, замершими, как часовые на посту». По словам того же Рота, улицу в этом фильме постоянно сопровождает лейтмотив «ног, которые шагают по ее булыжной мостовой», — лейтмотив, ведущий свое начало от того крупного плана в фильме Грюне, где показываются ноги филистера, шагающего по зыбкой, экспрессионистской улице. Картина Рана начиналась кадром, снятым с низкой точки: по прохожей части мужские ноги следуют за женскими, затем поднимаются по лестнице, входят в комнату. Съемки сделаны так, словно человеческие ноги так же выразительны, как человеческие лица. Зритель видит высокие каблуки Клариссы, вышедшей на заработок, потом тяжелые башмаки ее сутенера, гонящиеся за легкими дамскими туфельками, точно призрак угрозы. Мостовая в «Асфальте» оказывается центральным мотивом. Первые кадры фильма показывают в документальной манере, как изготавливается асфальт, как он жадно пожирает открытые пространства, чтобы обеспечить дорогу городскому транспорту, этому грохочущему хаосу, которым, как в «Улице» Грюне, управляет волшебная палочка полицейского. Кадры, изображающие союз асфальта и транспорта, служат также эпилогом картины. Символический ореол вокруг асфальта выступает рука об руку с уличными кадрами в самых драматических эпизодах фильма. Они, к примеру, возвещают примечательную любовную сцену полицейского и потаскушки. Подобные изображения улицы превратились в основ-



ной компонент всех «уличных» фильмов. В картине Грюне они помогали объективировать ужасы анархии, в «уличных» лентах они обещали подлинную любовь.

«Трагедия проститутки» и «Асфальт» излучали теплоту, редко наблюдаемую в фильмах периода стабилизации. Эта теплота и пластическая емкость кадров — с какой обстоятельностью, скажем, воспроизведен мелкобуржуазный быт полицейского семейства в «Асфальте» — указывает на то, что парализованные психологические установки в «уличных» фильмах уже пробились наружу. Но прорваться сквозь кору психологического безучастия они сумели только благодаря тому, что заявили о себе в форме сновидений. «Трагедия проститутки» и другие «уличные» фильмы — это сложные изобразительные единства, схожие своим языком со сновидениями и заключающие в себе нечто вроде тайного шифра. Возвеличивая то, что Потамкин называет «Улицей публичных домов», «уличные» фильмы окольными путями выражают недовольство установившимся республиканским режимом. Жизнь, словно твердят они, ничего не стоит, если находится в тисках «системы»; о ее ценностях можно судить лишь за пределами прогнившего буржуазного мира. Центр жизни в этих фильмах — улица, квартал, населенный не пролетариатом, а общественными изгоями, и этот характерный штрих свидетельствует о том, что недовольные были далеки от социалистических взглядов.

В послевоенное время фильмы Грюне, убеждая филистера вернуться в свой мелкобуржуазный дом, насаждали модель авторитарного поведения. «Уличные» фильмы призывали к бегству из дома, но опять же в угоду авторитарному поведению. Мелкобуржуазный отщепенец, чей бунт был равносителен бесплодной эскападе, теперь затевал бегство, которое ролнилось с антидемократическим, антиреволюционным мятежом. Начиная с 1933 года нацистские фильмы вроде «Юного гитлеровца Квекса» или «Во имя прав человека» будут изображать коммунистов и левонастроенных интеллигентов развратниками, которые устраивают оргии с распутными девицами. Тем не менее эти девицы ничего не имели общего с великодушными шлюхами, которые во времена Веймарской республики соблазняли мелкобуржуазных бунтарей, предназначенных впоследствии пополнить нацистские ряды. В большинстве «уличных» фильмов бунт против «республиканской системы» сопровождался подчинением ей; но это подчинение не обозначало конец бунта,

а превращало его в событие с далеко идущими последствиями. В самом деле, «уличные» фильмы предвосхищают перерождение тогдашних жизненных ценностей, поскольку утверждают, что узлы проститутки и ее мелкобуржуазного любовника будут крепнуть и тогда, когда жизнь заставит его покориться.

«Уличные фильмы» не стояли особняком. Под статью им были многие картины о молодежи той поры. С изобразительной стороны они напоминали сны, всплывшие из глубин замороженной коллективной души. Утверждение Потамкина, что «немец интересуется детьми, а не отдельным ребенком», абсолютно справедливо. В «Разбойничьей шайке» (1928) речь шла об играх мальчишеской «банды»; в фильме «Школьная война» (1929) с великолепным пониманием психологии подростков изображались гомеровские батальи мальчишек из городской школы, которые встали на защиту бродячих кошек, подлежащих истреблению. Иногда, впрочем, случалось, что в центре событий находился одинокий подросток. Так, скажем, в «Незаконнорожденных» (1926) двоих маленьких ребят, выросших в настоящей среде Цилле, истязал жестокий отец.

Чаще всего фильмы о молодежи сосредоточивали внимание на переживаниях восемнадцатилетних. Ведя свое происхождение от старых экспрессионистских драм об «отцах и детях», эти ленты перекликались с «уличными» фильмами, так как тоже подчеркивали право молодежи на бунт. В них поощрялось мятежное юношество, которое выступало против правил поведения, насаждаемых бесчувственными взрослыми. Большинство этих картин напоминало свободные вариации на тему пьесы Ведекинда «Пробуждение весны», которую экранизировал Рихард Освальд в 1929 году. Среди тогдашних кинолент, размышляющих о юношестве, выделялась картина Роберта Ланда «Любовь старшеклассника» (1927). В этом фильме гимназиста мучают жестокий опекун и учителя, так что самоубийство представляется ему единственным избавлением от них. Когда он приходит попроситься с любимой девушкой, то застаёт ее в объятиях беззастенчивого соблазнителя, жертвой которого она оказалась. Молодой человек пускает в него пулю, которую приготовил для себя. В течение судебного разбирательства скрытые причины убийства и душевные терза-

ния молодого человека выплывают наружу, а просветленные опекун с учителями признают, что строгая дисциплина была их грубой ошибкой и что в будущем они обязательно постараются ее исправить. Фильм УФА «Борьба Дональда Вестгофа» (1928) копировал «Любовь старшекласника», но значительно уступал этому фильму.

В «Скрипаче из Флоренции» Пауля Циннера (1926), другом фильме о юношестве, Элизабет Бергнер играет девушку-подростка, ревнующую отца к ее молодой мачехе. Крупные планы передают мельчайшие жесты и действия актрисы, чтобы убедить зрителя в том, что они — симптомы ее внутреннего состояния. В целом фильм напоминал психоаналитический сеанс, который выглядел особенно интересным благодаря мальчишеской внешности Бергнер. Разгуливая по итальянским дорогам в костюме подростка, она оказалась чем-то средним между девушкой и юношей. Созданный ею образ женподобного юноши нашел широкий отклик в Германии, который, вероятно, усиливался тем же параличом коллективной души. Известно, что психологическая неуравновешенность и сексуальная амбивалентность тесно связаны друг с другом. В своих других фильмах образ женственного мальчика, созданный Бергнер, уступил место психологически сложному характеру женщины-ребенка — последний был не так многозначен, но в картинах «Фрейлейн Эльза» (1929) и «Ариана» (1931) Бергнер довела его до совершенства.

Фильмы о юношестве стали выходить сразу же после стабилизации марки и с той поры не теряли популярности на протяжении всей республиканской эры. Поэтому вполне правомерно объяснять их появление параличом психологических тенденций, обращенных в прошлое. Поскольку эти тенденции не могли утвердиться при республиканской «системе», они пытались найти отдушину в том, что возвращались в своем воображении к поре, предшествующей становлению человека. Немцы времен Веймарской республики тосковали по молодости — этой тоской и объясняется та подлинная нежность, с которой в их фильмах о юношестве изображались психологические конфликты подрастающего поколения. (Хотя при Гитлере реакционная тенденция окрепла, в нацистских фильмах постоянно всплывала «молодежная тема». Правда, в них была не тоска по старым добрым временам, а желание прославить молодежь в качестве оплота нацистского мира.)

В изображении целей бунта фильмы о молодежи ушли дальше «уличных картин». Они не ограничивались обыкновенным сочувствием мятежным подросткам, а откровенно выражали свою неприязнь к тиранствующим взрослым и насаждаемому ими авторитарному порядку. Авторитарная власть, объявляющая себя всемогущей, подвергалась в этих лентах таким яростным нападкам, каких раньше никогда не наблюдалось. Это отрицание абсолютной авторитарности подразумевало по крайней мере два различных смысла. Во-первых, в молодежных фильмах его представляют авторитарно настроенные взрослые. Таково, во всяком случае, их отношение к подросткам, скажем, в «Любви старшекласника». Изобличая взрослых и в то же время предсказывая их психологическое перерождение, картины о юношестве принимают на себя функцию «уличных» фильмов: они выражают недовольство республиканским режимом и предсказывают его разложение. Во-вторых, отрицание неограниченной авторитарности означает только отрицание и ничего больше.

Однако фильмы о юношестве напоминали сновидения. Подобно прежним экспрессионистским фильмам о тиранах, которые представляли собой схожие со сновидением проекции потрясенной души, картины о юношестве подтверждают свою приверженность к авторитарному поведению именно потому, что подчеркивают бунт против него. Молодые бунтари нередко превращаются в старых тиранов, жестокость которых оказывается в прямой пропорциональной зависимости от их прежней мятежности. Примечательно, что ни один из этих фильмов не предлагал своего определения свободы, которое уничтожило бы парадоксальную взаимосвязь тирана и мятежника.

Ярче других отразил эти процессы один фильм — «Метрополис» Ланга. В нем парализованная коллективная душа с необычайной внятностью словно разговаривала во сне. И это замечание не просто метафора: благодаря счастливому сочетанию эмоциональной впечатлительности с психологической растерянностью бессменная сценаристка Ланга Теа фон Гарбоу не только чутко откликалась на все подводные течения времени, но беспорядочно переносила в свои сценарии все, что возникало в ее воображении. «Метрополис» насыщен скрытым содержанием, которое тайком пересекало границы сознания.

Фредер, сын промышленного магната, во власти которого находится «Метрополис», является настоящим мятежником: он бунтует против своего отца и присоединяется к рабочим из Нижнего города. Там он сразу же становится ближайшим сподвижником Марии, великой утешительницы угнетенных. Эта девушка, больше напоминающая святую, чем агитатора-социалиста, произносит перед рабочими речь, где заявляет, что свободу они могут обрести при одном условии — их сердце должно быть посредником между действием и помыслом. Мария призывает своих слушателей к терпению: скоро придет этот посредник. Промышленный магнат, тайком пробравшийся на собрание, считает разговоры о сердце такими опасными, что поручает изобретателю создать робот, как две капли воды похожий на Марию. Робот-Мария должен спровоцировать забастовку и дать промышленнику возможность сокрушить мятежный дух рабочих. Не первым из немецких экранных тиранов он прибегает к такому методу — Гомункулус применял его гораздо раньше. Вдохновленные роботом, рабочие уничтожают своих мучителей — машины и освобождают гигантские запасы воды, которые грозят затопить их вместе с детьми. Не помоги им в последний момент Фредер и настоящая Мария, катастрофа была бы неминуема. Конечно, этот взрыв стихийных сил сделал больше, чем жалкое восстание, которое замыслил устроить промышленный магнат. В финальной сцене он стоит между Фредером и Марией, в котором приближаются рабочие вместе с их идейным вождем. По просьбе Фредера его отец пожимает руку мастеру, и Мария с радостью освящает этот символический союз труда и капитала.

На первый взгляд кажется, что Фредер обращает отца в свою веру; на самом же деле промышленный магнат обводит сына вокруг пальца. Уступка, которую он делает рабочим, не только мешает им продолжать борьбу, но помогает магнату еще крепче держать бразды правления. Его уловка с роботом была грубой ошибкой, поскольку он недостаточно хорошо знал психологические настроения масс. Уступив сыновним требованиям Фредера, промышленник получает возможность укрепить дружеские связи с рабочими и затем исподволь воздействовать на их психологию. Он дает «высказаться» рабочим сердцам — сердцам, которые подвластны его козням.

В самом деле, требование Марии о том, что сердце должно посредничать между действием и помыслом, мог

вполне выдвинуть Геббельс. Он тоже обращался к народным сердцам, но во имя тоталитарной пропаганды.

Изобразительное решение финального эпизода подтверждает аналогию между промышленным магнатом и Геббельсом. Если в этом эпизоде сердце действительно одерживало победу над тиранической властью, то этот триумф обставлялся такой декоративной помпезностью и торжественностью, какие в пластическом контексте «Метрополиса» свидетельствовали о стремлении промышленного магната к неограниченной власти. Будучи подлинным художником, Ланг, вероятно, не мог не заметить той пропасти, которая разделяла буйство эмоциональных чувств и орнаментальную стилистику в его картине. Тем не менее он ни разу не изменил своей пластичности: рабочие движутся клинообразной, строго симметричной процессией по направлению к промышленному магнату, стоящему на паперти собора. Композиция кадра как бы указывает на то, что промышленник отдает дань народному сердцу, поскольку желает им управлять; и что он не только собирается сложить верховные полномочия, но хочет расширить их в новой области — коллективной душе. Бунт Фредера заканчивается установлением тоталитарной власти, но этот финал он причисляет к своим победам.

Поведение Фредера подтверждает наши рассуждения о том, что «уличные картины» и фильмы о юношестве предугадывали изменение республиканской «системы» и направление этих перемен. Теперь уже совершенно ясно, что «новый порядок», предчувствуемый фильмами, должен укрепляться любовью, которая переполняла сердце проститутки, сыгранной Астой Нильсен, и призван заменить обветшалый, обездушенный республиканский режим новым, тоталитарным. Сам Фриц Ланг рассказывает, что как только Гитлер пришел к власти, Геббельс послал за режиссером: «... он сообщил мне, что несколько лет назад в каком-то городишке они с фюрером видели мой фильм «Метрополис», и Гитлер тогда сказал, что хочет поручить мне постановку нацистских картин»\*.

\* «New York World Telegram», June 11, 1941.

На протяжении всего периода стабилизации наряду с двумя группами фильмов, свидетельствовавшими о параличе коллективной души и проливавшими свет на ее психологическое содержание, существовала третья, еще более примечательная группа картин. Картины этой группы обнажают работу коллективной души и объясняют то, как она реагировала на существующее положение вещей.

Наиболее важные фильмы этой группы были вдохновлены духом «новой вещности» («*Neue Sachlichkeit*»), который в течение периода стабилизации проявлялся как в реальной жизни, так и в сфере искусства. Этот дух сказывался в других странах, но только в Германии «новая вещность» впервые заявила о себе в сдержанной, но психологически полновесной форме. В 1924 году директор Маннгеймского музея Густав Хартлауб, пытаясь определить новый реализм в живописи, пустил в оборот понятие «новая вещность». Вот как сам Хартлауб говорил об этом реализме: «Он был связан с повальными настроениями цинизма и покорности судьбе, которые охватили немцев после того, как обратились в прах их радужные надежды на будущее (они-то и нашли себе отдушину в экспрессионизме). Цинизм и покорность судьбе составляли отрицательную сторону «новой вещности». Положительная сторона сказывалась в том, что к непосредственной действительности относились с повышенным интересом, поскольку у художников возникло сильное желание воспринимать реальные вещи такими, какие они есть, безо всяких идеализирующих или романтических фильтров». Хартлауб, а несколько позже Фриц Шмаленбах в один голос превозносили разочарование, объявляя его эмоциональным источником нового течения в искусстве.

Иначе говоря, «новая вещность» тоже свидетельствовала об оцепенении коллективной души. Цинизм, покорность судьбе, отсутствие каких бы то ни было иллюзий — эти тенденции были порождены такими психологическими настроениями, которые отличались аморфностью и неопределенностью. Основная черта нового реализма — его нежелание задаваться какими бы то ни было вопросами, примкнуть к чьей-то точке зрения. Действительность изображалась в искусстве не для того, чтобы из реальных фактов извлечь их сокровенный смысл, а

для того, чтобы утопить любые их значения в океане конкретных явлений, как поступали раньше культурфильмы, выпускаемые УФА. «Мы разочаровались в полновласти веры, — признавался Август Рюгг в 1926 году, — и поскольку колеса машины мироздания по-прежнему крутятся по инерции, мы учимся жить, ничему не веря и гоня прочь чувство ответственности... Так и плывешь по жизни с пресыщенной или усталой миной, а другие плывут рядом с тобой». Перед нами язык парализованного сознания.

Однако удержаться на позициях равнодушия и разочарования было чрезвычайно сложно. Внутри «новой вещности» сам Хартлауб различал два крыла: одно правое, романтизирующее действительность, а другое левое «с явным социалистическим оттенком». Этот социалистический оттенок давал о себе знать во многих живописных полотнах, в архитектурных стилях и т. д., проникнутых современными технологическими концепциями и формами; и достаточно было бросить взгляд на них, чтобы понять, до какой степени их воодушевляла вера в социальную миссию современной технологии. От них веяло, — или, по крайней мере, так казалось, — социалистическим оптимизмом. Мейер Шапиро справедливо назвал этот оптимизм «реформистской иллюзией, особенно заразившей умы в относительно краткий период послевоенного благополучия... обманчивой верой в то, что технический прогресс, способствующий повышению уровня жизни, уменьшению платы за квартиру и прочие услуги, сведет на нет остроту классовых противоречий или хотя бы выработает такие нормы эффективного экономического планирования, которые помогут осуществить безболезненный переход к социализму»\*. Иначе говоря, иллюзия эта заключалась в том, что техническим успехам приписывались могучие возможности осуществить такие перемены, которые могла провести в жизнь только организованная политическая борьба. Ведь технический прогресс на руку любому магнату. Эти ошибочные взгляды обусловили двусмысленность содержания любого детища «новой вещности», отличающегося «социалистическим оттенком».

\* Schapiro, M. Nature of Abstract Art. — «Marxist Quarterly», 1937, Jan. — March, p. 97.

Австриец Г.-В. Пабст был наиболее примечательной фигурой среди режиссеров, насаждавших новый реализм. В кинематограф он пришел из театра, который оставил, усомнившись в его творческом будущем. На киностудии Пабст появился с большим опозданием: лишь в конце послевоенного периода он поставил свой первый фильм «Сокровище» (1924), легенду о любви и алчности, топорно воспроизведенную в средневековых декорациях. Эта скучная и выхолощенная лента говорила о том, что в пору, когда на экране оживали внутренние драмы и томления немецкой души, не имеющие прямого отношения к действительности, Пабст чувствовал себя не в своей тарелке. Он был прирожденный реалист и однажды в разговоре обронил такую фразу: «Какая нужда в романтизации реальности? Действительность слишком романтична и слишком отвратительна».

В центре художественных интересов Пабста находилась реальная жизнь, которую он начал осваивать в «Безрадостном переулке» (1925), экранизации романа Гуго Беттауэра, скоро обретшем популярность в Германии и за ее пределами. В нем изображалась Вена времени инфляции, при этом особенно подчеркивалось обеднение мелкобуржуазного класса. Реалистическая суровость Пабста, воссоздавшего это обнищание на экране, неприятно поразила многих его современников. В Англии запретили прокат этой картины, ее копии, демонстрировавшиеся в Италии, Франции, Австрии и других странах, подверглись значительным сокращениям.

В «Безрадостном переулке» противопоставлены друг другу бесстыдные спекулянты и мелкобуржуазная публика, живущая в тисках нужды; шикарные, сверкающие огнями рестораны — и тускло освещенные дома, где угнезвился голод; шумное, безоглядное веселье — и молчаливое, тоскливое прозябание. Живя такой незавидной жизнью, престарелый советник Румфорт видит, как тают его последние сбережения, и понимает, что впереди голодная смерть. Вероятно, он действительно умер бы от недоедания, если бы на помощь не пришла его дочь (Грета Гарбо в первой своей значительной роли), которой удается найти сомнительную работенку в ночном варьете. Разорение этой буржуазной семьи Пабст воссоздал с такой социальной трезвостью, что оно выглядит в его фильме подлинным обобщением. В одних эпизодах показывается, как спекулянты и их прихлебатели спекулируют добром, развлекаются с шикарными женщинами

и срывают цветы удовольствия, которые можно купить за деньги. В других изображается печальная участь терпящих нужду. Борются за существование некоторым трагически мешает врожденная благовоспитанность. Румфорт страдает от того, что упрямо противится любому, даже малому жизненному компромиссу: Аста Нильсен в роли содержанки, демонстрирующей бескомпромиссную любовь, готова погибнуть в обществе, где покупные бланга вытеснили подлинные. Тем не менее в фильме она выглядит отщепенкой как по социальному положению, так и строем своих чувств. Большинство представителей мелкобуржуазного класса в фильме стараются идти на всевозможные уступки или просто уступают всеобщему растлению. Пабстовский фильм об инфляции детально показывает внутренние связи между вынужденным экономическим упадком мелкобуржуазных слоев и крушением их нравственных ценностей. Впервые с позиций реалистически настроенного наблюдателя в «Безрадостном переулке» воссоздан лихорадочный конец послевоенного мира, который за время существования выражал сокровенные психологические тревоги в форме кинематографических фантазий, которые словно метались между двумя центральными образами — тирании и хаоса.

Омерзительность этого мира откровенно показана в эпизодах, запечатлевших реальные события, как будто снятые документальной камерой. Повседневная тогдашняя жизнь разоблачается прежде всего в эпизоде «Безрадостного переулка», когда доведенная до отчаяния толпа выгнывается в длинную очередь перед мясной лавкой, а жестокий и грубый мясник — Вернер Краус — вместе со своим белым, угрюмым псом выходит на улицу, чтобы позвать полицию. В этом эффектном эпизоде нет никакой стилизации; напротив, он рожден желанием режиссера подглядеть течение событий во всей их достоверности. По словам Потамкина, Пабст «дает возможность персонажам рассказать о своем положении, не прибегая к инквизиторским пыткам». Убедительным подтверждением этого стопроцентного реализма служит короткий эпизод, когда Гарбо вешает новое меховое манто, приобретенное ею в какой-то сомнительной лавчонке, рядом со своим старым, вытертым пальто. Некоторое время оба пальто соседствуют в кадре. В любом из послевоенных фильмов Карла Майера подобный кадр наверняка символизировал бы перемену в жизни героини Гарбо; в картине Пабста оба пальто сняты в случайном

сочетании, которое может заключать символический смысл. Вместо того чтобы создавать многозначные пластические композиции, Пабст аранжирует реальный жизненный материал во имя единственной цели — во имя правдоподобия. У него чутье подлинного фотографа, и замечание Айрис Барри, оброненное по поводу другой картины Пабста, «Любовь Жанны Ней», вполне приложимо к «Безрадостному переулку»: «Работа Пабста в этом фильме чужда живописности, она по сути своей фотографична. Тщательностью композиции его декорации и отдельные эпизоды не уступают самым изощренным немецким картинам, но мастерство Пабста не столь нарочито; оно заставляет зрителя почувствовать, «какая в этом правда!», а не «какая красота!» По сравнению с тем открытым миром, который вторгается в «Безрадостный переулок», мир «Варьете» кажется выстроенным в павильоне.

По какому-то странному совпадению, незадолго до картины Пабста тема инфляции в Германии стала содержанием американского фильма «Разве жизнь не прекрасна?», поставленного в 1924 году Д.-У. Гриффитом. Великий пионер кинематографа, Гриффит испытывал настоящую страсть к подлинному местному колориту; натуру он снимал в Германии, а ведущие роли поручил немецким актерам. Сюжет его картины отличался от «Безрадостного переулка»: Гриффит изображал не мелкобуржуазное немецкое семейство, а группу польских эмигрантов (поляки были больше известны американской публике, нежели немцы). Тем не менее у обоих фильмов есть много общего. Прежде всего поражает близость кинематографических приемов, при помощи которых изображается повседневная жизнь при инфляции: как и у Пабста, американский фильм останавливает свое внимание на очереди отчаявшихся людей, которые осаждают мясную лавку. Вполне вероятно, что Пабст испытал влияние этого кадра Гриффита, равно как и находился под впечатлением того реализма, который отличает фон в фильме Гриффита и воспроизведение мимолетных проявлений жизни. Реализм Гриффита был столь же наивен, как и проповедь, заключавшаяся в его картине. Пацифистское кредо, свойственное ей, четко прозвучало в словах одного из главных героев — немецкого рабочего, мучительно переживающего страдания голодающей жены. Этот рабочий, сбив с ног человека и украв у него картошку, патетически заявлял с экрана: «Да, мы звери, но зве-

рями нас сделали они. Годы войны — вот кто нас сделал зверями». Кроме того, Гриффит проповедовал «триумф над жизненными тяготами» и на вопрос: «Разве жизнь не прекрасна?» отвечал вполне утвердительно. Молодая польская чета, которая в его фильме пронесит непобедимый оптимизм сквозь ужасы немецкой послевоенной жизни, впрочем, серьезно не допекавшей их, в конце концов находит счастье в крошечной деревянной хибаре.

Но если при всем своем легковесном рвении реформиста Гриффит не ограничивался изображением жизни такой, как она есть, то перед Пабстом не стояло никакой другой цели. Великолепно чувствуя материю жизни, он показывал тяжелое положение мелкобуржуазных слоев и «нравственный сумбур» тогдашней поры. И хотя не в пример знаменитым картинам Гриффита фильмы Пабста никогда не подсказывали зрителю модель поведения, они безусловно устанавливали связь между страданием отдельного человека и социальной несправедливостью. Такое впечатление, во всяком случае, они производили на большинство немецких интеллигентов: в реализме Пабста они скорее видели форму нравственного протеста, нежели проповедь социалистических взглядов.

С другой стороны, «Безрадостный переулок» явно тяготеет к мелодраме. Теоретически Пабст мог прибегнуть к ней, чтобы облегчить зрителю усвоение его реализма. Однако ярко выраженный интерес Пабста к мелодраматическим мотивам указывает на то, что использует он их в фильме не только из практических соображений. Затянутый эпизод с Астой Нильсен дискредитирует реалистические устремления Пабста, и в этом эпизоде проглядывает слепая влюбленность Пабста в свою ходульную героиню. Мелодрама не обязательно лишает реализм его внутренней весомости — это доказал в свое время Штрогейм своей знаменитой «Алчностью» (1924), однако в «Безрадостном переулке» мелодрама как раз посрамляет реализм. В самый напряженный момент, когда, согласно обещаниям Пабста, Румфорт с дочерью должны пасть жертвами инфляции, на экране словно *deus ex machina* возникает неотразимый лейтенант американского общества Красного Креста и незамедлительно приносит счастье обоим. Пабст ощущал в себе достаточно сил, чтобы изобразить мерзость социальной нищеты, но ему хотелось помешать зрителю сделать выводы на основании его наблюдений. Приверженность Пабста к мелодраме скрадывала значительность его реализма — поэтому публика,

еще не привыкшая к активной кинокамере, свободно вбирающей в себя действительность, принимала этот реализм как нечто само собой разумеющееся.

После пустяковой картины «С любовью не шутят» (1926) Пабст поставил фильм «Тайны одной души» (1926) — тщательный психоаналитический отчет, снятый при помощи сотрудников Фрейда Ганса Сакса и Карла Абрахама. Профессор химии (Вернер Краус) узнает, что племянник его супруги, привлекательный молодой человек, возвращается из Индии. Когда-то в детстве всех троих связывала дружба. Возмущенный этим известием и рядом других происшествий, профессор видит мучительный сон, где воспоминания о женином племяннике мешаются с запутанными сценами, изобличающими скрытое желание профессора иметь ребенка. Этот сон достигает высшего напряжения в тот момент, когда профессор пытается зарезать свою супругу. На следующий день профессор в необъяснимом страхе не смеет притронуться к ножу и начинает держаться настолько странно, что его жена с племянником оказываются не на шутку встревоженными. Отчаяние профессора доходит до предела, когда, оставшись с женой наедине, он с трудом удерживается от искушения совершить убийство, которое привиделось ему во сне. Он бежит из дому к своей матери. Там его консультирует врач-психоаналитик, который просит профессора остаться под родительским кровом на протяжении всего лечения.

Затем фильм превращается в серию сеансов, где профессор рассказывает о себе: обрывки его сновидения чередуются с различными воспоминаниями, в кадре время от времени показывается врач-психоаналитик, слушающий рассказчика или объясняющий его исповедь. Под руководством врача загадочная и лоскутная картина признаний постепенно выстраивается в логическое целое. В юности профессор ревновал свою будущую жену к кузену, к которому та испытывала явный интерес; ревность породила в душе профессора комплекс неполноценности, из-за которого, уже будучи женатым человеком, он стал жертвой своеобразной психологической ущербности. Эта ущемленность в свой черед развила в нем сознание вины, которое должно было обязательно проявиться в безотчетном поступке. Курс лечения заканчивается душевным выздоровлением профессора — отныне он понимает, какие подсознательные силы держали его душу. Он счастливо возвращается в лоно семьи.

Сходство между этим фильмом и картиной Робисона «Тени» (1922) бросается в глаза\*. В центре того и другого стоит психически неуравновешенный человек, которого излечивают при помощи психоанализа или чего-то в этом роде; оба фильма подчеркивают, что до исцеления герой вел себя как неполноценная, незрелая личность. Подобно буйному графу из «Теней», тихий профессор у Пабста делает тот жест, посредством которого большинство мужчин на немецком экране выражали свою душевную незрелость — от своего кошмарного сновидения он освобождается в тот момент, когда зарывается головой в материнский подол. Другая сцена еще более наглядно иллюстрирует его болезненное поведение. Нарезав мясо мелкими кусочками, его мать следит за тем, как он вылавливает их ложкой, которой мать заменила опасный нож, и любовно не спускает с профессора глаз, точно он малое, беспомощное дитя. Однако «Тайны души» Пабста существенно отличаются от «Теней» одним — пренебрежением к значительности «возвращения к родному очагу». Если выразительная кинофантазия Робисона отличалась нервным напряжением, свидетельствующим о жизненной важности предлагаемой фильмом модели поведения, в картине Пабста чувствуется холодок врачебного отчета о случае из психоаналитической практики. «Тайны одной души» были названы «умным сплавом художественного и документального фильмов». Стремясь к документальной объективности, камера Пабста жадно вбирает в себя любой жизненно достоверный материал, но ни один его кадр не претендует на символическую многозначность, ни один монтажный переход не убеждает в том, что душевное смятение профессора отражает, как в зеркале, психологическую неуравновешенность большинства немцев.

Наше предположение, что этот фильм, показывающий, как человеку избавиться от комплексов, производное все того же психологического паралича, подтверждают два обстоятельства. Во-первых, фильм заканчивается эпизодом, где профессор, держа на руках новорожденного ребенка, показывается на фоне горного ландшафта. Этот эпилог, придающий сюжету фильма откровенно мелодраматический характер, лишает его какого-либо более глубокого смысла. Во-вторых, техническое мастерство

\* Такого же типа были фильмы Грюне «Ревность» и выпущенный УФА «Пламя любви», оба 1925 года.

Пабста в «Тайнах одной души» достигает апогея. Как явствует из фильма, режиссер не столько интересуется его темой как таковой, сколько возможностью опробовать в этой связи различные кинематографические приемы,— в особенности те, при помощи которых на экране пластически воплощаются психологические процессы. Картина Пабста представляет собой образец поразительного кинематографического мастерства. Когда, к примеру, на психоаналитических сеансах профессор перебирает в памяти обрывки своего недавнего сна, они показываются не в естественных интерьерах, а на белом фоне, который усугубляет беспорядочность воспоминаний. Нет никакого сомнения в том, что Пабст — превосходный психолог, однако свою психологическую утонченность он сочетает с равнодушием к импульсивным процессам, происходящим во внутренней жизни человека. Потамкин в своем истолковании «Тайн одной души» справедливо говорит о Пабсте: «Психологизм превратился у него в пристрастие».

Следующей лентой Пабста явилась поставленная на студии УФА «Любовь Жанны Ней» (1927). Забыв о тайнах человеческой души, он обратился к загадкам охваченного смятением мира. Стилистическое начинание в «Безрадостном переулке» Пабст с большим размахом продолжил в «Любви Жанны Ней». На сей раз сюжет разворачивался не в одной из европейских столиц, а охватывал, по существу, все послевоенное общество Европы, в том числе и Советскую Россию. УФА признала существование большевиков: даже в ее фильмах они выглядели нормальными людьми. Этот факт не должен удивлять, поскольку поведение УФА определялось коммерческими соображениями — то был хороший способ заработать на «русской моде», которая возникла после «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна и «Матери» Пудовкина, имевших в Германии головокружительный успех. Большинство немцев, конечно, восторгались не столько революционным содержанием этих фильмов, сколько их художественным новаторством и ярким национальным своеобразием\*.

\* Берлинская премьера «Броненосца «Потемкин» состоялась 29 апреля 1926 года. Он был единодушно признан немцами лучшим фильмом 1926 года. Грюне хвалил картину Эйзенштейна за подлинно национальный дух.

В основе картины «Любовь Жанны Ней» лежал одноименный роман Ильи Эренбурга. Из-за локально окрашенного сюжета и его мелодраматических обертонов УФА, вероятно, и обратилась к роману Эренбурга. В нем шла речь о любви французской девушки из буржуазного дома Жанны Ней к молодому русскому коммунисту Андрею; начиналась эта любовь в Крыму во время гражданской войны, а подлинной страстью стала в Париже, тогдашнем центре хиреющей демократии. Но где бы ни встречались влюбленные, в их жизнь вторгается нахальный проходимец Халибьев и, точно демон, пускает по ветру их хрупкие надежды. Халибьев — настоящее воплощение тех злых сил, которые распоясываются в периоды смуты, когда нравственные ценности переживают кризис. Такие времена обычно вызывают к жизни ужасные преступления и героические подвиги. Это, вероятно, и побудило Эренбурга создать своих контрастных «черных и белых» героев. В Крыму по политическим причинам Андрей убивает отца Жанны, но та незамедлительно прощает его. В Париже Жанна поступает на работу в сыскное бюро к своему дядюшке, прижимистому буржуа, у которого есть слепая дочь, сущий ангел во вкусе Виктора Гюго или наивного сочинителя из журнала для чувствительных дамочек. Неумный Халибьев делает Жанне предложение и пытается тут же облапить девушку, а она меж тем сгорает от нетерпения увидеть Андрея. В романе Эренбурга партия посылает Андрея со специальным заданием в Париж. Тут-то и происходит катастрофа, спровоцированная Халибьевым. Он проникает в сыскное бюро и крадет большой бриллиант. Застигнутый врасплох дядюшкой Жанны, он убивает его, а вину ловко сваливает на любовника Жанны. С Андреем покончено, и жизнь Жанны разбита.

УФА, конечно, основательно обезвредила морально-политическое содержание романа Эренбурга. В фильме Жанну избавили от бесчестной любви к отцеубийце. У Пабста отца Жанны лишает жизни приятель Андрея. В романе, пытаясь спасти Андрея, Жанна становится любовницей Халибьева; на экране Жанне удается в последний момент избежать его ненавистных объятий. Добродетельная экранизация концерна УФА не могла допустить, чтобы Жанна спала с Андреем в дешевом гостиничном номере, который они снимают на сутки,— УФА заставила любовников провести ночь на отдельных стульях. Эти бесстыдные искажения вполне отвечают искусственному оп-



тимизму экранизации. Трагический финал романа Эренбурга заменили счастливой концовкой, которая еще в большей степени выполняет ту же драматургическую функцию, что конец «Безрадостного переулка». Чтобы сделать коммуниста Андрея приемлемым для немецкой публики, УФА умышленно превратила его в потенциального перерожденца. По просьбе Жанны он отправляется с ней в парижскую церковь, где преклоняет колени перед алтарем. Кроме того, фильм извращает роман, детально изобразив коммунистические волнения во Франции. Подпольная парижская типография, печатающая крамольные листовки, детище неумного воображения концерна УФА. Воспроизведение на экране трудностей демократического движения, очевидно, доставляло директорам УФА большое удовольствие.

О «Любви Жанны Ней» сложилось мнение, что она поставлена «в американском стиле». Пабст действительно подражал американцам в тех эпизодах, где дядюшка Жанны с детективами разыскивали крупный бриллиант, потерянный американским миллионером, — тот самый бриллиант, который пробудил в Халибьеве тягу к убийству. Однако эти эпизоды с их назойливой чередой комических «гэгов» были лишь скромным подражанием и значительно уступали остальным частям картины. В одном из интервью сам Пабст заявил, что «американизировать» немецкие картины невозможно, «потому что мы по-разному смотрим на мир». Но если он не одобрял собственные уступки Голливуду, то дух русских кинофильмов усваивал с большой охотой. Эпизоды гражданской войны в «Любви Жанны Ней» изобличают сильное влияние Эйзенштейна и Пудовкина: Пабст даже прибегает к типично русскому кадру, когда человеческая фигура снимается снизу, чтобы символически подчеркнуть надменность героя или его стремление к власти.

Эти перекички тем не менее не умаляют оригинальности картины Пабста. Его «Любовь Жанны Ней» превосходит «Безрадостный переулок» не только широтой жизненного охвата, но и той последовательностью, с которой в фильме запечатлевается реальность. Пабст воссоздает ее на экране с неистощимой изобретательностью. Среди эпизодов гражданской войны в Крыму есть оргия антибольшевистски настроенной солдатни. Критик Кеннет Макферсон пишет о ней в английском журнале «Клоуз ап»: «Чтобы снять этот эпизод, Пабст собрал сто двадцать русских офицеров в их военной форме — и платил

им по двадцать марок в день. Он поставил им водку, привел женщин, немного подождал и стал спокойно снимать». Точно так же в фильме показаны Жанна с Андреем, блуждающие по подлинной парижской площади — двое обыкновенных прохожих, затерявшихся в будничной толпе. Но даже если Пабст не всегда прибегает к этим полудокументальным кадрам, — хотя опирается на них довольно часто, — павильонные эпизоды он снимает так, что они кажутся доподлинными извлечениями из реальной жизни. Подобно «Безрадостному переулку», в «Любви Жанны Ней» Пабст сочетает обрывки реальности как будто случайно, даже в тех случаях, если они символизируют процессы внутренней жизни. Когда в крымском эпизоде Жанна прощается с Андреем, разражается ливень и людская толпа разъединяет влюбленных, это выглядит все же случайным совпадением.

Своего оператора Фрица Арно Вагнера Пабст заставлял работать при естественном освещении, а также свободно манипулировать камерой. В статье о «Любви Жанны Ней» Пол Рота пишет: «По воле Пабста камера Вагнера шныряет по углам и бегаёт по пятам за актерами... Каждый поворот, каждый ракурс, каждое движение камеры соотносится с реальным материалом, который она снимает, чтобы выразить определенное настроение». Из наблюдения Пола Рота следует, что традиционная подвижность послевоенной немецкой кинокамеры в фильме Пабста изменила своей прежней функции. В самом деле, раскрепощенная камера Карла Майера, запечатлевающая воображаемый мир, в котором распоясались инстинкты, и вездесущая камера Дюпона в «Варьете», выполняющая вполне реалистические задания, все же создавали стилизованную, вымышленную реальность, а не отражали объективно существующую действительность. Не в пример своим предшественникам Пабст «освободил» свою камеру, чтобы снимать случайные сочетания реальных жизненных феноменов. «Любовь Жанны Ней» начинается с эпизода, который изобличает подлую душу Халибьева: сперва показываются кончики его башмаков, потом камера ползет по его ногам, добираясь до раскиданных газет, окурков на столе, следит за движением его руки, отыскивающей хороший окуроч, вглядывается в его лицо и затем вбирает в себя клочок грязного гостиничного номера, где Халибьев валяется на диване.

Индивидуальный монтажный стиль Пабста дополняет динамичное использование камеры. Пабст сочетает раз-

личные кадры таким образом, что их комбинации усиливают реалистическое впечатление. Любопытно, что даже самый малый эпизод представляет собой монтажное соединение многих планов. По поводу эпизода, где Халибьев продает список большевиков отцу Жанны, Айрис Барри замечает следующее: «Сцена длится не более трех минут... Хотя она кажется единым планом, на самом деле в ней содержится около сорока планов — словом, режиссер сам резал и монтировал фильм». Комбинируя эти крошечные планы, Пабст достигает настоящего пластического совершенства. Может быть, он испытал влияние «монтажных теорий» Эйзенштейна и Пудовкина? Монтажные «склейки» в таких экранных эпических полотнах, как «Броненосец «Потемкин» и «Мать», обычно представляют собой нечто вроде «метафорических ударов», которые призваны превратить сюжетное развитие фильма в диалектический процесс, завершающийся победой пролетариата. Но это не имеет никакого отношения к «Любви Жанны Ней»; картина очень далека от марксистских идей и старается скорее притушить, нежели подчеркнуть монтажные ухищрения. Впрочем, нельзя сказать, что техника Пабста органически связана с немецкими кинематографическими традициями. Как Карл Майер и Дюпон ни раскрепощали свою камеру, все же она не смогла дойти до пластических эффектов, которые достигаются монтажом. Оно и понятно: чтобы воспроизвести на экране автономный мир собственного воображения, им не нужно было прибегать к монтажным приемам. Режиссерская техника Пабста покоится на другом, поскольку он внедряется в неопределенный мир реальных феноменов, а к монтажу обращается потому, что остро чувствует воспринимаемую глазом реальность. Ее дробные изобразительные частицы он использует для того, чтобы зафиксировать мельчайшие впечатления от действительности,— Пабст плетет ажурную ткань, чтобы зеркально отразить реальность как некую протяженность.

Эта реальность — послевоенная Европа, находящаяся в состоянии полного разложения. Его омерзительность демонстрируется в тех эпизодах, которые замечательны не столько бескомпромиссной откровенностью, сколько проникновенным пониманием симптомов социального недуга. Таким симптомом, к примеру, является сочетание жестокости и похоти в Халибьеве. Благодаря этим наблюдениям над различными слоями населения фильм порою кажется своеобразным отчетом о болезнях европейского

общества. В этом отчете Пабст то и дело прибегает к свидетельствам неодушевленных предметов, что в свою очередь неоспоримо указывает на художественные устремления режиссера. Реальным предметам в «Любви Жанны Ней» он приписывает примерно ту же самую роль, какой наделял их Карл Майер в своих фильмах о героях, находящихся во власти инстинктов. Но если у Майера они выступали опознавательными знаками безгласной местности, которую населяли герои, одержимые инстинктивными страстями, то Пабст запечатлевает неодушевленные предметы потому, что они помогают ему создать ту особую реальность, которую он хочет исследовать. В разрушающемся или бурлящем мире, распадающемся на первоэлементы, предметы вылезают из укромных убежищ и начинают жить отдельной, самостоятельной жизнью. Железный умывальник в гостиничном номере, приютившем на короткую ночь Жанну с Андреем, словно источает печаль: ею дышит весь интерьер, уготованный для несостоявшегося любовного приключения. Одним своим существованием эти предметы подтверждают мысль, которую можно извлечь из сюжетных перипетий: изображенный мир — джунгли, населенные хищными зверями. Весь фильм — молчаливое обвинение этому миру, поскольку утверждает, что любые человеческие ценности будут в пренебрежении, пока мы радикально не изменим общество.

Однако, как и в «Безрадостном переулке», Пабст постоянно дискредитирует свои вольнолюбивые заявления. Его уступки столь желанной для УФА мелодраме указывают на то, как была сильна его собственная тяга к ней. Заставляя девушку из ночного клуба преклонять колени перед слепым благородным ангелом, Пабст подхватывает традиционный мотив «проститутки с золотым сердцем». При помощи съемки с движения он нагнетает драматизм первой парижской встречи Андрея и Жанны, превращая любовников в новоявленных Тристана и Изольду. В других эпизодах он представляет их невинными детьми, которых замыслила погубить злая волшебница. Эти двусмысленные интерлюдии нейтрализуют обвинительный пафос, присущий реализму Пабста. Иными словами, бесстрастный наблюдатель Пабст посрамляет Пабста-моралиста. Примечательно то, что его «Любовь Жанны Ней» избилует точными наблюдениями над быстро ускользающими явлениями реальной жизни. Если справедливо то, что только ум, не цепляющийся за точные

определения, может помочь бесчисленным реальным явлениям, составляющим действительность, самим проявить свою суть, то Пабст — несравненный наблюдатель подобных феноменов, поскольку он не навязывает им никаких значений. Правдоподобие пабстовских картин — его не следует ошибочно принимать за правду — покоится на безразличии режиссера.

Это нежелание делать жизненно важные выводы проявляется также в другой особенности «монтажной техники» Пабста: в ускоренной монтажной последовательности изобразительных элементов. Если украинский режиссер Довженко нередко превращает важный кадр в стоп-кадр, чтобы заключенный в нем смысл донести до восприятия зрителя, то Пабст никогда не дает ему внимательно рассмотреть отдельное изображение. «Любая монтажная склейка, — утверждает он, — осуществляется на движении. В конце монтажного перехода что-то движется, и к началу следующего кадра движение продолжается. Глаз, таким образом, настолько занят «слежкой» за движением, что не замечает склейки». Интерес Пабста к реальности как нескудеющему потоку реальных феноменов свидетельствует о желании режиссера оставить позицию равнодушного созерцателя.

В последних трех фильмах, снятых в течение периода стабилизации, Пабст от социальных тем вернулся к «таинствам души». Таким образом, с политикой он решил больше не связываться. Эта перемена темы была своеобразным бегством от реальности и, возможно, объяснялась подлинным интересом Пабста к психологии. Во всех трех фильмах речь шла о взаимосвязях между социальными и психологическими процессами — точнее, между социальным разложением и сексуальной невоздержанностью. В «Бездорожье» (1928) Бригитта Хельм изображает богатую женщину из буржуазного семейства, которой наскучила повседневная супружеская жизнь. В шикарном ночном клубе она устраивает себе штаб-квартиру и присоединяется к веселой компании, которая, подобно героине, старается утопить в разврате свое разочарование. Этой картиной Пабста можно было бы пренебречь, если бы не эпизоды в ночном клубе, при помощи которых Пабсту удается создать впечатление, что его герои — жертвы пустоты окружающего их мира. В фильме есть незабываемый «персонаж» — огромная кукла, изо-

бражающая уродливого, потрепанного развратника. Когда ранним утром разбитая компания врывается в спальню героини — Бригитты Хельм и продолжает вместе с ней ночную оргию, кукла лежит на полу, следя с видом циничного знатока за тем, как люди устало и по привычке занимаются любовью. Эта кукла воплощает в себе дух разложения.

Следующий фильм Пабста, «Ящик Пандоры» (1928), поставлен по пьесе Франка Ведекинда о женщине, одержимой неутолимой похотью и разбивающей жизнь каждого любовника и свою собственную. Верный прежним художественным пристрастиям, Пабст пленился тем, что буйство инстинктивных страстей Ведекинд связывал с внутренним распадом нашего общества. Современники Пабста считали «Ящик Пандоры» режиссерской неудачей. Картина и вправду не получилась, но не по тем причинам, которые указывались критиками. Они считали, что главная ошибка Пабста заключалась в переделке литературной пьесы в немой фильм — ведь смысл драмы Ведекинда раскрывался главным образом в изощренно построенных диалогах. Слабость картины тем не менее объяснялась не столько невозможностью перевести диалоги в область сугубо пластическую, сколько абстрактной природой ведекиндовской пьесы в целом. Эта природа заявляла о себе во многом: герои пьесы не жили собственной жизнью, а служили иллюстрацией нравственных установок. Пабст ошибся в выборе пьесы потому, что по своему экспрессионистскому духу она скорее была детищем «фантастического» послевоенного периода, нежели реалистической поры стабилизации. В результате не ко времени затраченных стараний Пабст поставил фильм, который, по выражению Потамкина, представлял собой «атмосферу», лишённую содержания».

Основав собственную фирму — она оказалась крайне недолговечной, — Пабст поставил «Дневник падшей женщины» (1929), экранизовав хорошо известный роман Маргариты Бёме, чья популярность среди мелкой буржуазии старшего поколения объяснялась известной порнографической откровенностью в рассказе о частной жизни проституток, которых писательница осуждала с позиций высокой нравственности. В фильме тема ведекиндовской пьесы из литературной сферы перенеслась в повседневную обстановку, более отвечающую реалистической манере Пабста: Лулу из «Ящика Пандоры» превратилась в Тимиану, слабоумную и распутную дочку провизора. Со-

блазненная отцовским помощником, отъявленным мерзавцем, которого Фриц Расп<sup>1</sup> наделил всеми качествами своего Халибьева, Тимиана пускается во все тяжкие и докатывается до публичного дома. Пабст так неотвязно твердит о безнравственности мелкобуржуазной среды, что бордель в его фильме выглядит почти богоугодным заведением. Эта примета фильма в духе «Профессии миссис Уоррен» Шоу роднит его с «уличными картинами» — это родство особенно наглядно благодаря подчеркнутому мелодраматическому великодушию Тимианы. Как и в уличных картинах, проститутка с золотым сердцем в «Дневнике падшей женщины» изобличает буржуазную коррупцию. Весь вопрос — во имя чего? Не заботясь, по-видимому, о смысле своих критических нападок, Пабст обстоятельно воспроизводит саму коррупцию. Режиссер чувствует близость этого разложения к садизму, что явствует из поразительного эпизода в исправительном доме, куда заточают Тимиану. В этом эпизоде изуверка-надзирательница приходит в экстаз от того, что по ее приказу девушки едят суп или ходят в стремительном ритме. Пабст, не довольствуясь простым изображением символической процедуры, прозрачно намекает на то, какого рода наслаждение испытывает садистка-надзирательница. Когда полуодетые девицы выполняют странные упражнения, она задает бешеный темп, трясет головой, тело ее как бы корчится в судорогах, которые все учащаются, пока внезапно не наступает кризис. Своим поведением она напоминает царского офицера в «Конце Санкт-Петербурга», сладострастно наблюдающего за тем, как его денщик избивает арестованного революционера.

Глава  
15

### Монтаж

Оказавшись в тисках психологического оцепенения, немецкие кинорежиссеры создали особую разновидность фильма, где та или иная сфера реальности изображалась в «поперечном сечении». Эти картины были еще более характерными для периода стабилизации, чем фильмы Пабста, поскольку их нейтральность логически вытекала из принципа «поперечного сечения». Исключись им принять ту или иную сторону, они нарушили бы правила игры. Эти фильмы явились чистейшим выражением «новой вещиности».

Первым немецким фильмом такого рода явились «Приключения десятимарковой ассигнации» (1926), которые поставил Бертольд Фиртель для «Фокс Юроп» по сценарию Белы Балаша.

Сам Балаш назвал эту ленту «поперечным сечением». В ней изображался Берлин периода инфляции, а состояла она из серии эпизодов, где прослеживалось капризное путешествие десятимарковой ассигнации, кочующей из рук в руки. И сам фильм, подобно этой денежной бумажке, неприкаянно болтался в лабиринте тех лет, подбирая на ходу случайных персонажей, заглядывая в различные общественные и частные места — завод, ночное кафе, ломбард, музыкальный салон в доме спекулянта, контора по найму рабочей силы, лачуга старьевщика и больница. По словам Балаша, все выстраивалось так, словно сюжет «следовал за путеводной нитью, которая сшивала драматические отрезки дорог судьбы и насквозь проходила через ткань жизни».

Тем не менее Балаш не был достаточно смел, чтобы облечь свою мысль в убедительную форму. Документальный характер его «поперечного сечения» ослаблялся сентиментальной сугубо берлинской драмой, разыгранной между рабочим и фабричной девушкой. Подобно польским любовникам из картины Гриффита «Разве жизнь не прекрасна?», герои Балаша в финале ленты строят деревянную лачугу, каких множество водится на берлинской окраине, а в довершение полного счастья десятимарковая бумажка попадает им в руки. Скитания десятимарковой бумажки не только знакомят зрителя с бесконечной «жизненной тканью», но также придают известную завершенность местной берлинской драме. Последовательность эпизодов в фильме обусловлена двумя тенденциями, одна из которых отвечает принципу «поперечного сечения», а другая — противоречит ему.

Двойственность заложенного в этом фильме смысла объясняет, почему заведомо бесцельные странствия десятимарковой ассигнации часто производят впечатление искусственности. Но словно желая усилить тенденцию «поперечного сечения», постановка Бертольда Фиртеля наделяет «уличные эпизоды» особым смыслом. По словам Пола Рота, в фильме есть «удивительный кадр, изображающий злодея, сидящего у окна кафе. В стекле отражаются трамваи, автобусы, прохожие. Точно город

сам собирается расправиться с негодяем». Нить, сшивающая различные пласты социальной жизни, должна была протянуться и через улицу.

Уличные эпизоды царят в прототипе всех истинных фильмов «поперечного сечения», например в фильме Вальтера Рутtmана «Берлин, симфония большого города» (1927). Этот наиболее значительный фильм, поставленный в счет квоты фирмой «Фокс Юроп», был задуман и выношен сценаристом Карлом Майером. Изобличая лицемерие в «Тартюфе», Карл Майер тем не менее понимал, что настало время повернуть кинематограф от изображения внутренних психологических процессов к воспроизведению внешних, перейти от свободно построенных фабул к сюжетам, добытым из непосредственно данного жизненного материала. Пол Рота, близкий друг Майера до его последних дней, так объясняет эту характерную психологическую метаморфозу: «Искусственность и всевозможные ограничения при работе в павильоне постепенно наскучили Майеру. Прежние фильмы были сделаны в стенах студии. Майер потерял интерес к «художественному вымыслу» и хотел, чтобы его кинематографические сюжеты «росли из действительности». В 1925 году, стоя среди гудящего транспорта перед «УФА Паласт», у Зоологического парка, Майер задумал свою Симфонию города. Он увидел «поющую пластику» картины и начал писать сценарий о Берлине». Поразительная оригинальность Майера никак не умаляется тем, что под влиянием Локарнского соглашения схожая идея возникла во Франции: за несколько месяцев до появления «Берлина» Альберто Кавальканти выпустил документальный фильм о Париже — «Только время»<sup>1</sup>.

Подобно Майеру, оператор Карл Фройнд тоже пресытился павильоном и его искусственными ухищрениями. Поэтому он восторженно поддержал замысел Майера и приготовился снимать берлинские сцены с жадностью человека, изголодавшегося по реальности. «Я хотел показать все на свете,— рассказывал он в своем примечательном интервью 1939 года,— как люди встают и собираются на работу, завтракают, влезают в переполненные трамваи или гуляют. Моими героями стали первые встречные, начиная с чернорабочего и кончая директором банка». Фройнд понимал, что для выполнения своего замысла ему придется прибегнуть к съемке скрытой камерой. Бу-

дучи подлинным мастером своего дела, он повысил чувствительность у тогдашней пленки, чтобы преодолеть скудость освещения. Более того, он придумал несколько хитроумных приемов, чтобы камера снимала незаметно. Фройнд разъезжал в полузакрытом грузовике с боковыми прорезями для объективов камеры или разгуливал с камерой в футляре, с виду напомилавшем обыкновенный портфель. Никому не могло прийти в голову, что он снимает. Когда в конце вышеупомянутого интервью его спросили, считает ли он съемки скрытой камерой подлинным искусством, Фройнд с воодушевлением ответил: «Только такая съемка и есть настоящее искусство. Почему? Да потому, что лишь она способна запечатлеть жизнь. Традиционные фотографии, где люди ухмыляются, гримасничают, позируют... Фу! Это не искусство. Но когда камера действует непринужденно, на пленке возникает жизнь, реализм. Да, это и есть кино в чистом виде...»

Вальтер Рутtmан, весьма преуспевший до той поры в абстрактных фильмах, смонтировал огромное количество материала, собранного Фройндом и некоторыми другими операторами. Его чувство пластического ритма передалось Рутtmану, который сумел поймать «пластическую мелодию». Он работал в тесном сотрудничестве с молодым композитором Эдмундом Майзелем, ставшим известным благодаря своей интересной музыке к «Броненосцу «Потемкин». Майзель мечтал озвучить зрительную симфонию Рутtmана симфоническим сочинением, которое можно было бы исполнять отдельно от фильма. По замыслу Майзеля, музыке следовало укрепить формальные стороны монтажа.

«Берлин» Рутtmана — это «поперечное сечение» рабочего дня в весеннем Берлине. Начальные кадры изображают город на рассвете. Прибывает ночной экспресс, и улицы, на которых еще не закипела человеческая жизнь, кажутся настоящим заброшенным земным пространством, где душа скитается между сном и бдением. Потом город просыпается, разминает суставы. Вереницы рабочих тянутся на заводы, начинают крутиться колеса, снимаются телефонные трубки. В эпизоде, посвященном утренним часам, мелькают витрины, происходят обычные уличные происшествия. Полдень: бедные, богатые и звери в Зоологическом парке едят второй завтрак и радуются короткому отдыху. Снова закипает работа, и яркое полуденное солнце сияет над переполненными открытыми кафе, газетчиками и женщиной, которая от отчаяния

бросается в реку. Жизнь своим ритмом напоминает «американские горы». Когда день угасает, колеса машин останавливаются, наступает вечер, несущий отдохновение людям. Калейдоскоп кадров демонстрирует разнообразные спортивные игры, модное ревю, молодых людей, встречающихся с девушками или спешащих на свидание. Последние кадры превращаются в увеселительную поездку по ночному Берлину, залитому слепящими неоновыми огнями. Оркестр играет Бетховена; пляшут ноги танцовщиц; чаплиновские ноги перетаптываются на экране; влюбленная пара, вернее, две пары ног, направляются в ближайший отель, и, наконец, настоящая «вахханалия» ног, словно сорвавшихся с цепи: состязание в танце, продолжающееся без роздыху неделю.

«Фильм Руттмана,— замечает Пол Рота,— был далек от замысла Майера. Поверхностный подход к теме претил Майеру, и они с Руттманом резко разошлись во взглядах». Поэтому Майер сразу же устранился от постановки «Берлина». (Его следующее начинание — за несколько лет до появления «речных фильмов» в Америке и во Франции — сценарий, где рассказывалась история Дуная, но замысел этот остался неосуществленным.)

Когда Майер критиковал «Берлин» за «поверхностный подход к теме», он, вероятно, имел в виду монтажные приемы Руттмана. Его монтажная техника, была, по существу, равносильна «поверхностному подходу», ибо он предполагал воспроизведение на экране формальных особенностей предметов, а не раскрытие заключающегося в них смысла. Руттман акцентирует внимание на образчиках чистого движения. Снимаются движущиеся части машины, а монтируются так, что превращаются в динамические, самые что ни на есть абстрактные формы. Они, вероятно, символизировали то, что тогда называлось «берлинским ритмом», но уже никак не ассоциировались с самими машинами и их назначением. Монтаж, таким образом, строится на эффектных уподоблениях движений и форм. Человеческие ноги, топающие по мостовой, сменяются ногами коровьими, спящий на скамейке человек параллельно монтируется со спящим слоном. В тех случаях, когда Руттман пытается наделить пластический образ специфическим содержанием, он прибегает к социальным контрастам. Так, в одном из его кадров группа всадников в Зоологическом парке сочетается с группой женщин, выбивающих ковры; в другом кадре голодные дети на улице показываются рядом с изысканными рес-

торанными яствами. Однако эти контрасты не столько выражение социального протеста, сколько формальные изыски. Подобно любой зрительной аналогии, они служат созданию «поперечного сечения» жизни, и их структуральная функция затемняет смысл, который можно из них извлечь.

Монтажная техника Руттмана, очевидно, сложилась под влиянием русского кинематографа, а точнее, русско-го режиссера Дзиги Вертова и его «Киноглаза». Когда окончилась гражданская война, Вертов, влюбленный в сиюминутные проявления реальной жизни, стал еженедельно выпускать своеобразные документальные фильмы, а примерно в 1926 году начал ставить полнометражные ленты, которые все же сохраняли известный документальный характер. Режиссерские устремления Вертова не отличались от руттмановских. Подобно ему, Вертов с помощью своего «Киноглаза» старался захватить жизнь врасплох. Подобно Руттману, он монтировал снятый скрытой камерой материал на ритмическом движении, ему свойственном. Подобно Руттману, он старался не просто информировать о новостях, а превращал их в «зримую музыку». «Человека с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова можно считать лирическим документальным фильмом.

Однако, несмотря на схожесть художественных устремлений, «Берлин» Руттмана заключает в себе идею, которая существенно отличается от смысла вертовских картин. Это различие определяется непохожестью условий жизни, в которых творили художники: оба руководствовались родственными эстетическими мерками, чтобы воссоздать на экране диаметрально противоположные миры. Вертов стремился исполнить наказ Ленина о том, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники». Вертов — сын победившей революции, и жизнь, которую его камера застаёт врасплох, это советская жизнь, — реальность, в которой кипит революционная энергия, проникая в каждую ее клеточку. У этой действительности свое, неповторимое лицо. Руттман же сосредоточивает внимание на обществе, которое теперь, при установившемся республиканском режиме, являет собой беспорядочный симбиоз партий и политических программ. Это бесформенная реальность, действительность, из которой как бы выкачали жизненные силы.

Фильм Рутмана отражает эту реальность. Бесконечные улицы в «Берлине» напоминают центральную, выстроенную в павильоне улицу из фильма Грюне и производят на зрителя впечатление полного хаоса. Символы хаоса, впервые всплывшие в послевоенных немецких картинах, снова возникли у Рутмана и обросли другими постоянными символическими атрибутами. Показательна в этом отношении вереница кадров, сочетающих «американские горы», вращающуюся спираль в витрине и вертящуюся дверь. Толпы проституток среди прохожих также указывают на то, что общество утратило былое равновесие. Однако ни один человек активно не противодействует воцарившемуся хаосу. Другой старый мотив, появившийся в фильме, тоже изобличает всеобщее равнодушие: полицейский, останавливающий движение, чтобы перевести ребенка на противоположную сторону улицы. Если в ранних фильмах этот мотив служил возвеличению власти как панацеи от общественных неурядиц, то теперь, подобно кадрам, изображающим хаос, он выглядит частью запечатленной картины — просто фактом среди других фактов.

Психологическая сумятица улеглась. Над всем главенствует безразличие. Никому нет дела до своего ближнего — это явственно проступает в том, как механически демонстрируются социальные контрасты, а также в навязчивом хороводе магазинных витрин с их однообразными рядами кукол и манекенов. И нельзя сказать, что камера очеловечивает эти манекены. Напротив, живые люди как бы поневоле живут жизнью неодушевленных предметов. Люди предстают частицами в потоке неживой природы. В буклете УФА, рекламирующем тогдашние культурфильмы, есть следующее описание промышленных документальных фильмов: «Домны... изрыгают... огненные пары... раскаленный добела металл заливается в формы, сырье мнут, прессуют, мелют, обрабатывают, сырье становится выражением нашего времени». Люди в «Берлине» Рутмана похожи на сырье, даже не обработанное. Использованное сырье выбрасывается. Чтобы внушить публике идею обреченности этого сырья, крупным планом показываются уличные люки и мусорные баки, и так же как в «Улице» Карла Грюне, обрывки бумаги валяются на мостовой. Общественная жизнь предстает наподобие грубого, механического процесса.

Только теперь можно осознать в полной мере, в чем главное отличие Рутмана от Вертова — оно коренится в

различном отношении к миру. Неотрывное вглядывание Вертова в повседневную жизнь подкрепляется его безоговорочным приятием советской действительности — Вертов ощущает себя частью революционного процесса, вздымающего в народе страсти и надежды. В порыве лирического воодушевления Вертов подчеркивает формальные ритмы в своих лентах, но не остается безучастным к их содержанию. Его «поперечное сечение» жизни «проникнуто коммунистическими идеями» даже тогда, когда Вертов запечатлевает на пленке лишь красоту абстрактных движений.

Если бы Рутман разделял революционные убеждения Вертова, он с гневом изобличил бы анархию берлинской жизни. Ему бы поневоле пришлось обратить большее внимание на содержание картины, нежели на ее ритм. Склонность Рутмана к ритмическому монтажу говорит о том, что, по сути, он старается уклониться от критических замечаний в адрес действительности, которая открыта его глазу. Вертов заставляет зрителя задуматься над содержанием фильма, Рутман его всячески маскирует. Как верно отметил Пол Рота, это нежелание трезво оценить реальность вполне соответствует демонстративной увлеченности Рутмана берлинским ритмом и «маршем машин». Ритм — качество формальное, и оптимизм, который звучит в безоглядном культе машин, есть не что иное, как смутная «реформистская иллюзия». Поэтому-то Карл Майер и назвал «Берлин» Рутмана «поверхностным подходом» к теме. Формальный монтаж как таковой Майеру отнюдь не претил, — Рутмана он осуждал за формальное отношение к действительности, которая зывала о критическом отношении к ней и требовала истолкования. Трудно себе представить, что Майер использовал бы социальные контрасты в качестве монтажных переходов или снимал бы возрастающую механизацию жизни, не выразив ужаса перед ней.

Ритмический монтаж Рутмана свидетельствует о его желании избежать жизненно важных решений и укрыться под маской двусмысленного безучастия. Эта особенность Рутмана проливает свет на различие между «Берлином» и «уличными фильмами». Если «Берлин» далек от идеализации улицы, то в таких фильмах, как «Асфальт» и «Трагедия проститутки», она восхваляется в качестве прибежища настоящей любви и оправданного мятежа. Эти фильмы, похожие на сновидения, были вызваны к жизни парализованными авторитарными склонностями, у кото-

рых не было никакой прямой отдушины. «Берлин» Рутмана является уже результатом самого паралича.

Немногочисленные тогдашние критики отметили это обстоятельство. В частности, я писал во «Франкфуртер цайтунг» в 1928 году: «Вместо того чтобы постичь огромное поле жизни, вооружившись подлинным пониманием ее социальной, экономической и политической структуры... Рутман изображает тысячи деталей, не связывая их между собой, или, вернее, связывая их изощренными виньетками, которые абсолютно бессодержательны. Его фильм, вероятно, основывается на представлении о Берлине как городе ритма и работы. Но это формальная идея, не предполагающая никакого содержания. Очевидно, поэтому она пленяет немецкого мелкого буржуа как в реальной жизни, так и в литературе. Этой симфонии не удалось выразить ничего существенного, потому что сказать ей совершенно нечего».

С «Берлина» началась мода на фильмы «поперечного сечения» или «монтажные» фильмы. Постановка их стоила гроши, а предлагали они соблазнительную возможность многое показать и ни о чем по сути не обмолвиться. Некоторые фильмы такого рода использовали архивные документальные материалы. В одном из них изображалась карьера Хенни Портен (1928); другой, тоже поставленный концерном УФА, представлял собой мешанину из любовных эпизодов старых фильмов — «Вокруг любви» (1929), а третий был культурфильм «Чудеса вселенной» (1929) — крошево из различных научно-популярных фильмов.

Большой интерес представляли собой два фильма «поперечного сечения», которые, по примеру рутмановского «Берлина», изображали современную жизнь при помощи монтажа документальных кадров. В картине «Рынок на Виттенбергской площади» (1929) Вильфрид Бассе использовал стоп-кадры, чтобы показать в деталях, как долго устанавливаются торговые палатки и ларьки. Это был аккуратный, неприятный кинорепортаж, изобилующий многочисленными приятными зарисовками камерой: показывались торгующиеся домохозяйки, толстые рыночные торговки, сверкающие виноградные гроздья; груды цветочных букетов, лошади, праздные зеваки и кучи разбросанного барахла. Однако все в целом напоминало довольно бессмысленное нагромождение красочных, но поверхностных деталей. Свойственное фильму безучас-

тие подтверждается равнодушием Бассе к изменению политической атмосферы при Гитлере. В 1934 году он, как ни в чем не бывало, выпустил фильм «поперечного сечения» о немецкой культурной жизни «Германия вчера и сегодня», который тоже «не желал (по выражению Пола Рота) заглянуть за внешний фасад жизни».

Следом за этим рыночным фильмом вскоре появился более любопытный кинорепортаж — «Люди в воскресенье». Над производством этого последнего немого фильма трудились Эуген Шюфтан<sup>2</sup>, Роберт Сьодмак<sup>3</sup>, Эдгар Ульмер, Билли Уайлдер<sup>4</sup>, Фред Циннеман<sup>5</sup> и Мориц Зеелер. Успех этой картины, возможно, объяснялся тем, что в ней достоверно изображалась провинциальная жизнь, прежде редко попадавшая в орбиту наблюдения. Главными героями фильма были продавщица, коммивояжер, водитель машины и статист. В воскресенье они покидают свои унылые квартиры и отправляются на берег одного из озер в окрестностях Берлина. Там они купаются, готовят еду, греются на солнышке и заводят друг с другом, а также с соседями по пляжу мимолетные знакомства. Вот, собственно, и весь фильм. Но примечателен он потому, что все его герои — мелкие служащие. Нацисты улещивали их точно так же, как социал-демократы, и ситуация в Германии в целом зависела от того, станут ли мелкие служащие цепляться за свои буржуазные предрассудки или признают, что с рабочим классом у них общие интересы.

«Люди в воскресенье» — фильм, который одним из первых привлек внимание к образу «маленького человека». В одном эпизоде пляжный фотограф делает снимки, которые затем появляются в фильме. Однако карточки смонтированы таким образом, словно сфотографированные люди внезапно замирают в середине действия. Когда эти люди движутся, они ничем не отличаются от обыкновенных, но стоит им застыть в стоп-кадре, они выглядят забавными, случайными фигурами. Если кадры в фильмах Довженко служат тому, чтобы раскрыть смысл, скрытый в человеческом лице или неодушевленном предмете, эти снимки словно предназначены для того, чтобы подчеркнуть, как незначительны мелкие служащие сами по себе. В комбинации с кадрами пустынных городских улиц и домов они служат подтверждением того духовного вакуума, в котором жила основная масса служащих. Однако это единственная мысль, о которой уже шла речь и которую можно извлечь из филь-



ма, в целом столь же уклончивого в своих ответах, как и любые ланты «поперечного сечения». Бела Балаш подчеркнул у создателей «Людей в воскресенье» и им подобных «фанатическую приверженность к фактам» и пришел к такому выводу: «Они погребают смысл под грудой фактов».

Глава  
16

### Недолгое пробуждение

Тысяча девятьсот двадцать восьмой год был переломным. В политическом отношении он характеризовался выборами в рейхстаг. По сравнению с девятью миллионами голосов за социал-демократов число сторонников нацистской партии оказалось ничтожно. Республиканский режим вроде бы прочно укрепился. Эти политические перемены определили революцию в умах: демократические, если не социалистические, тенденции в литературе стали прорываться сквозь толщу «новой вещности». Люди критически осмыслили окружающий мир, постепенно освобождаясь от беспамятства. Конец двадцатых годов был отмечен появлением военных романов, которые вслед за книгой Ремарка «На Западном фронте без перемен» выражали ненависть к войне и горячее желание интернационального сближения. Примерно в это же время левонастроенные писатели выпускали книги, изобличающие социальные язвы и маневры реакции. Такая литература хорошо расходилась. Публика проглатывала социально-критические сочинения. Словом, по всем признакам немцы постепенно начали приходить в себя.

К концу периода стабилизации экран старается подтвердить это впечатление. Под влиянием Эриха Поммера даже УФА отказалась от своего «большого стиля». Вернувшийся из Америки Поммер возглавил производство задуманных им фильмов, где он, по всей видимости, хотел осуществить симбиоз Голливуда с Нойбабельсбергом. Одной из этих лент был «уличный фильм» — «Асфальт»; другой — картина Ганса Шварца «Чудесная ложь Нины Петровны» (1929), смутно напоминавшая немую экранизацию «Анны Карениной». Нина, любовница русского полковника, бросает его ради поручика и в финале кончает с собой, чтобы не мешать карьере своего любовника. Действие происходит в русском городке, где стоит полк, а начинается фильм эпизодом, показывающим Нину — Бригитту Хельм на балконе. По улице проез-

жает на лошади поручик (Франсис Ледерер) во главе своего отряда, обмениваясь с Ниной долгими, многозначительными взглядами. В конце фильма сцена у балкона повторяется, но на сей раз Нина уже приняла яд и поручик для нее навеки потерян. В этой картине бурлят страсти, управляемые инстинктами, из чего следует, что психологический паралич начал сдавать позиции.

Об этом свидетельствует тот факт, что УФА, совершенно парализованная при республиканском режиме, стала вдруг изо всех сил искажать на экране глубокие чувства. В фильме Джоэ Мая «Возвращение домой» (1928), поставленном под эгидой Эриха Поммера, фальшивая картина чувств предстает особенно наглядно. В основе фильма лежит военный роман Леонгарда Франка «Карл и Анна», повествующий о бегстве двух немецких военнопленных из сибирских свинцовых рудников. Карлу удается добраться до Германии раньше своего друга Рихарда, и он поселяется в доме его жены Анны. Карл и Анна влюбляются друг в друга. Для того чтобы продемонстрировать их неодолимую страсть, в одном из эпизодов показывается, как они мечутся на постелях, отделенных тонкой перегородкой. Известно, однако, что словесное выражение не всегда находит точный пластический эквивалент, поскольку он, будучи по преимуществу зрительным, часто заключает в себе иной смысл, нежели слова. Этот нелепый эпизод — пример дурного кинематографического перевода, так как претендует он на изображение непреодолимой любви, а на деле демонстрирует только чувственность.

Тем не менее фильм «Возвращение домой» не лишен интереса хотя бы потому, что в нем подчеркнут пластический мотив «шагающих ног». Из выстроенных в павильоне сибирских свинцовых рудников бежит не Карл, а бегут его ноги. Топающие солдатские ботинки превращаются в стоптанные башмаки, которые в своей черед сменяются обмотками, а им на смену появляются голые грязные ноги. Появление этого мотива в «Возвращении домой» обнаруживает родство ленты с «уличными фильмами», напоминавшими сновидения. Когда немцы стали избавляться от психологического паралича, эти сны, порожденные авторитарными внутренними установками, все отчетливее пробивались наружу\*.

\* Такого же типа была лента «Превращение доктора Бесселя» (1927). «Наркоз» (1929), сценарий которого написал Бела Балаш по рассказу Стефана Цвейга, можно тоже упомянуть в этом контексте.

Параллельно с лентой «Чудесная ложь Нины Петровны» на экране появились немногочисленные социалистически направленные фильмы. Их появление свидетельствует об известной крепости интеллигентских левых настроений. Эти тенденции отчасти подкреплялись благоприятными психологическими установками, которые оживились благодаря параличу первичных авторитарных порывов. Весь вопрос заключался в том, были ли эти тенденции переходными или чем-то большим.

Первые левонастроенные фильмы шли не в кинотеатрах, а составляли неотъемлемую часть театральных постановок Пискатора<sup>1</sup>. В годы стабилизации революционные пьесы на сцене берлинского театра Пискатора служили богачам в качестве своеобразного театра ужасов: они с радостью позволяли пугать себя коммунизмом, потому что несколько его не боялись. Эти пьесы убеждали зрителя в том, что человеческая личность зависит от экономического развития общества и классовой борьбы — поэтому попытка Пискатора вставить в спектакли фрагменты из фильмов кажется вполне логичной: ведь только они могли создать правдоподобный социальный фон, на котором должно было развиваться действие. Его постановка пьесы Эрнста Толлера «Гоп-ля! Мы живем!» (1927) включала два киноэпизода, созданных Пискатором в дружестве с Руттманом. По свидетельству современника, «первый эпизод представлял собой пролог военного времени к пьесе, начинавшейся с показа революционеров, томящихся в тюрьме. Герой-узник сходит с ума и проводит в заключении семнадцать лет, а во втором эпизоде демонстрируется прогресс цивилизации, достигнутый человечеством за эти годы (1920—1927)». Смонтированные из архивных материалов, ленты проецировались на экран из прозрачной ткани, и после просмотра актеры могли сразу же появиться на подмостках.

В 1928 году в Германии возникла «Народная ассоциация киноискусства» («Volksverband für Filmkunst»), которая, с одной стороны, должна была «бороться с реакционными, низкопробными лентами, а с другой — насаждать художественно полноценные и прогрессивные фильмы». Огромный успех великих русских фильмов доказал всем, что подлинное произведение киноискусства обязано быть левонастроенным. Это некоммерческое объединение, поддерживаемое Генрихом Манном, Пабстом, Карлом Фройндом, Пискатором и другими, — в ее рядах находились как социал-демократы, так и коммунисты, — органи-

зовывало киноклубы, объединявшие публику с одинаковыми вкусами, и приобщала ее к выдающимся фильмам, отличавшимся социальной критикой. На первом просмотре ассоциация показала искусно сделанный документальный фильм, из-за которого разразился скандал: кадры и эпизоды, извлеченные из старой хроники УФА, были смонтированы так, что они внезапно утратили прежнюю аполитичность и приобрели обличающий характер. Полиция наложила вето на этот хитроумный монтажный фокус, хотя поклонники его громко возмущались, ссылаясь на то, что запрещенная хроника скроена из давних лент УФА, которые не подверглись никаким изменениям.

Выше мы упоминали о рекламном буклете УФА, где культурфильм назывался «зеркалом прекрасного мира», а среди диковин, демонстрируемых им, значились «резвоногие китайцы перед паланкинами». Народная ассоциация противопоставила себя концерну УФА и тем, что показала «Шанхайский документ», русский культурфильм режиссера Я. Блюха, где «резвоногие китайцы» оказались угнетенными кули, каковыми они и были на самом деле. Благодаря контрастному изображению купающихся и танцующих белых, названных в надписях представителями «европейской и американской цивилизации», фильм из правдивого, но беспристрастного рассказа превратился в яростное обвинение. Не случайно поклонник русского искусства англичанин Макферсон назвал «Шанхайский документ» решительно «пропагандистским фильмом». Однако руководители Народной ассоциации включили фильм в свою программу. Вслед за этим несомненной ошибкой выглядел их выбор «Чудес кино» — нейтральной картины «поперечного сечения», которая пела дифирамбы техническому прогрессу. Поверхностный радикализм этой недолговечной ассоциации не свидетельствовал о серьезной перемене психологической ситуации.

В 1929 году появилась на свет другая прогрессивная ассоциация — «Немецкая лига независимого кино» («Deutsche Liga für unabhängigen Film»), которая решила бороться с любым восхвалением войны и засильем цензуры. Эта организация, входившая в женеvскую Международную кинематографическую лигу, устраивала просмотры авангардистских и русских фильмов, вызывающих бурные дискуссии. Душой этого начинания был Ганс Рихтер, один из немногих подлинно кинематографических художников «левого направления». В 1926 году он стал

вплетать в свои абстрактные композиции глаза, лица, бессловесных статистов в полный рост. В его ленте «Утренние привидения» (1928), прелестной короткометражке, обнаружившей несомненное влияние Рене Клера и Фернана Леже, неодушевленные предметы бунтовали против человеческого обхождения с ними. Мужские шляпы-котелки, насмехаясь над их владельцами, летали по воздуху, а тонкий фонарный столб как бы втягивал в себя целую группу людей.

Ко времени рождения этой короткометражной ленты кинематографическая промышленность уже проявляла известный интерес к авангардистским фильмам: «Берлин» Рутtmана пользовался успехом, и желание переориентироваться соблазняло многих. Поэтому ради разнообразия Рихтер стал вставлять авангардистские эпизоды в развлекательные фильмы. Одна из таких короткометражек, служившая вступлением к никчемной ленте УФА, представляла собой «поперечное сечение» жизни времен инфляции\*. Хотя Рихтер, как и Рутtmан, исходил из законов абстрактной живописи, он отказался от формальных рутtmановских «склеек» и обратился к такому монтажу, который проливал свет на то, что означала инфляция на самом деле. В идеале он хотел создать то, что он называл «кинематографическим эссе», иначе говоря, остроумные образные размышления на социальную тему. Что касается его лиги, то она не оказала серьезного влияния на развитие кинематографа и скончалась чуть позже Народной ассоциации.

Укрепить моду на социально-критические фильмы, вероятно, помог известный кинематографический архитектор Эрне Метцнер<sup>2</sup>, соперник Рихтера на поприще экспериментальных лент. Поставленный для социал-демократической партии пропагандистский фильм «Свободное путешествие» (1928) Метцнер разделил на две неравные части. Первая представляла собой ретроспекцию, изображавшую тяжелое положение рабочих при кайзере и изображавшую блистательными эпизодами, снятыми в русской манере; вторая же часть, посвященная текущим партийным делам, являлась художественным манифестом, где, естественно, отразились неудачи и трудности социал-демократической партии.

Следом за этой официальной кинематографической

\* «Инфляция» Рихтера служила прологом к фильму «Дама в маске» (1928).

одой социал-демократам, демонстрировавшейся лишь на закрытых партийных собраниях, Метцнер поставил на свои деньги и снял экспериментальную короткометражную ленту «Нападение» (1929). Это был один из самых злободневных немецких фильмов, хотя его сюжет был далек от политики. В «Нападении» речь шла о мелком уличном происшествии, которым могла пренебречь даже местная пресса. Некий мелкий буржуа находится на улице монету и в сомнительном злачном заведении садится играть в кости. Он выигрывает и уходит, но за ним увязывается бандит и, прижимаясь к стенам серых, неприглядных домов, выслеживает его в темных переулках. Проститутка затаскивает перепуганного буржуа в дом и укрывает у себя в комнате. Господин чувствует себя в безопасности, но на самом деле попадает в другую ловушку. Пока он готовится провести с проституткой ночь, появляется ее сутенер и, украв у непрошеного гостя бумажник, выставляет несчастного за дверь. Тот не успевает опомниться, как его сбивает с ног бандит из притона. В последней сцене он с перевязанной головой лежит на больничной койке, мечется в лихорадке, и, словно наваждение, его преследует злополучная монета.

Воспроизводя на экране это происшествие, Метцнер прибегнул к непривычным ракурсам, «кривым» зеркалам и другим кинематографическим приемам. В результате на экране появился пластический гротеск, где предметы и лица приобрели особую форму и колорит. Это отклонение от привычной кинематографической манеры позволяет считать фильм Метцнера протестом против укоренившихся условностей. В «Нападении» снова появляются персонажи и мотивы из «Асфальта» и «Трагедии проститутки», но смысл их совершенно иной. «Нападение» — «уличный фильм», разоблачающий «уличные фильмы» периода стабилизации. В отличие от них картина Метцнера не прославляет бунтарство мелкого буржуа, как не изображает беспорядочный мир улицы гаванью подлинной любви. Проститутка в этой короткометражной ленте остается бесчувственным существом до самого конца. Уличные персонажи в «Берлине» Рутtmана тоже изображаются реалистически, но если Рутtmан прячется под маской бесцветной индифферентности, характерной для «новой вещности», то Метцнер из своего материала извлекает смелые выводы. «Нападение» превходит «Берлин», как, впрочем, любой другой тогдашний

фильм, потому что в нем посрамляется полиция, этот убедительный символ власти на немецком экране. Когда в финальном эпизоде полицейский допрашивает прикованного к постели мелкого буржуа, чтобы опознать его грабителя, тот молча закрывает глаза и предается галлюцинациям, где возникает все та же монета. Образ монеты и есть ответ на вопросы сыщика. Таким образом, «Нападение» изображает хаос, но покорность власти в фильме не является средством преодоления жизненного распада. Авторитарные установки в «Нападении» решительно отвергаются, и подлинно крамольный характер этого фильма подтверждается резкой отповедью цензуры. Хотя в «Нападении» речь шла о социальных неурядицах более невинных, чем, скажем, у Пабста, фильм запретили за его нарочито «грубое и деморализующее воздействие».

Тот же самый инакомыслящий дух сквозил в некоторых чисто художественных фильмах. Среди них была лента, отличающаяся откровенной «красной идеологией», — «Бунт в исправительном доме», экранизация одноименной театральной пьесы Петера Мартина Лампеля\*. То была единичная попытка сделать экран такой же политической ареной, какой был современный театр. Цензор пресек на корню эту попытку, и из яростного обличения садистического режима в немецких исправительных домах кинокартина превратилась в банальную бытовую драму.

В остальном левые настроения отразились в трех фильмах, которые вышли на экран в 1929 году, обнаружив сильное влияние советского кинематографа\*\*. У этих фильмов была интересная общая черта: события в них окутывала плотная пелена печали. Одним из них явился фильм Карла Юнгханса<sup>3</sup> «Такова жизнь», поразительное произведение, созданное при необычайных финансовых затруднениях в Берлине и Праге. Главной героиней была прачка, исполненная Верой Барановской, прославившейся фильмом «Мать» Всеволода Пудовкина. Юнгханс (чех немецкого происхождения) показал не-

\* Другая пьеса Лампеля, «Ядовитый газ над Берлином», тоже была экранизирована в 1929 году в Берлине советским режиссером М. И. Дубсоном по сценарию Н. А. Зархи.

\*\* В журнале «Клоуз ап» Макферсон (февраль 1929 г.) сообщал из Берлина: «В первые недели демонстрации «Бури над Азией» (немецкое прокатное название «Потомка Чингис-хана») Пудовкина за билетами стояли такие огромные очереди, что полиции пришлось вмешаться и следить за порядком».

счастную жизнь и смерть этой простой женщины в серии эпизодов, примечательных как своим реализмом, так и трезвостью социальных оценок. Пирушка, где засыпает ребенок и куда сапожник притаскивает старый граммофон, не менее памятен, чем поминки в кафе, содрогающемся от звуков пианолы. Хотя Юнгханс время от времени цитирует Эйзенштейна — скажем, жестикулирующая статуя святого напоминает оживших каменных львов из «Потемкина», — его фильм насыщен духом покорности и смирения, чуждого советским картинам. В заметках о фильме «Такова жизнь» Карл Венсан говорит о «трогательной и улыбающейся печали», сквозь призму которой режиссер смотрит на человеческие страдания и гибель.

Фильм Лео Миттлера<sup>4</sup> «По ту сторону улицы», замечательно показывавший виды Гамбурга, один из первых поднял вопрос о безработице. Толпы безработных заполняли экран, выступая фоном действия. Помимо актуальной тематики, «По ту сторону улицы» — «уличный фильм», где бродит тот же самый дух, что и в «Нападении». Жемчужное ожерелье в картине Миттлера выполняет ту же функцию, что и монета в короткометражке Метцнера. Девушка, развращенная долгой безработицей, замечает, что старый нищий находит на мостовой жемчужное ожерелье. Она подбивает молодого безработного рабочего, дружка этого нищего, украсть для нее драгоценность. Но затея проваливается, и рабочий возвращается ни с чем. Девушка бросает его и уходит с пожилым зажиточным господином. Преследуемый образом переливчатого ожерелья, обескураженный рабочий прокрадывается на заброшенную лодку, которая служит пристанищем его бывшему другу. Там между ними завязывается рукопашная, и когда нищий понимает, что рабочий хочет его убить, пускается наутек вместе с жемчугами, причем бежит так поспешно, что оступает, падает в воду и тонет. Пузырьки, формой напоминающие жемчужины, всплывают и лопаются на поверхности воды. В конце фильма мы видим, как рабочий теряется в толпе безработных. Тогдашние немецкие кинокритики подчеркивали русский стиль этого фильма. Его отличие от «Трагедии проститутки» столь же очевидно, как ее настроенные безысходности.

Наиболее популярный фильм этой группы «Путешествие матушки Краузе за счастьем» был поставлен бывшим оператором Пилем Ютци<sup>5</sup> по сценарию Генриха Цилле,

написанному им незадолго до смерти. Хотя изображение Цилле по-прежнему занимали его любимые берлинские трущобы и населявшие их общественные изгои, эта картина решительно отличалась от фильмов Цилле 1925 и 1926 годов. В прежних работах выстроенная в павильоне пролетарская окраина Берлина служила местом действия, которое питало социальные иллюзии мелкобуржуазной публики. В новом и последнем «доподлинном» фильме Цилле уже не допускались никакие иллюзии, которые могли бы ослабить достоверность окраины северного Берлина, изображенной на экране в многочисленных документальных кадрах.

Эта окраина отличалась ужасающими квартирными условиями. Чтобы увеличить семейный бюджет, продавщица газет матушка Краузе сдает свою единственную комнату подозрительному постояльцу, а сама вместе со взрослыми детьми Паулем и Эрной поселяется на кухне. Жилец вскоре приводит к себе проститутку с ребенком. Поскольку младшие Краузе поневоле встречаются с ним, они поддаются под его дурное влияние. Жилец соблазняет Эрну и подбивает Пауля, легкомысленно транжирившего материнские сбережения, возместить растрату воровством. Вместе с жильцом Пауль пытается ограбить ссудную лавку, но подоспевает полиция и приводит Пауля к матери. После того как его отправляют в тюрьму, разваливается весь мирок матушки Краузе. Взяв ребенка проститутки на руки, она спрашивает: «Что может дать жизнь этому малышу?» — затем открывает газ и отправляется в долгое путешествие за счастьем.

Атмосфера жалости к себе, окутывающая уход из жизни матушки Краузе, напоминает самоубийство владельца кафе из фильма Карла Майера «Новогодняя ночь». Последний фильм Цилле действительно был бы перелицованной драмой первичных инстинктов, если бы не заключал в себе мотив, прежде не появлявшийся на немецком экране. Этот мотив разрабатывается в тех эпизодах ленты, где рассказывается о взаимоотношениях Эрны и Макса. Макс, высокосоциальный молодой рабочий, влюбленный в Эрну, в гневе бросает ее, как только случайно узнает о ее связи с постояльцем. Но немного погодя образованный рабочий — друг Макса убеждает его в том, что виноват во всем соблазнитель, а не Эрна, и что он, Макс, ведет себя, как типичный буржуа. Просветленный преподанной ему моралью, Макс раскаивается и возвращается к Эрне. Своим просветлением Макс

дает зрителю понять, что матушка Краузе — мелкобуржуазная героиня псевдотрагедии. Два других эпизода, которые также переворачивают ее иллюзорный мир, подкрепляют смысл любовных отношений Макса и Эрны. В одном из них сатирически изображается свадебная пирушка по случаю бракосочетания жильца с проституткой; в другой — в выразительной пудовкинской манере воспроизводится рабочая демонстрация. Возникает вопрос, перевешивает ли понимание счастья Максом понимание матушки Краузе? Ее самоубийство, столь очевидно подчеркнутое в фильме, склоняет только к одному заключению: фильм не столько проповедует социалистические требования и чаяния, сколько с грустью констатирует их. Иначе говоря, представления матушки Краузе признаны в фильме иллюзорными, но даже такими они выглядят сильнее взглядов ее идеологического оппонента.

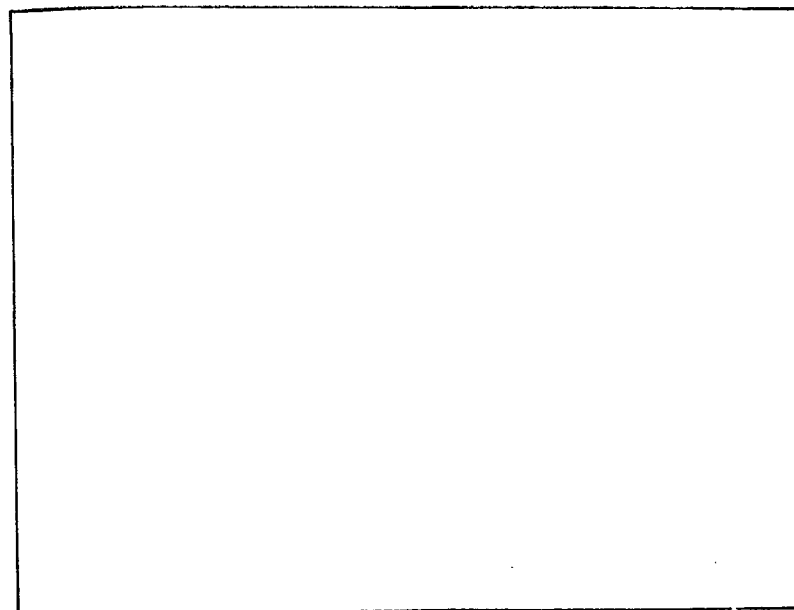
Грусть, пронизывающая все три фильма, свидетельствует о том, что их скрытые революционные установки скорее вторичны по сравнению с безотчетными порывами. Все три ленты, очевидно, связаны с такими психологическими настроениями, которые не предполагают радикального изменения общества. Больше того, порою кажется, что, уловив подходящий момент, эти настроения утратят свою прогрессивную позицию и наденут личину уклончивого равнодушия.

Но даже в течение 1928—1929 годов, когда короткий взлет социальной критики непосредственно предшествовал закату стабилизации, преобладали фильмы, свидетельствующие о параличе коллективной души. Иногда в них читалось полное смятение. Так, скажем, в «Прибежище» Карла Фрелиха, фильме, выпущенном УФА в 1928 году и уже упоминавшемся в другой связи, мы видим кадры пролетарских кварталов, словно извлеченные из картин Пудовкина и Эйзенштейна, но хотя эти кадры в русском стиле отличались явным революционным духом, они служили фоном для действия, содержащего антиреволюционный смысл и перечеркивающего внутреннее их содержание. Чисто декоративное использование этого фона объясняется его полной отторгнутостью от содержания фильма.

Не все тогдашние критики остались безучастными к психологическому параличу немецкого экрана. Потамкин писал о «пренебрежительном отношении немецких режиссеров к содержанию фильмов, повествующих о че-

ловеческих страстях и бедах». В конце 1928 года я сделал обзор текущей немецкой кинопродукции и пришел к следующим выводам: «Отсутствие содержания — вот основное качество всей продукции периода стабилизации... Если пустоту наших фильмов, их отчужденность от человеческого бытия нельзя объяснить оскудением жизненного материала, то причины их, очевидно, следует искать в психологической закостенелости — той странной закостенелости, которая со времен инфляции укоренилась в Германии и подчинила себе любую общественную деятельность. Словно в течение этих лет, когда параллельно с рационализацией промышленных процессов происходила перегруппировка социальных сил, немецкая жизнь оказалась во власти тяжелого паралича. Сейчас можно говорить о серьезной болезни нашего общества... Но есть ли лекарство против нее? Думаю, что нет. Искренности, пронизательности, человечности — таким вещам научить невозможно».

При определенных социальных условиях паралич коллективной души может произойти с кем угодно и где угодно. Так, к примеру, перед началом второй мировой войны Франция впала в похожее психологическое оцепенение. Но в какие формы ни облекается этот паралич, он повсеместно порождает равнодушие, трудно поддающееся определению. Смысл этого равнодушия зависит от природы парализованного содержания, а оно не везде одно и то же.



**Догитлеровский  
период**

(1930—1933)

Когда осенью 1929 года произошел финансовый крах на нью-йоркской бирже, период стабилизации закончился. Германии сразу же отказали в займах. Незамедлительно последовавшее сворачивание немецкой промышленности привело к резкому увеличению безработицы, которая и без того свирепствовала. К концу догитлеровского периода, который можно обозначить тремя последними годами республики, Берлин содрогался от демонстраций, и на общественную поверхность выплыли мрачные личности, смахивающие на выходцев из средневековья.

Экономический кризис привел к развалу коалиции социал-демократов и буржуазных партий. В марте 1930 года новый государственный канцлер Брюнинг возглавил откровенно буржуазный кабинет, хотя в Пруссии еще стояли у власти социал-демократы. Правительство Брюнинга удерживало свои позиции при помощи реакционных «постановлений, вызванных необходимостью», поэтому угнетенные массы относились к нему враждебно, считая его оплотом капитализма и общественного разложения. Склонив на свою сторону миллионы безработных, Гитлер в то же самое время ловко окрутил крупных промышленников.

Но, несмотря на всеобщее недовольство республиканским режимом, большинство немцев отказывалось голосовать за Гитлера. Многие из тех, кого, вероятно, могли соблазнить его посулы, все же предпочитали держаться традиционных партийных установок. Короче говоря, незадолго до своей победы Гитлер потерпел серьезное фиаско, и, думается, ему бы не удалось захватить власть, если бы социал-демократы не оказались столь бездеятельны.

Сильное идеологическое сопротивление Гитлеру вроде бы говорит о том, что шайка фанатиков и бандитов сумела подчинить себе большинство немцев по чистой случайности. Однако такой вывод не подтверждается историческими фактами. Вместо того чтобы проявить глупоту к нацистскому красноречию, почти все немцы приспособились к правилам тоталитарной игры с такой готовностью, которую нельзя объяснить воздействием про-

паганды или запугиванием. Если итальянский фашизм напминал театральное представление, гитлеризм принял обличье религиозного действа.

Картина была поистине странная: с одной стороны, немцы не решались вручить Гитлеру бразды правления, с другой — жаждали видеть его у кормила власти. Такая противоречивая психологическая позиция нередко возникает в результате конфликта между требованиями разума и эмоциональными влечениями. Хотя немцы противились Гитлеру в политическом плане, их странная готовность принять на веру нацистские доктрины, вероятно, объяснялась тем, что психологические устремления перекрывали идеологические прикидки. Фильмы догитлеровского периода проливают свет на эту психологическую ситуацию.

Перед тем как перейти к их рассмотрению, следует сделать несколько предварительных замечаний. Прежде всего это был переходный период от немого кинематографа к звуковому. После того как в 1929 году закончилась яростная «война патентов», два немецких киноконцерна, владевшие всеми патентами на звуковые фильмы, слились в синдикат «Тобис-Клангфильм», который сразу же ввязался в борьбу с конкурирующими американскими кинокомпаниями. Через год представители враждующих фирм встретились в Париже и договорились о разделе международных рынков. За время этого переходного периода пострадали кинопроизводство и кинопрокат: тысячи музыкантов, иллюстрировавших немые фильмы во время сеансов, были уволены, много мелких кинотеатров безвременно приказали долго жить, потому что их владельцы не могли себе позволить установку нового звукового оборудования. Но депрессия не помешала немецкому звуковому кино весьма успешно работать на экспорт. В Европе оно задавало тон, а на других рынках пасовало только перед Голливудом. В самой Германии новый устав «Контингент» одновременно с централизацией действующих патентов остановил приток голливудских картин. По словам немецкого критика Красна-Крауса, «немецкий фильм оказался предоставленным самому себе».

Когда появились первые полноценные звуковые фильмы — среди них «Атлантик», поставленный в Англии Э.-А. Дюпоном, «Ночь принадлежит нам» и «Мелодия

сердца», сделанные под эгидой Эриха Поммера в манере его последних немых лент,— известных критиков и режиссеров обуял страх, как бы звук дурно не сказался на высокоразвитом искусстве «раскрепощенной камеры» и монтажа. В год выпуска этих фильмов (1929) оператор Карл Гофман патетически сокрушался: «Бедная камера! Кончились твои грациозные полеты, кончилось твоё беспечное кружение. Тебя снова обрекли цепям и шорам, от которых ты начала избавляться десять лет назад». Хотя Гофман был настроен крайне пессимистически,— немного погодя искусство камеры снова обрело свой взлет,— эти ранние опасения были отчасти обоснованы. Режиссеры в разных концах света быстро развили разговорную часть до такой степени, что зрительный ряд фильма грозил выродиться в придаток к диалогу. Разумеется, новый способ членораздельного донесения смысла до кинозрителя обогатил экран, но эту победу вряд ли стоило одерживать ценой смыслового обеднения зрительного ряда. Если словесная информация часто не выражает глубинного смысла фильма, то изобразительные средства как раз выражали его суть. Этим достижением, собственно говоря, мы обязаны зрелому немому кинематографу. Его фильмы воздействовали на психологическую сферу зрителя, и поскольку говорящее слово еще окончательно не подчинило себе изображение, кадры, чуждые преднамеренности и даже подрывающие авторитет слова, контрабандой проскальзывали в картины. Но когда диалог утвердил свое владычество, многослойная в смысловом отношении изобразительная система обеднела и на экране воцарились заданные значения. Нужно ли говорить о том, что, несмотря на такие перемены, кинематограф сохранил свое социальное звучание? Звуковые фильмы в такой же степени отражают массовые психологические настроения, как и немые фильмы, но анализ этих настроений скорее затрудняется присутствием звучащего слова.

Однако немцы выпускали меньше сугубо разговорных картин, чем американцы. Пабст и Фриц Ланг разработали остроумные изобразительные приемы, чтобы укрепить ведущую роль киноизображения\*. Это утверждение плас-

\* Валерио Жайе, видный французский критик и сценарист, так писал о немецком кино: «Этот кинематограф сохранил свои характерные черты и при господстве звука, что отчетливо явствует из фильмов Пабста и Фрица Ланга, независимо от того, были они поставлены в Германии или за ее пределами».

тической ценности кадра продолжалось и во времена нацистов, что великолепно доказывает разительный контраст между немецкой и американской кинохроникой: если нацисты вводили в свои фильмы длинные планы без единого словесного комментария, то американцы свели киноизображение к серии разрозненных картинок, иллюстрирующих дикторское многословие.

И, наконец, прежде чем перейти к анализу самих фильмов, следует упомянуть об усилении цензуры при Брюнинге. Прикрываясь маской нейтралитета, власти часто уступали давлению нацистов и других реакционных групп. Левонастроенный фильм «К третьему рейху» (1931), выпущенный по случаю предвыборной кампании, был запрещен за то, что критиковал своекорыстие немецких промышленников, германские судебные власти и национал-социалистскую партию. Знаменитые нацистские демонстрации против разрешенного цензурой американского фильма «На Западном фронте без перемен» Л. Майлстоуна в декабре 1930 года принудили тех же цензоров остановить прокат картины под тем благовидным предлогом, что она-де повредит германскому престижу за рубежом. В ответ на это левонастроенная публика срывала сеансы фильма о Фридрихе Великом «Концерт для флейты в Сан-Суси» режиссера Густава Уцички<sup>1</sup>, однако на сей раз цензура не пошевелила пальцем.

Большинство немецких фильмов тех лет никак не отразили разразившегося экономического кризиса. Наряду с вечными «триллерами» о всевозможных тайнах, берлинскими мелодрамами и военными фарсами продолжали процветать несколько типов картин, которые сложились в период стабилизации\*. Среди них экранизации французских бульварных комедий, в которых не было ни малейшего контакта с жизнью, как, впрочем, и в их предшественницах, и многие культурфильмы, рассказывающие публике об экзотических странах и научных открытиях. По примеру таких анемичных документальных

\* К числу «триллеров» относились «Паника в Чикаго» (1931), «Выстрел в предрассветной мгле» (1932). Следует упомянуть «Отвращение» (1931)— яркий пример «местной» мелодрамы с блестящим берлинским актером Максом Адальбертом. Из военных фарсов особенным успехом пользовался фильм «Три дня на гауптвахте» (1930). К комедиям во французском бульварном стиле относились, скажем, «С любовью покончено» (1931) или «Очертя голову к счастью» (1931).



фильмов, как «Бисмарк» и «Мировая война», картина «1914 год» (1931), подвергшаяся резким цензурным нападкам, изображала причины первой мировой войны с притворной объективностью. Накопившееся раздражение, могущее представить опасность для существующего режима, по-прежнему разряжали тем, что критиковали мелкие социальные изъяны. Их с легкостью находили, к примеру, в чересчур суровом ведении судебных процессов. Именно таким был фильм «Предварительное следствие» (1931), выпущенный УФА, где Роберт Сьодмак ловко выстроил драматическую интригу вокруг недостаточности косвенных улик\*.

Оперетта, как никакой иной жанр, уводящий от действительности, извлекала максимальные выгоды из звука. Мюзиклы с множеством песенок, окрыленные возможностью прозвучать в фильме, плодились на глазах. В 1930 году, когда концерт УФА выпустил картину «Трое с бензоколонки», на немецком экране утвердился новомодный тип оперетты. «Трое с бензоколонки» не пришлись по вкусу нью-йоркской публике, но пользовались огромным успехом в большинстве европейских стран. Этот фильм, поставленный венцем Вильгельмом Тиле под руководством Эриха Поммера, представлял собой забавную фантазию, сотканную из обрывков повседневной жизни. Трое беспечных молодых людей, внезапно разорившись, покупают бензоколонку на доходы от своей машины. Познакомившись с хорошенькой девушкой, они принимают за ней ухаживать, и она время от времени приезжает к ним на своем велосипеде. После забавной путаницы этот развлекательный фильм, конечно, заканчивается победой одного из трех претендентов на руку девушки. Смелый замысел выселить опереточный рай из привычных декораций на широкую проезжую дорогу подкреплялся замечательным использованием музыки. Ее прихотливая ткань переплеталась с неправдоподобным сюжетом, трогательными героями и даже с предметами, чье поведение тоже выглядело необычно. Рабочие вывозили взятую тремя друзьями в кредит мебель под музыку неожиданно возникающего вальса и поневоле превращались в танцоров, а когда появлялся велосипед красавицы, его клаксон издавал несколько музыкальных нот, которые проходили через весь фильм приятным лейтмотивом.

\* Такого же типа был фильм «Преступник разыскивается» (1931).

Большинство оперетт ставилось по старым рецептам. Начиная с «Двух сердец в ритме вальса» (1930) и кончая очаровательной картиной Людвига Бергера «Война вальсов» (1933), фильмы продолжали продавать зрителю заурядные грезы об идиллической Вене. Эта прибыльная спекуляция романтической ностальгией достигла своего апогея в картине Эрика Чаррелла «Конгресс танцует» (1931), поставленной под эгидой Поммера и изображающей любовные похождения хорошенькой венской девушки на пышном фоне Венского конгресса 1814—1815 годов. Эффектные массовые сцены чередовались с интимными *tête a tête*, в которых участвовал русский царь собственной персоной, а дипломатические интриги Меттерниха вносили приятный оттенок в высокую политику. Благодаря певучим мелодиям и остроумным сюжетным поворотам эта супероперетта, отличавшаяся продуманностью постановки, соединила в себе всевозможные ходы и приемы легкого музыкального жанра. Некоторые из них стали образцом для подражания. Особенно часто цитировали тот кадр из фильма «Конгресс танцует», где Лилиан Гарвей, проезжая по сельской местности, встречает по дороге разных людей, подхватывающих песню, которую она поет.

Но не только кинооперетта так широко использовала музыку. Едва звуковой фильм вошел в обиход, как продюсеры и режиссеры стали паразитировать на популярности знаменитых певцов. И хотя художественный уровень таких картин был плачевным, публика с радостью приветствовала их. Особенно она жаловала фильмы с записями прославленного голоса Рихарда Таубера, а когда Ян Кипура распевал в рыбацкой лодке на фоне панорамы Неаполя, от такого набора красот таяло сердце каждого зрителя\*.

В отличие от культурфильмов и оперетт, ленты «поперечного сечения» жизни изменили свой характер в предгитлеровские годы. Они превратились в проводников заразительного оптимизма, прежде им не свойственного. Этот новый оптимизм энергично утверждал себя в раннем звуковом киноэксперименте Руттмана «Мелодия мира» (1929), фильме «поперечного сечения», который

\* К другим киноопереттам относились «Вальс любви» (1930) и «Вальсовый рай» (1931).

режиссер смонтировал из материалов, поступивших от пароходной компании Гамбург-Америка Лайн. В кинематографическом отношении фильм представлял собой новаторскую, оригинальную ленту, поскольку ее «ритмический монтаж» включал в себя не только пестрые зрительные впечатления, но и всевозможные звуки и музыкальные номера. Что касается содержания, то этот монтаж охватывал человеческую деятельность и ее результаты в самой общей форме: архитектурные строения, способы передвижения, религиозные культы, армии отдельных стран, различные стороны военной тактики, спорта, развлечений и т. д. Как комментировал Руттман свой фильм, его религиозная часть «достигает апогея в изображении пышных массовых радений перед различными божествами. Но многообразие «культовых героев», которым служат их ревнители, — будь то Будда, Христос или Конфуций, — оказывается потенциальным источником распрей, а они подводят к следующей части картины — к «Армии». Военная труба прерывает священную, культовую музыку, и начинается марш-парад солдат всего мира...»

Этот комментарий Руттмана, отличающийся ложно-многозначительным нагнетанием прописных истин, проливает свет на глубинные принципы постановки «Мелодии мира». Если в фильме «Берлин» при всем безучастии его к реальности все же акцентировалась грубая механистичность человеческих отношений, то «Мелодия мира» проникнута особым равнодушием: в эмоциональном отношении она абсолютно обесцвечена и предполагает безоговорочное приятие мира. Можно по-разному решать эту проблему: одно дело принимать чудеса мироздания в духе «Листьев травы» Уитмена, а другое — принимать мир таким образом, что тебе совершенно безразлично, поклоняются в нем Иисусу или Конфуцию, лишь бы многочисленные радения верующих выглядели масштабнее. Верно писал о «Мелодии мира» французский критик Шевале в журнале «Клоуз ап» (январь 1930): «Уж лучше бы Руттман выбрал что-то одно и сосредоточил на нем режиссерское внимание». Это замечание бьет в самое уязвимое место космического гимна Руттмана. В его «Мелодии мира» отсутствует содержание, потому что, желая объять мир во всей его полноте, Руттман поневоле пренебрегает специфическим содержанием каждой мелодии в его коллекции.

Фильм «Песнь жизни» (1931), увидевший свет после

ожесточенных баталей с цензурой, шел той же дорожкой, что и «Мелодия мира». То была типичная картина «поперечного сечения». Поставленная русским театральным режиссером Алексеем Грановским, перебравшимся из Москвы в Берлин, эта лента студии «Тобис» выросла из смелого документального фильма о кесаревом сечении. Картина состоит из нескольких эпизодов, свободно меж собой связанных, где поются мелодичные песенки Вальтера Меринга и идет речь о таких общих вещах, как любовь, брак и рождение. Первые кадры знакомят зрителя с молодой девушкой, приезжающей на обед, который устраивается в честь ее помолвки с пожилым развратником, желающим представить невесту своим друзьям. Благодаря фейерверку кинематографических трюков торжественный вечер по случаю обручения превращается в зловеющий шабаш, символизирующий растленность старшего поколения. Придя в ужас от этого общества, девушка убегает. Она пробует утопиться в море, а затем влюбляется в своего спасителя, молодого пароходного механика. Эпизоды, изображающие ее вновь вспыхнувшую любовь к жизни и медовый месяц молодоженов на Южном берегу — наиболее претенциозная часть этого поэтического фильма. Потом показывается кесарево сечение. Этот замечательный эпизод строится на контрасте белых врачебных халатов и черных резиновых перчаток хирурга — контраст, выразительно подсказывающий зрителю, что девушка находится между жизнью и смертью. Рождается сын, и с его появлением на экране возникают эпизоды, идиллически изображающие взаимоотношения матери и ребенка. В финале картины мы видим, как выросший сын уходит в море, откуда пришел его отец и где его мать пыталась кончить счеты с жизнью.

Неотвязность, с которой возникает в фильме образ моря, — знак психологических настроений, воплотившихся в следующем эпизоде: после того как пароходный механик спасает девушку, он берет ее с собой на подъемный кран, и они парят высоко в небе. По словам критика, «мужчина, девушка и третий человек, которого с виду можно принять за врача, философа или пророка, созерцают жизнь с птичьего полета, а закадровый голос поет хвалебную песню человеческому труду, и врач проповедует евангелие жизнеспособности: волю к жизни, к творчеству и преуспеянию». Символические эпизоды такого рода не единичны в картине. Питаемый расхожими после-

военными настроениями, этот фильм не проводит существенных различий между пестрыми формами жизни, а прославляет жизнь в каждом ее проявлении. Этим объясняется вездесущий образ моря: он такой же всеобъемлющий и нерасчлененный, как понимание жизни, скрытое в структуре фильма. «Песнь жизни» отличается таким же невнятным энтузиазмом, как и «Мелодия мира»\*.

Поворот от фильмов «поперечного сечения» и эстетики «новой вещности» к оптимистическим хоралам свидетельствовал о важных психологических переменах. В годы стабилизации уклончивый нейтралитет этих фильмов объяснялся внутренним недовольством сложившейся республиканской системой. Поэтому вполне правомерно предположить, что в бодрящей волне энтузиазма, затопившей годы кризиса, отражалась противоположная психологическая установка: желание верить в то, что существующий порядок превосходит его. В ту пору, когда экономическая депрессия грозила перевернуть его вверх дном, немцев словно охватил страх перед грядущей катастрофой. Поэтому они тешили себя иллюзиями относительно того, что их мир останется неврежденным.

Многие фильмы — большей частью комедии, «приправленные» песенками, — питали радужные надежды публики. Вдохновленные безудержным оптимизмом, который пронизывал «Мелодию мира» и «Песнь жизни», эти фильмы сохраняли нейтральную позицию, блюдя интересы status quo. Их поразительная живучесть на немецком экране — неоспоримое свидетельство отчаянья, охватившего большинство населения.

Целая вереница таких картин была поставлена в утешение безработным. Скажем, фильм Лупу Пика «Уличная

\* Тот же самый расплывчатый энтузиазм прозвучал в тогдашних абстрактных картинах, что представляется вполне вероятным, поскольку создатель «Мелодии мира» Руттман продолжал свои эксперименты в области беспредметного искусства. Его «Уикэнд» (1930) был не чем иным, как короткометражным фильмом с фонограммой, где были записаны различные шумы рабочего дня и воскресенья в сельской местности. Его же картина «Ночью» (1931) переводила музыку Шумана на язык абстрактных пластических сочетаний. Точно так же ученик Руттмана Оскар Фишингер пластически иллюстрировал музыкальные партитуры и, кроме того, ставил рекламные абстрактные фильмы. В эти же годы Ганс Рихтер твердо стоял на позициях авангардистского художника, а Лотта Рейнигер продолжала выпускать свои обычные «фильмы теней». Первым звуковым фильмом Рихтера был кинематографический бурлеск о ярмарке «Все кружится, все движется» (1929).

песенка» (1931), где изображался маленький оркестр из безработных музыкантов, которые исполняют на темных задних дворах уличную песенку, неожиданно ставшую популярной, и благодаря ей успешно справляются с нуждой. Эта картина с ее персонажами во вкусе Цилле напоминала «Под крышами Парижа» Рене Клера и «Приключения десятимарковой ассигнации» Белы Балаша. Это был, между прочим, первый и последний звуковой фильм Пика; он умер вскоре после его завершения. Другая лента беззаботно приглашала задавленных нуждой безработных верить в мираж социальных преобразований, палаточные городки и тому подобное. Название фильма «Трое с биржи труда» (1932) было открыто скопировано с более ранней комедии Тиле «Трое с бензоколонки».

Излюбленный способ распространения миражей заключался в утверждении, что социальные низы могут сами устроить свою судьбу. В комедии УФА «Белокурая мечта» (1932) два мойщика окон и девушка изображают в ярмарочном балагане «живой метательный снаряд» и из-за глухой нищеты вынуждены поселиться в старом железнодорожном вагоне. Жалуются ли они на свое тяжелое положение? В песенке, в которой эти неунывающие создания изливают свои чувства, есть такие слова: «Мы избавлены от квартирной платы, мы устроили себе дом прямо на лоне природы, и хотя у нас гнездышко небольшое, это, право, чепуха».

Но, поскольку большинство людей предпочитало иметь «гнездышки» попросторнее, некоторые фильмы принялись рассказывать истории о баснословных жизненных везениях. Интересный вклад в это дело внесла УФА своей постановкой фильма «Человек без имени» (1932). Вернер Краус изображал в нем немецкого промышленника, просидевшего годы в русском плену и потерявшего память. В течение долгих послевоенных лет он лечивается от своего недуга, возвращается в Берлин, где узнает, что по официальным данным он числится давно умершим. Эпизод, где чиновник, забравшись по гигантской лестнице к верхнему ящику огромной картотеки, кричит «Человеку без имени», что тот больше не существует, выразительно иллюстрирует фантазмагорическую работу бюрократической машины. В довершение всех бед жена и друг бывшего промышленника не узнают его. Общественное изничтожение этого человека косвенно отражает разорение мелкобуржуазных слоев в годы про-

мысленного кризиса. Вторая половина фильма странно напоминает картину Цилле «Отверженные». «Человек без имени», конечно, решает покончить с собой, но тут в его судьбе начинают принимать участие неизвестно откуда взявшийся коммивояжер и безработная стенографистка. С их помощью герой фильма начинает новую, многообещающую жизнь. Отказавшись от прав на прежнее имя, он заводит себе другое, удачно пристраивает научное изобретение, и отличается его карьера от успехов инженера из «Отверженных» только тем, что на сей раз герой женится на бедной стенографистке, а не ищет богатую невесту-буржуазку на стороне. Для стенографисток наступили тяжелые времена, и надо было чем-то их утешить.

А времена действительно наступили такие тяжелые, что даже квалифицированные специалисты, лишившись работы, не могли рассчитывать на новое место. Поэтому подлинной причиной блестящей карьеры во многих фильмах объявлялась удача, а не человеческие возможности. Характерно, что названия многих лент «Деньги валяются на улице», «Завтра нам будет хорошо» и «Все еще устроится» перекликались друг с другом. При всей неправдоподобности событий в этих картинах зрители буквально глотали их, точно избрали названия этих фильмов своим жизненным девизом. Удача — двигатель успеха: до какого отчаяния должны были дойти немцы, чтобы проникнуться идеей, абсолютно чуждой их традиционному мышлению.

Баловнями фортуны в этих картинах выступали мелкие служащие и обнищавшая мелкобуржуазная публика. Представителем этого направления, достигшего художественных вершин в остроумных комедиях сценариста Эриха Ангеля<sup>2</sup> явилась забавная комедия «Личная секретарша»; ее невероятная популярность упрочила за режиссером Вильгельмом Тиле репутацию изобретательного мастера комедии положений. Предприимчивой девушке из провинциального города (Рената Мюллер) удается найти работу в берлинском банке. Однажды вечером девушка остается работать сверхурочно и ненароком встречается с директором банка, которого принимает за одного из служащих. Они вместе проводят вечер, который, естественно, заканчивается продвижением девушки по общественной лестнице — она становится женой банкира.

В фильме УФА «Графиня Монте-Кристо» (1932) мечты

о счастье выступали в форме настоящей волшебной сказки, происходящей наяву. Статистка в киностудии (Бригитта Хельм) снимается в роли дамы, разъезжающей на шикарной машине. Начинаются ночные съемки, но вместо того чтобы остановиться у гостиницы, выстроенной в павильоне, Хельм с подружкой едут куда глаза глядят, пока не добираются до настоящего фешенебельного отеля. Увидев на пустых чемоданах девушки надпись «Графиня Монте-Кристо», служащие отеля принимают ее за именитую гостью. Отвратительный отельный ворюшка — благодаря ему выстраивается занимательная интрига — мошенник, выдающий себя за благородного джентльмена, помогает девушке удержаться в роли знатной дамы и пожить некоторое время жизнью, о которой только можно было мечтать, — жизнью, весьма роскошной еще и потому, что мошенник влюбляется в лжеграфиню. Но в один прекрасный день на сцене появляется полиция, которая, арестовав влюбленного мошенника, конечно, положила бы конец плутням лжеграфини, если бы не страстное желание концерна УФА поддерживать негаснущие надежды в сердцах бедных статисток. О проделках Бригитты Хельм начинают трубить газеты, и, понимая, что из них можно извлечь немалую выгоду, киностудия не только не наказывает незадачливую статистку, но предлагает ей подписать прибыльный контракт. Таким образом, подобные наркотические экранные бредни доказывали то, что требовалось доказать: повседневная жизнь сама по себе — волшебная сказка.

Но как заручиться любовью благожелательной феи? И тут на помощь приходит Ганс Альберс. Этот киноактер, игравший сердцеедов и фатоватых негодяев, внезапно стал для немецкой публики звездой первой величины, живым воплощением принца из сказки о Золушке. Помер снял его в главных ролях четырех фильмов и, за исключением последнего, «Ф. П. 1 не отвечает» (1932), где прозвучали сентиментальные нотки покорности судьбе, Альберс везде изображал неотразимого победителя — будь то лихой капитан опереточного крейсера в ленте «Бомбы на Монте-Карло» (1931), влюбленный клоун в «Квик» (1932) или обыкновенный телеграфист в «Победителе» (1932). Герой Альберса источал ликующую жизнеспособность. Он был невероятно напорист и, подобно прирожденному пирату, не упускал из рук ни одной удачной возможности. Но что бы он ни предпринимал — нападал ли на врага или ухаживал за девуш-

ками,— все делалось быстро, без лишних размышлений, точно управляли им минутное настроение и обстоятельства, а не колебимая воля человека, знающего, как выполнить задуманное. Альберс действительно был полной противоположностью прожектора. И хотя он не очень заботился об успехе, фортуна гонялась за ним по пятам, как навязчивая любовница, и протягивала спасительную руку, стоило ему угодить в одну из ловушек, подставленных случаем. Он, конечно, не отталкивал руки фортуны, а затем снова бросался вперед с прежней неосмотрительностью. На фильмы с Альберсом ломались в пролетарских кварталах и на роскошной берлинской Курфюрстендам. Этот человек-динамомашина, обладающий золотым сердцем, воплощал на экране мечту каждого немца.

Глава  
18

### Убийца среди нас

Несмотря на все попытки сохранить равнодушное отношение к жизни во имя существующего статус-кво, после 1930 года фасад «новой вещности» начал рушиться. Об этом говорит исчезновение «уличных фильмов» и картин о молодежи, которые служили отдушинами для парализованных авторитарных настроений в период стабилизации. В подобных экранных сновидениях отпала нужда, поскольку теперь вместе с избавлением от паралича всевозможные психологические склонности, авторитарные и прочие, раскрепостились и были готовы заявить о себе. Как и в послевоенные времена, немецкий экран превратился в поле сражения враждующих внутренних тенденций.

В своей работе «Расцвет и упадок немецкого фильма» (1930) Потамкин писал: «В Германии всё твердит о том, что умные люди выведут немецкое кино из оцепенения и киностудии обратятся к значительным сюжетам из действительности. У Германии не за горами политический кризис, а вместе с ним эстетический и интеллектуальный...» Но, как известно, тот, кто переживает кризис, вынужден взвесить все «за» и «против» и только потом определить свою линию поведения. Именно так поступила Германия, если судить по двум самым интересным фильмам той поры — «Голубой ангел» и «М», которые по праву можно отнести к документам тогдашних психологических настроений. Обе ленты проникли в такие глубины

коллективной души, о которых даже не подозревали «Песнь жизни» и «Личная секретарша». Правда, в период стабилизации Пабст и Руттман тоже пытались обнажить незримые слои тогдашней действительности. Но если, прибегая к мелодраме или бесстрастно созерцая реальность, они тем самым не давали своим фильмам говорить о важных вещах, то «Голубой ангел» и «М» отличало подлинное чувство ответственности за изображенную в них реальность. Эти фильмы — плоды настроений, освободившихся от «оцепенения», о котором пишет Потамкин.

Поставленный концерном УФА фильм «Голубой ангел» (1930) имел в основе довоенный роман Генриха Манна «Учитель Унрат», где, как, впрочем, и в других своих произведениях, известный писатель изобличал специфические пороки немецкого буржуазного общества. Психологическое равновесие любого народа зависит от его способности заниматься самоанализом, который выступает средством самосохранения, и неоспоримая заслуга Генриха Манна заключается в том, что он попытался создать в Германии ту разновидность социально-критической литературы, которая долгое время процветала во Франции и Англии. Не обладай Генрих Манн странной желчностью, сужающей его кругозор, он, конечно, оказал бы на литературу большее влияние, чем произошло на самом деле.

Главного героя фильма, бородатого учителя старших классов в портовом провинциальном городке, сыграл Эмиль Яннингс. Этот холостяк средних лет изводит своим морализмом учеников, которые быстро понимают, какие комплексы скрываются под по-мелочному деспотической личиной их наставника. Когда он узнает, что его мальчики наведываются в артистическую уборную Лолы-Лолы, звезды бродячей труппы, выступающей в небольшой гостинице под названием «Голубой ангел», он решает самолично разделаться с этой порочной сиреной. Движимый нравственным возмущением и плохо скрываемой ревностью, этот бесноватый учитель отваживается посетить логово певички, но вместо того чтобы положить конец любовным шашням своих учеников, он сам не может устоять перед чарами Лолы-Лолы, иначе говоря, Марлен Дитрих<sup>1</sup>, — причем дело заходит так далеко, что он оказывается в ее постели и даже делает ей предложение. В результате учителю приходится распрощаться со школой. Но его это уже мало заботит. Придя на своей свадьбе в состояние полной эйфории, он замечательно воспро-

изводит петушиное пение, поразив воображение актерской братии. Но этот жизненный триумф свободного человека учителя Унрата знаменует начало его падения. Пока труппа кочует из города в город, Лола-Лола не только всячески помыкает своим муженьком, но по наущению директора труппы затаскивает учителя на подмостки с тем, чтобы он кукарекал на потеху публики. Чашу унижения он выпивает до дна в тот момент, когда труппа возвращается в «Голубой ангел», надеясь, что кукареканье бывшего учителя вызовет сенсацию. Надежды оправдываются: весь город валом валит на представление, чтобы послушать, как заливается петухом их согражданин. Выйдя на сцену, он воспроизводит чудовищный петушиный крик, затем сбегает с подмостков и с ревом начинает душить Лолу-Лолу. Актеры оттаскивают этого обезумевшего человека и оставляют одного. Тогда учитель словно пробуждается от кошмарного сна, каким, в сущности, была его недавняя жизнь. Точно смертельно раненный зверь, он пробирается в свою старую школу, входит в классную комнату и там умирает.

Эрих Поммер, заботясь о высокохудожественном уровне немецких звуковых фильмов, пригласил ставить «Голубого ангела» Джозефа Штернберга<sup>2</sup>. Уроженец Австрии, этот блистательный голливудский режиссер доказал своими лентами «Преступный мир» и «Последний приказ», что он мастер искусно воспроизводить социальную среду, пропитанную особой эмоциональной атмосферой. Когда в «Голубом ангеле» герой Яннингса идет ночными улицами к гостинице, из гавани доносятся тоскливые стоны сирен, подающих сигналы судам в туманную погоду. Перед тем как навсегда покинуть школу, учитель одиноко садится за свой стол, и долгий кадр, снятый с движения, вбирает в себя пустую классную комнату с нежной медлительностью последнего объятия. Этот кадр вторично возникает в финале фильма, но на сей раз он служит некрологом, подводящим грустный итог истории учителя, безжизненно уронившего голову на стол. Тесные интерьеры «Голубого ангела» наделены редкостной выразительной силой, которую не всегда встретишь даже в фильмах периода стабилизации. В «Голубом ангеле» мы видим пестрое смешение архитектурных деталей, странных типов и трудно поддающихся определению предметов. Лола-Лола поет свою знаменитую песенку на крошечной сцене, настолько заставленной реквизитом, что сама кажется его

частью. К ее артистической уборной Яннингс пробирается сквозь колышущийся лабиринт рыбацких сетей, а немного погодя оказывается в странной комнате с деревянной кариатидой, которая поддерживает небольшой балкончик, откуда учитель созерцает своего кумира — поющую Лолу-Лолу. Как и в послевоенных фильмах Карла Майера, постоянное вмешательство в действие неодушевленных предметов превращает среду в микрокосм, управляемый разнузданными инстинктами. Эти предметы, точно замечательные проводники, передают как заповздалую страсть учителя, так и волны сексуального обаяния, исходящие от Лолы-Лолы.

Международный успех фильма — вскоре после его выхода на экран в Париже открылось ночное кабаре под названием «Голубой ангел» — можно объяснить двумя главными причинами, и прежде всего тем, что героиню сыграла Марлен Дитрих. Ее Лола-Лола выступила новым воплощением секса. Эта мелкобуржуазная берлинская красотка с ее дразнящими воображение ногами и развязными повадками отличалась такой внешней бесстрастностью, что она заставляла каждого ломать себе голову над тем, какие глубины таятся за ее черствым эгоизмом и холодной наглостью. О загадочности Лолы-Лолы твердил ее низкий голос, и когда она пела о том, что ей интересно только заниматься любовью и больше ничем, этот голос пробуждал у слушателей ностальгические воспоминания и тлеющие надежды. Бесстрастность окутывала ее, как облако, под которым, вероятно, не было ничего таинственного. Другая причина успеха «Голубого ангела» заключалась в его откровенном садизме. Зрелища душевных пыток и унижения неодолимо влекут к себе публику, и Штернберг даже углубил садистическую тенденцию фильма, изобразив Лолу-Лолу не только губительницей учителя, но и разрушительницей его среды. Сквозной лейтмотив фильма — старые соборные часы, которые исполняют популярную немецкую мелодию, прославляющую законопослушание и благопорядочность, мелодию, где как бы фокусируются врожденные нравственные представления учителя. И когда в заключительном эпизоде замирает песня Лолы-Лолы и в последний раз возникает эта мелодия, камера показывает мертвого учителя. Лола-Лола убила его и вдобавок своими куплетами посрамила старую песенку соборных часов.

Однако «Голубой ангел» не только эротическая история или исследование о садизме — фильм Штернберга

властно подводит черту послевоенным традициям, знаменуя конец психологического паралича. «Голубой ангел» можно считать вариацией на тему «Улицы» Карла Грюне. Подобно мещанину из плюшевой гостиной, учитель Янингса типичный представитель мелкобуржуазного класса. Подобно филистеру, он бунтует против общественных условностей, меняя школу на «Голубого ангела», двойника улицы. И, наконец, подобно герою «Улицы», этот предполагаемый мятежник снова подчиняется — правда, не старым мелкобуржуазным нормам поведения, а силам, более страшным, чем те, от которых он спасался бегством. Примечательно, что по мере действия фильма учитель все больше кажется жертвой уловки директора труппы, нежели личным рабом Лолы-Лолы. Любовь ушла, его полная капитуляция перед жизнью осталась. Мелкий буржуа из «Улицы», владелец кафе из «Новогодней ночи», швейцар из «Последнего человека» и учитель из «Голубого ангела» — все они как бы созданы по одной психологической мерке. Их общий прототип не желает взрослеть, а занимается последовательным саморазрушением, движимый нарочитой жалостью к собственной персоне. «Голубой ангел» заново ставит проблему психологической незрелости, более того — изучает ее последствия, проявляющиеся в поведении актеров бродячей труппы и мальчишек, которые, подобно своему учителю, отпрыски мелкобуржуазных семей. Их садистическая жестокость — результат психологической незрелости, которая приневольно лишает свою жертву к подчинению. В фильме словно заключено предупреждение на будущее, — ведь его персонажи превосхищают то, чему было суждено воплотиться в реальной жизни немного погодя. Мальчишки — прирожденные молодые гитлеровцы, а «номер с петушиным пением» — скромная лента в коллекцию подобных, если не более хитроумных изобретений, унижающих человека и вошедших в широкий обиход нацистских концлагерей.

Два персонажа выступают в фильме сторонними наблюдателями событий: это клоун из бродячей труппы, бессловесная фигура, не спускающая глаз со своего случайного коллеги — учителя, и школьный сторож, присутствующий при смерти учителя и чем-то напоминающий ночного сторожа из «Последнего человека». В «Голубом ангеле» он тоже не произносит ни слова. Оба выступают обыкновенными свидетелями, не участвующими в действии, и каково бы ни было их отношение к происходящему, они воздерживаются от прямого вмешательства.

Их молчаливое смирение превосхищает пассивность толп при тоталитарном режиме.

Как-то раз Фриц Ланг рассказал мне о том, что в 1930 году, еще до начала работы над фильмом «М»\*, в газете появилась короткая заметка о его картине под предполагаемым названием «Убийца среди нас». Вскоре Ланг получил много возмущенных и грозных писем, и — что гораздо хуже — ему было грубо отказано снять новую ленту на студии «Штаакен». «Откуда этот необъяснимый заговор против фильма о дюссельдорфском детоубийце Кюртене?» — спросил в отчаянии Ланг директора студии. «Ах, я-то понимаю», — ответил тот, улыбаясь, и вручил Лангу ключи от Штаакена. Ланг тоже все понял: в споре с этим человеком он случайно взял его за лацкан пиджака и краем глаза разглядел нацистский значок, приколотый с изнанки. «Убийца среди нас» — нацистская партия боялась, что название фильма ее скомпрометирует. В тот день, по словам Ланга, он достиг своего политического совершеннолетия.

«М» начинается с истории бесследно исчезнувшей школьницы Эльзи, которую вскоре находят зарезанной в лесу. Поскольку на счету ее убийцы не одно такое преступление, город охватывает паника. Полиция лихорадочно старается напасть на след детоубийцы, но своей рьяной деятельностью приводит в тревогу лишь городской преступный мир. Поэтому матерые городские бандиты решают сами выследить маньяка. Впервые интересы уголовного совпадают с желаниями закона. Далее сценаристка Теа фон Гарбоу заимствует сюжетный ход из «Трехгрошовой оперы» Брехта: шайка преступников вербует себе в помощники городских нищих, которые, наподобие разведчиков, по понятным причинам не привлекающим к себе внимания, всюду расставляют свои посты. И хотя полиции удается опознать в убийце бывшего пациента сумасшедшего дома, уголовники с помощью слепого нищего опережают официальных сыщиков. Ночью они вламываются в помещение какой-то конторы, где прячется спасающийся бегством убийца, извлекают его с заваленного хламом чердака под самой крышей и тащат на заброшенную фабрику, где устраивают «самосуд» и выносят ему смертный приговор. Полиция подоспевает вовремя и отдает детоубийцу в руки правосудия.

\* Название фильма «М» — первая буква немецкого слова «Mörder» — «убийца».

Выйдя на экран в 1931 году, этот фильм фирмы «Не-ро» встретил повсеместно восторженный прием. «М» был не только первой звуковой лентой Фрица Ланга, но его первой значительной картиной после ряда претенциозных поделок, выпущенных в годы стабилизации. «М» снова поднимается до художественного уровня ранних фильмов Ланга — «Усталой смерти» и «Нибелунгов», а кое в чем и превосходит их в мастерстве. Чтобы придать ленте бóльшую документальную убедительность, кадры, повествующие о повседневной деятельности полиции, вплетаются в картину так искусно, что кажутся неотъемлемой частью самого действия. Благодаря изощренному «параллельному монтажу» между миром полицейских и жизнью уголовников возникают смысловые связи: когда главари преступной шайки обсуждают свои планы, полицейские сыщики тоже заседают, и параллельно сменяющиеся кадры обоих собраний дают зрителю воображению пищу для тонких ассоциаций. Комическое обыгрывание содружества, возникшего между законом и беззаконием, в фильме проводится постоянно. Свидетели умышленно дают разноречивые показания, ни в чем не повинные граждане начинают подозревать друг друга; эпизоды с убийствами предстают в еще более мрачном свете.

Искуснейшее умение Ланга использовать звук для нагнетания ужаса и страха — случай беспримерный в истории звукового фильма. Мать Эльзи, прождав девочку к обеду несколько часов, выходит на лестничную площадку и в отчаянии громко зовет ее. Пока звучит этот крик «Эльзи», на экране проходит вереница кадров: пустой лестничный пролет, пустой чердак, пустая тарелка Эльзи на кухонном столе, лесная прогалина, где на траве лежит ее воздушный шарик, потом он появляется висящим на телеграфных проводах — все тот же шарик, купленный убийцей у слепого нищего, чтобы заручиться доверием девочки. Крик «Эльзи», словно сквозная нить, сшивает эти бессвязные кадры, превращая их в логические компоненты мрачного повествования. Когда в убийце вспыхивает его маниакальная страсть, он насвистывает несколько тактов мелодии Грига. Этот свист проходит через весь фильм, зловеще предвеляя появление убийцы на экране. В кадре маленькая школьница идет по тротуару, и когда останавливается перед витриной магазина, приближается роковая мелодия Грига, и внезапно над залитой полуденным светом улицей нависает грозная и мрачная тень. Чуть погодя ту же насвистываемую мелодию Грига слы-

шит слепой нищий, и узнавание мелодии — предвестник того, что убийца будет разоблачен. Есть и другие «роковые» звуки в фильме — скрывшись на захлапленном чердаке, убийца пытается отомкнуть защелкнувшийся замок большим складным ножом. Когда уголовники ищут убийцу на верхних этажах, этот скрежещущий звук, напоминающий мышиную возню, выдает преступника с головой.

Сам убийца — центральная фигура фильма Ланга. Блистательно сыгранный Петером Лорре<sup>3</sup>, он похож на инфантильного мелкого буржуа: на улице он грызет яблоки и, судя по невинному виду, не способен обидеть даже мухи. На допросе квартирная хозяйка рассказывает полиции о своем постояльце как о порядочном, тихом человеке. Он толст, женствен, ничем внешне не проявляет воли или решительности. Замечательным пластическим приемом Ланг дает понять зрителю, что за болезненные склонности обуревают этого человека. В трех различных случаях неодушевленные предметы, изображенные в «М», еще более выразительно, чем в «Голубом ангеле», обступают убийцу, точно грозят его поглотить. Когда детоубийца глазееет на витрину с ножами, Фриц Ланг снимает его так, что его лицо возникает в ромбовидно пересекающихся отблесках сверкающих ножей. Убийца, сидя в открытом кафе, устроеном наподобие увитой плющом беседки, так что только его пылающие щеки проглядывают сквозь лиственные гирлянды, смахивает на хищное животное, притаившееся в джунглях. И, наконец, когда убийца оказывается среди чердачной рухляди, его почти не отличить от разбросанного хлама, где он пытается укрыться от преследователей. Поскольку господство неодушевленных предметов в большинстве немецких фильмов обычно символизирует тиранию безотчетных сил, эти три кадра словно намекают на то, что убийца — пленник распоясавшихся инстинктов. Бесовские страсти одолевают его с той же силой, с какой неодушевленные предметы льнут к его экранному изображению.

Эту мысль подтверждает исповедь самого убийцы перед «самосудом». Эпизод предваряют кадры, великолепно передающие потрясение, переживаемое убийцей в тот момент. Несмотря на бешеное сопротивление, трое уголовников выволакивают детоубийцу с чердака на улицу, тащат на заброшенную фабрику и пинком опрокидывают навзничь. Он падает на пол, а когда, приподнявшись, оглядывается, крупный план его лица — лица, искаженного яростью и страхом, — внезапно сменяется длинным



планом преступников, нищих и уличных женщин, возникших перед ним. Ощущение потрясения, переживаемого убийцей, возникает от устрашающего контраста между его жалкой фигуркой на полу и этих кольцом неподвижно сидящих людей — снятые в лучших традициях монументального стиля Ланга, они с каменным молчанием следят за убийцей. Кажется, что этот человек случайно напоролся на ожившую стену. И вот, желая оправдаться перед судьями, он объясняет свои злодеяния так: «Меня всегда что-то подгоняло на улицах, за спиной кто-то незримо шел по пятам. Это был я сам. Мне иногда мерещилось, что я сам хожу за собой и не могу избавиться от преследования... Хочу убежать, должен убежать, но этот призрак все время ходит за мной следом, пока я не сделаю того, что делаю. А потом, разглядывая наклеенное на тумбе для афиш объявление, я читаю про то, что натворил. Неужели это действительно сделал я? Я про это не знаю, ненавижу это — я должен это ненавидеть... Я больше не могу...»

Подобно пластическим комментариям Ланга, эта исповедь совершенно ясно доказывает, что убийца принадлежит к старому семейству немецких кинематографических персонажей. Он похож на Болдуина из «Пражского студента», не устоявшего перед колдовскими чарами своего второго «я», он же — прямой потомок сомнамбулы Цезаре.

Подобно Цезаре, его жизнью управляет властное требование убивать. Но если сомнамбула в беспамятстве уступает верховной и могучей воле доктора Калигари, то детоубийца покорствуется собственным патологическим наклонностям, с которыми он бессилён бороться. То, как он это сознает, обнаруживает его родство с другими немецкими киноперсонажами, чей предок — мелкий буржуа из «Улицы» Карла Грюне. Убийца как бы является связующим звеном между этими двумя видами фильмов. Психологические устремления, воплотившиеся в филистере и в сумасшедшем, наконец, соединяются в неделимое целое. Но по чистой случайности завзятый убийца породнился в нем с законопослушным мелким буржуа. Судя по его исповеди, этот «осовремененный» Цезаре убийца потому, что подчиняется воле воображаемого Калигари, живущего в нем самом. Внешность лишней раз подчеркивает его полную психологическую незрелость — незрелость — из-за которой своим чередом буйствуют его детоубийственные инстинктивные порывы.

Исследуя этот характер, который представляет собой не столько патологически действующего мятежника, сколько плод психологической дегенерации, «М» подтверждает мораль «Голубого ангела»: когда происходит психологический распад личности, обязательно возникают вспышки дикого садизма. Оба фильма проливают свет на психологическую ситуацию тех трудных лет, и оба превосхищают то, что должно случиться в немецкой жизни на всех ее уровнях, если люди не сумеют освободиться от призраков, преследующих их. Однако как это сделать, картины не объясняют. В уличных эпизодах «М» снова возникли такие привычные символы, как вертящаяся спираль на вывеске оптической лавки и полицейский, переводящий ребенка через улицу. Сочетание этих образов с изображением куклы, дергающейся в разные стороны, свидетельствует о том, что коллективная душа мечется между анархией и тоталитарной властью.

Глава  
19

#### Робкое инакомыслие

Две основные группы фильмов заполнили немецкий экран догитлеровского периода, представлявший собой поле сражения враждующих психологических установок. Одна из этих групп свидетельствовала о существовании антиавторитарных устремлений. Эти фильмы были проникнуты подлинным духом человечности и миролюбия, который проявлялся порой столь сильно, что можно говорить об откровенных левых настроениях этих лент.

Среди фильмов первой группы особенно две картины четко заявляли о том, что при создавшемся статус-кво процесс психологического распада, изображенный в «Голубом ангеле» и «М», можно вполне остановить. «Берлин, Александерплац» (1931), поставленный Пилем Ютци по знаменитому одноименному роману Альфреда Дёблина, молчаливо осуждал пессимистические прогнозы Штернберга и Ланга. «Берлин, Александерплац» — драма из жизни преступного мира, в которую вплетен богатый документальный материал в манере «Берлина» Руттмана, порой разрастающийся в живописную щазу, мешающую развитию действия. Главный герой картины — Франц Биберкопф — был великолепно сыгран Генрихом Георге<sup>1</sup> и казался ожившим рисунком Цилле. Отбыв тюремный срок за убийство, он снова торгует вразнос на

Александрплац и счастливо живет со своей девушкой, пока в их мирное существование не вмешивается главарь преступной банды Рейнгольд. Этот хлипкий негодяй подбивает немного туповатого Биберкопфа вступить в его шайку, и скоро ее новоявленный член развивает такую рьяную деятельность, что бандиты выкидывают его на полной скорости из машины. Но Биберкопф остается жив. Спустя несколько месяцев Биберкопф, потерявший правую руку, возвращается к Рейнгольду — он не собирается ему мстить, а, напротив, предлагает сотрудничество. Биберкопф, превратившись в ожесточившегося калеку, теряет всякую надежду на честную жизнь. На денежный пай, получаемый за участие в хорошо продуманных грабежах, Биберкопф живет сытой жизнью со своей новой подружкой Мице. Но удача не долго улыбается ему. Рейнгольд, замысливший овладеть Мице, заманивает девушку в лес, и когда она дает ему отпор, тот в припадке холодного бешенства убивает ее. Образчиком замечательной режиссуры служит в фильме эпизод, где вдоль шоссе проходят с песней бойскауты, а из-за кустов выбегает убийца Рейнгольд и поспешно уезжает на машине. Полиция вовремя хватает Рейнгольда, и Биберкопф не поспекает убить его, а затем, оставшись один, без Мице, снова возвращается к своему лотку и благопорядочной жизни. В конце фильма он расхаживает по Александрплац, продавая куклу наподобие «ваньки-встаньки», и так зазывает покупателей: «Этой кукле не сидится на месте. А почему не сидится? Потому что металлический шарик внутри исправно действует».

Мораль фильма ясна: человек, сердце которого «действует» исправно, преодолевает любые житейские невзгоды и остается нравственно незапятнанным. Пример тому — эволюция самого Биберкопфа. Когда озлобленность жизнью толкает его на преступное сотрудничество с Рейнгольдом, он вроде бы уже готов идти по проторенной дорожке детоубийцы из «М» и его предшественников. Но в отличие от них Биберкопфу удается избавиться от «зловещих преследователей». Чем-то он сам похож на куклу «ванька-встанька». Отдаленно напоминая графа из «Теней», Биберкопф пытается доказать, что психологическая модель «смирения» и «покорности» в догитлеровские годы не является обязательной для всех.

Но естественно напрашивается вопрос: достаточно ли убедителен в фильме образ Биберкопфа, чтобы зритель мог принять его модель поведения. Появившись первый

раз со своим лотком на Александрплац, Биберкопф видит в толпе людей в форме гитлеровских штурмовиков и просит их подойти к нему — просит их учтиво, словно речь идет о неизвестных ему первых встречных. Этот эпизод, незначительный сам по себе, красноречиво изобличает узость психологических устремлений «ваньки-встаньки», иначе говоря, сердце Биберкопфа «действует исправно», но как функционируют сердца у других людей, ему совершенно безразлично. Как складываются социальные условия, — его не волнует, главное, чтобы он, Биберкопф, честно и благородно торговал вразнос на Александрплац\*. Если Биберкопф и повзрослел, то весьма в ограниченном и глубоко личном смысле. Его психология зиждется на основе собственной порядочности, сплавленной с равнодушием к политическим событиям.

Хотя превращение Биберкопфа из потенциального убийцы в наполовину созревшую личность не имело широко идущих последствий, фильм все же уязвлял в самое яблочко нацистскую идеологическую программу. В известной мере картина «Берлин, Александрплац» поощряла веру в то, что существующий республиканский режим может развиваться в положительном направлении.

... Другим смутным выражением демократических умонастроений явился очаровательный и очень популярный детский фильм Герхарта Лампрехта «Эмиль и детективы» (1931), поставленный по известному роману Эриха Кестнера. Во всяком случае, это детище УФА не заключало в себе ничего такого, что оправдывало бы мрачные пророчества «М» и «Голубого ангела». Эмиль, мальчик, живущий в провинциальном городке, которого мать отправляет в Берлин с важным поручением: он должен отвезти деньги бабушке. В вагонном купе попутчик, оказавшийся вором, крадет у мальчика драгоценный конверт. Но как только поезд приходит в Берлин, Эмиль начинает слежку за вором, слезку, которая благодаря союзу Эмиля с ватагой берлинских уличных мальчишек превращается в настоящий детский крестовый поход. Ребятишки-сыщики так увлекаются преследованием, что на пустыре возле гостиницы, где остановился преступник, устраивают штаб-

\* Родственным по духу был фильм «Бури страстей» (1932) с Яннингсом в роли преступника, которого предали его девушка и сообщники.

квартиру. С чисто немецкой способностью организовывать дело они даже поручают одному из мальчишек подслушивать телефонные разговоры. Деятельность малолетних сыщиков приобретает такие размеры, что вмешивается полиция, и поскольку вор оказывается крупным взломщиком банковских сейфов, которого давно разыскивают, в награду за его поимку мальчишки получают тысячу марок. И когда Эмиль вместе со своими новыми друзьями возвращается домой, весь город, собравшись на аэродроме, приветствует героев.

Я уже писал о том, что литературный образ детектива связан с уровнем демократических свобод в обществе. И если фильм прославляет юных сыщиков, то естественно предполагать, что в повседневной немецкой жизни возникла известная демократизация. Это наблюдение подкрепляется независимыми действиями предприимчивых мальчишек, а также работой «скрытой камеры» в фильме. В скромных и неброских документальных кадрах берлинской уличной жизни немецкая столица выглядит городом, где процветают гражданские свободы. Светлая атмосфера, пронизывающая эти эпизоды, контрастирует с темнотой, неизменно окружающей вора — Фрица Распа. Он ходит в черном костюме и как две капли воды похож на злодея из детских сказок. Когда он спит в гостиничном номере, а Эмиль в одежде коридорного вылезает из-под кровати и ищет украденные деньги, отважного мальчика обступают со всех сторон зловещие и грозные тени. Свет раз навсегда побеждает тьму в том замечательном эпизоде, где вора наконец загоняют в угол. Ослепительно сияет утреннее солнце, словно глумясь над неуместной и жуткой чернотой вора, а он тщетно пытается ускользнуть от растущей детской толпы, которая преследует и осаждает его.

Победа света в фильме, несомненно, служит выражению его демократического духа. Только этот дух не поддается точному определению. Он не оформляется в четкую позицию, а остается лишь настроением, достаточно ощутимым, чтобы нейтрализовать патриархальные тенденции, проглядывающие в различных эпизодах фильма. Поскольку это настроение достаточно аморфное — что само по себе результат умильного отношения к политически невинной детской инициативе, — возникает естественный вывод: демократическим настроениям, отразившимся в фильме, несомненно недостает жизнеспособности.

Другие фильмы из первой группы догитлеровского времени еще более красноречивы. Они открыто бьются над решением центральной проблемы той поры — проблемы неограниченной власти. В отличие от картин о юношестве периода стабилизации, «кинематографических сновидений», где тяга к власти облекалась в форму протеста против нее, эти фильмы довольно откровенно критиковали авторитарное поведение.

Среди них выделялась замечательная картина «Девушки в униформе» (1931), выпущенная независимой кинофирмой «Немецкое кинематографическое общество» («Deutsche Film Gemeinschaft») по пьесе Кристины Винслоэ «Вчера и сегодня». Леонтина Саган поставила этот фильм под руководством Карла Фрелиха, одного из самых опытных немецких кинорежиссеров.

В фильме «Девушки в униформе», сыгранном одними актрисами, изображается жизнь потсдамской закрытой школы для офицерских дочерей из обедневших аристократических семейств. Воспроизводя на экране эту среду, фильм показывает губительное воздействие прусской системы воспитания на чувствительных молодых барышень. Начальница этого учебного заведения — живое воплощение кайзеровского «духа Потсдама». Этот Фридрих Великий в юбке ходит по школе, опираясь на трость, и отдает приказы, напоминающие о блаженных временах Семилетней войны. Устав от жалоб девушек на скудную пищу, она, к примеру, восклицает: «Только через голод и дисциплину и голод мы возродимся». Если девушки притерпелись к суровой жизни, навязанной им, то новенькая Мануэла мучительно переживает строгости, которые ранят ее нежную, восприимчивую душу. Она жаждет спасительного взаимопонимания, но всюду встречает лишь черствость и бездушие. Только одна классная дама, фрейлейн фон Бернбург, проникается сочувствием к Мануэле. Эта женщина, красота которой увядает под бременем всепрощающей покорности, еще находится в себе силы требовать, чтобы система воспитания была более разумной. «Я не могу спокойно смотреть на то, как вы превращаете детей в запуганных зверушек», — бросает она с вызовом начальнице, которая свирепеет от ее слов. Мануэла чувствует, что фрейлейн фон Бернбург питает к ней тщательно скрываемую нежность, и отвечает наставнице горячей любовью, в которую выливается ее подавленное чувство нежности. После любительского спектакля по случаю дня рождения начальницы —

дня невинных развлечений и безоглядного веселья — эта тайная любовь прорывается наружу. От успеха на сцене голова у Мануэлы пошла кругом, а разбавленный водой пунш довершил остальное. Почти в полусознательном состоянии Мануэла изливает сокровенные чувства любимой наставнице и затем падает в обморок. Последствия этого признания ужасны: по приказу возмущенной начальницы никто не смеет разговаривать с провинившейся пансионеркой. Фрейлейн фон Бернбург нарушает этот запрет, но ее визит приводит девушку в еще большее отчаяние. Считая, что обожаемая наставница отвернулась от нее, Мануэла пытается покончить с собой. Не подоспей вовремя другие пансионерки и не отащи Мануэлу от перил лестницы, она бросилась бы в ее пролет. Привлеченная странным шумом, появляется властная начальница, и каждое движение Фридриха в юбке говорит о готовности подавить бунт. Когда ей рассказывают о случившемся, она на глазах превращается в согбенную старуху, которую внезапно лишили неограниченной власти. Она растерянно отступает под гневными взглядами девушек и молча исчезает в темном коридоре.

Великолепный актерский ансамбль во многом обеспечил успех «Девушек в униформе». Мануэла в исполнении Герты Тиле — существо своеобразное: она по-детски чиста, мнительна, пуглива, ее душу булбуряют смешанные чувства. И если Мануэла — воплощение ранимой и мятущейся юности, то фрейлейн фон Бернбург — Доротея Вик еще полна кипучих сил молодости, которая невооружимо от нее уходит. Каждый жест этой дамы говорит о ее проигранных жизненных сражениях, утраченных надеждах и сублимировавшихся желаниях. Режиссура Леонтины Саган, скорее традиционная, нежели новаторская, богата тонкими оттенками. Атмосфера Потсдама мастерски воссоздается на экране при помощи простых образов — таких, как статуя прусского солдата, схожий с ней шпиль приходской церкви и звуки гарнизонных труб. В конце фильма величественная княгиня-патронесса в огромной шляпе с перьями обзревает выстроившихся пансионеров — трудно было тоньше передать на экране иронию над показной благожелательностью этой дамы. Но, вероятно, самый совершенный образчик скромной выразительности фильма — постоянно возникающее изображение красивой и старой школьной парадной лестницы. Первые кадры просто демонстрируют ее зрителю. Когда же в середине картины она появляется сно-

ва, пансионерки забавляются тем, что бросают в пролет какие-то предметы, а затем в ужасе отшатываются от перил, чтобы дать публике понять, какая перед ними пропасть.

Повторяющиеся кадры лестницы помогают зрителю проникнуть в смысл финального эпизода, когда Мануэла, решив покончить с собой, поднимается вверх по ступенькам: ее фигура, возникающая над пролетом, сразу же вызывает в памяти зрителей пансионеров, в ужасе отступающих от перил. Чтобы подчеркнуть особое значение образа Мануэлы, свет в фильме наделяется такой же символической выразительностью, как и в «Эмиле и детективах». Во всех эпизодах «Девушек в униформе» лицо Мануэлы, словно излучающее свет, возникает на ярком фоне, так что она чуть ли не сливается с ним. Эта прозрачность Мануэлы сообщает ее облику особую трогательность.

Картина «Девушки в униформе» повсеместно пользовалась огромным успехом. В Германии она считалась лучшим фильмом года, в Америке все критики восторженно встретили ее. Газета «Нью-Йорк геральд трибюн» видела в фильме «драму девушки, томящейся по нежности и сочувствию, которые противопоставляются суровой насильственной системе воспитания в закрытых школах». Но Гарри Потамкин опять пошел дальше этих общих и поверхностных отзывов. Он счел «Девушек в униформе» специфически немецким свидетельством времени и критиковал за социальную робость. «Эта картина искренняя, но осторожная, она не рискует вторгаться в немецкую действительность, а держится на почтительном расстоянии от ее общественных проблем».

Критическое замечание Потамкина справедливо. То, что поначалу выглядит в картине серьезными нападками на жестокость прусских порядков, при ближайшем рассмотрении оказывается лишь просьбой об их смягчении. В самом деле, начальница выговаривает фрейлейн фон Бернбург за то, что та сеет смуту среди воспитанниц, и называет ее бунтовщицей. Но эта странная бунтовщица довольно терпимо относится к системе воспитания, словившей ее волю. В последнем разговоре с Мануэлой она даже пытается убедить дрожащую девушку в том, что начальница движима добрыми чувствами. Эта классная дама не желает уничтожать «дух Потсдама» — она лишь боится с его крайними проявлениями. Соблазнительно предположить, что ее чуткость и почти материнское отно-

шение к воспитанницам питаются патриархальными представлениями, составляющими неотъемлемую часть авторитарного режима. При всем своем инакомыслии фрейлейн фон Бернбург даже не помышляет об изменении традиций. В них она верит вместе с начальницей.

В фильме нет и намек на то, что авторитарное поведение уступит место демократическому. И это превосходно подтверждает следующую мысль Потамкина: «Фильм не поколебал веры в княгиню-благотельницу, которая избавила бы девушек от гнета жестокой дисциплины, если бы она знала о его существовании,— в «Девушках в униформе» есть несомненная тоска по ушедшему прусскому дворянству». Правда, финал картины сосредоточивает свое внимание на символическом поражении начальницы. Когда она исчезает в темном коридоре, освобождая залитую светом площадку для фрейлейн фон Бернбург с воспитанницами, этот кадр вроде бы символизирует, что со старым прусским духом навсегда покончено. Но в конце этого эпизода у зрителя ослабляется ощущение того, что начальница сдалась. Когда черные тени поглощают ее, из казарм снова доносятся звуки сигнальных труб. В фильме им предоставляется последнее слово. Возникновение этого мотива в столь важный момент несомненно свидетельствует о том, что принципы авторитарной власти остаются в силе и начальница по-прежнему держит в руках свой скипетр. И любое возможное смягчение авторитарного порядка будет способствовать лишь его укреплению\*.

Вместе с «Девушками в униформе» на немецком экране появился другой фильм, предлагавший ту же психологическую модель поведения: «Капитан из Кёпеника» (1931). Он был поставлен Рихардом Освальдом по одноименной пьесе Карла Цукмайера (1928), а в основе ее лежала подлинная история о знаменитом сапожнике Вильгельме Фойгте, благодаря которому весь мир узнал о вопиющих нелепостях прусской военщины. Актер Макс Адальберт создал образ, исполненный местного колорита,

\* Герта Тиле и Доротея Вик снова сыграли главные роли в фильме Франка Визбара «Анна и Елизавета» (1933). В Англии Леонтина Саган поставила «Мужчины завтрашнего дня» (1932), но эта картина об оксфордских студентах была слабым подражанием ее «Девушкам в униформе».

та, что несомненно способствовало успеху фильма в Германии и за ее пределами.

Хотя «Капитан из Кёпеника» рабски следует букве пьесы, критика прусского полицейского режима выражена в нем более резко. Полиция, не желая выдать паспорт старому Фойгту, много раз сидевшему в тюрьме, высылает его из городка Кёпеника, чтобы одним безработным стало меньше. Фойгт понимает, что оказался в заколдованном кругу: ведь имей он работу, власти выдали бы ему паспорт, а поскольку паспорта нет, он не может найти себе места. Достать паспорт — эта мысль мучает Фойгта (его мучения позже хорошо поймут миллионы европейцев, которых Гитлер превратил в изгоев). В отчаянии предприимчивый сапожник решает, наконец, устроить свои дела с помощью офицерского мундира — ведь его магические чары одинаково действовали на немецких солдат и гражданское население. Фойгт покупает потертый мундир, переодевается в общественной уборной и выходит оттуда полубогом. Этот маскарад изобличает Фойгта на каждом шагу, но кто посмеет проверить личность, облаченную в волшебный мундир? Встретив по дороге к ратуше два солдатских подразделения, капитан-самозванец «приказом Его Величества» арестовывает офицеров, которые, обалдев от напора, не выказывают малейших сомнений относительно его полномочий. Капитан встает во главе взвода, а затем спрашивает, где находится паспортное бюро, ради которого он и предпринял свое переодевание. К несчастью, оказывается, что в Кёпенике нет паспортного бюро. Фойгт попадает впросак и бросается наутек. Но рассказ о его подвиге быстро облетает город, и все жители потешаются над «капитаном из Кёпеника». Фильм особо подчеркивает тот исторический факт, что сам кайзер хохочет над этой историей. В конце фильма сапожник отдается в руки полиции. Его сразу же прощают и жалуют вождеденный паспорт — «приказом Его Величества».

Будучи смутной смесью комедии и сатиры, этот фильм еще более двусмысленный, чем «Девушки в униформе». Он высмеивает немецкое благоговение перед военным мундиром и в то же время оправдывает прусский милитаризм. Ведь смех кайзера и его милостивое прощение превращают цепь нелепейших событий в мелкие недостатки крепкого и разумного режима, с которым можно легко мириться. Более того, в фильме есть эпизод, показывающий, что эти недостатки коренятся в самом мировоз-

зрении, поддерживающем прусскую милитаристскую власть. Когда Фойгт получает предписание убраться из Кёпеника, он в испуге показывает бумажку своему добросердечному деверю Фридриху, изо всех сил старавшемуся ему помочь. Фридрих — городской чиновник, преисполненный гордости за свое отечество, армию и кайзера. То, что в глазах других выглядит вопиющей несправедливостью, он считает обыкновенным невезением. Разговор Фойгта с Фридрихом превращается в ожесточенный спор двух концепций авторитарной власти, и когда Фойгт прямо говорит о своем отчаянии, Фридрих возражает ему так: «Я отказываюсь слушать твои крамольные речи. Нами управляет справедливость, и если нас постигает неудача, мы должны примириться с ней. Тебе следует сидеть тихо — тогда ты станешь стопроцентным прусским гражданином».

Эта патетическая тирада прирожденного сторонника авторитарной власти приводится в «Капитане из Кёпеника» без тени иронии. Фильм даже стремится доказать, что Фойгт живет согласно жизненным принципам Фридриха. В конце фильма Фойгт заявляет на полицейском допросе, что не убежал за границу только потому, что хочет умереть на родной земле. Этот непокладистый, бунтарски настроенный человек, оказывается, страстно желает быть «стопроцентным прусским гражданином». И то, что в душе он такой же милитаристски настроенный прусак, как его деверь, недвусмысленно следует из финального эпизода картины, где снова возникают начальные кадры: солдатское подразделение марширует под звуки полкового оркестра. Ставший свободным человеком с паспортом, Фойгт присоединяется к солдатам и уходит вместе с ними. Армия «фридрихов» одерживает над ним верх.

Проблему прусского милитаризма задевал и другой фильм тех лет — «Кадеты» (1931). Эта сентиментальная история разворачивалась в стенах военной академии в Лихтерфельде, колыбели прусского кадрового офицерства. Если в «Девушках в униформе» честно обнажались изъяны авторитарного порядка, в «Кадетях» они старательно затушевывались. В этом бесхребетном посредственном фильме прусская военная академия выглядела привилегированной закрытой школой, а ее директор — мягкотелым гуманистом, которого начальница из «Девушек в униформе», безусловно, презирала бы до глубины души. Словом, фильм «Кадеты» был пустопо-

рожной охранительной болтовней. Но, как уже выше отмечалось, многие немцы хотели верить в то, что, несмотря на кризис, все шло хорошо. Их эскейпизм, конечно, лишь потворствовал авторитарным настроениям.

Мощным антимилитаристским пафосом был проникнут прелестный венский фильм Макса Офюльса<sup>2</sup> «Любовные игры», поставленный по знаменитой одноименной пьесе Артура Шницлера, которая неоднократно экранизировалась. Последняя лента по этой пьесе вышла на берлинский экран 16 марта 1933 года. Нежность любовной истории в фильме Офюльса трогательно противопоставляется суровости военного кодекса чести. У лейтенанта, влюбленного в очаровательную венскую девушку, требует сатисфакции некий барон, полагающий что этот молодой человек — любовник его жены. На самом деле лейтенант порвал с баронессой много лет назад. Тем не менее по военному кодексу чести дуэль неизбежна. Барон убивает офицера, а его девушка с горя выбрасывается из окна.

Изображая эту безжалостную победу общественных предрассудков, фильм убеждает зрителя в их обветшалости и нравственной ущербности. Когда другой офицер отказывается драться на дуэли и отомстить за смерть своего друга лейтенанта, полковник резко говорит ему, что в таком случае ему придется оставить армию. В ответ офицер заявляет, что давно мечтает начать новую жизнь на кофейной плантации в Бразилии. Серьезность этого откровенного разговора подкрепляется блистательно воспроизведенными на экране любовными эпизодами. Они исполнены подлинных человеческих чувств. В середине фильма лейтенант с девушкой мчатся на тройке по заснеженному лесу и обмениваются любовными обетами: «Клянусь, что я люблю тебя». После самоубийства девушки их любовь возникает в финальном эпизоде картины, состоящем из двух кадров. В первом изображается комната девушки, из которой доносится ее шепот: «Клянусь...», во втором появляются заснеженные леса, и фраза договаривается: «... что я люблю тебя». Военный кодекс чести вызывает еще большую ненависть оттого, что он помог разрушить большую любовь.

Если исходить из скрытого смысла ленты «Любовные игры», то ее появление в час высшего триумфа Гитлера, пожалуй, может показаться неурочным. Однако публика наслаждалась этим фильмом только потому, что его любовная история была окутана завораживающей атмосфе-

рой императорской Вены, которую невозможно было представить без ее офицеров. С этой точки зрения дуэль представлялась событием давних лет, усугублявшим трагическое настроение, без которого немцы не мыслили себе глубоких чувств.

Глава  
20

### Ради лучшего мира

Примечательно, что фильмы первой группы догитлеровского времени, отличавшейся неприкрытой социальной критикой, принадлежали к самым высоким художественным достижениям. Очевидно, эстетические качества и левые настроения составляли удачный симбиоз.

В первые ряды режиссеров снова вышел Пабст. Его интерес к социальным проблемам современности, проявившийся в трех крупнейших фильмах догитлеровской поры, перевесил мелодраматические тенденции, характерные для его творчества периода «новой вещности». Эти перемены такого впечатлительного режиссера, каким был Пабст, Гарри Потамкин объясняет сдвигами в политической обстановке в Германии: «Обострение классовых конфликтов и поляризация сил, естественно, повлияли на Пабста. Они отточили и направили его социальное чутье, а также помешали ему видеть в обществе лишь собрание благодушных дам и утонченных господ».

Первой из этих трех лент Пабста был «Западный фронт, 1918», выпущенный в 1930 году фирмой «Неро» и появившийся на экранах почти одновременно с картиной по роману Ремарка «На Западном фронте без перемен». «Западный фронт» был поставлен по военному роману Эрнста Йогансена «Четверо пехотинцев», где показывались окопные будни отряда, воюющего в последние месяцы первой мировой войны. Немецкий лейтенант со своими солдатами старается удержать позиции, отражая французские атаки,— вот, собственно, все содержание картины. Бои то разгораются, то затухают; часы ожесточенных схваток сменяются днями полного безделья. Однажды в переполненный окоп попадает снаряд, людей засыпает землей, и, как они ни стараются выбраться наружу, им грозит смерть от удушья. В другом эпизоде студент, пошедший на фронт добровольцем, вызывается проникнуть в штаб противника и по ту сторону окопов проводит свою первую любовную ночь с фран-

цузской девушкой. Возвратившись в часть, он встречается своего друга Карла, уезжающего на побывку. Но от войны никуда не деться: дома Карл видит огромные очереди перед продовольственными лавками и застаёт свою молодую жену с подручным мясника, который добился ее милостей за дополнительные карточки на мясо. «Нельзя оставлять жену дома на такое долгое время»,— говорит Карлу мать. Он и сам смутно понимает, что война продолжается даже в тылу и что нет ей конца. Вернувшись к фронтовым товарищам, Карл узнает, что студента убил французский солдат из колониальных войск, который, в свою очередь, тяжело раненный, лежит на нейтральной полосе и кричит от боли. Карл, не желая больше жить, вызывается идти в разведку на верную смерть и натывается на студента. Сведенная судорогой рука торчит из грязной лужи. Но вот французы бросают на немцев танки и начинают сокрушительную атаку. Предательскую тишину, воцарившуюся после боя, внезапно нарушает дикий вой. Это немецкий лейтенант кричит: «Ура! Ура!» Он помешался, и теперь его можно принять за живой труп. Солдаты уносят его в разрушенную церковь, оборудованную на скорую руку под полевой госпиталь. Полутемный храм наполнен стонами и криками умирающих. Лежащие вповалку французские и немецкие солдатыжимают друг другу руки, просят прощения и шепчут что-то вроде «войне больше не бывать». В госпитале кончается хлороформ, ампутации проводятся без анестезии. Карл умирает, в предсмертном бреду называя имя жены.

В программе, выпущенной к просмотру «Западного фронта, 1918», Лондонское кинематографическое общество указывало на «разительное родство фильма с эстетической программой «новой вещности». Это замечание проливает свет на художественную задачу, которую ставил перед собою Пабст в «Западном фронте, 1918»: в своей новой картине о войне, как, впрочем, и в предыдущих фильмах, Пабст старается с фотографической достоверностью воспроизвести реальную жизненную обстановку. Многие кадры выдают бессознательную жестокость «скрытой камеры». Каски и части мертвых человеческих тел складываются в леденящие душу натюрморты, где-то за линией фронта группа рядовых несет грубые деревянные кресты, предназначенные для солдатских могил. Пабст, как всегда, умудряется избежать дешевого символизма. Не тронутая пулями статуя Христа в разру-

шенной церкви вводится в «Западный фронт, 1918» на правах случайного предмета и лишь в силу обстоятельств облекается символическим смыслом. На протяжении всего фильма военные эпизоды не отдают театральностью, а кажутся снятыми прямо на поле сражения.

Чтобы усилить такое впечатление, Пабст широко использует съемку с движения. Кадры строятся так, что камера «проходит» значительные расстояния, целиком запечатлевая большой эпизод или кусок действия. Желая сохранить в неприкосновенности пластические достоинства немого кинематографа, Пабст теперь часто прибегает к такого рода кадрам. Он вынужден так поступать, поскольку техника раннего звукового кино не позволяет ему воспользоваться излюбленным «коротким монтажом». Камера по пятам следует за студентом, пробирающимся в штаб противника: вот он падает, снова поднимается и бежит мимо искореженного снарядами дерева, одиноко высящегося на пустыре. Точно так же камера блуждает по церкви, показывая агонизирующего Карла и поющего солдата, который в бреду все старается поймать свою оторванную руку, возникающую перед ним из воздуха.

В этом военном фильме, «свободном от балаганных ухищрений» (выражение Потамкина), нет ни фронтовой экзотики, ни нагнетания ужасов. Гнетущая, пепельно-серая атмосфера окутывает картину Пабста, а одни и те же мотивы неотвязно повторяются. С помощью этих приемов Пабсту удается показать зрителю тоскливое однообразие военных будней в окопах. Через весь фильм почти лейтмотивом проходит кадр, изображающий пустырь перед немецкими окопами. Единственная здесь «растительность» — рваные проволочные заграждения; четко вырисовывающиеся на фоне дымного неба или непроглядного тумана. Когда же туман наконец рассеивается, словно из пустоты появляется колонна танков, заполняющая все экранное пространство. Бесплодный клочок поля — вотчина смерти, и постоянное возникновение пустыря на экране — намек на те мучения, которые претерпевают люди, оказавшиеся в этом мглистом преддверии ада. Оглушительный грохот боя сопровождается кадры, усугубляя их мрачность. Беспорядочные вспышки паники и безумия сливаются с пулеметной трескотней и визгом летящих бомб — эта устрашающая какофония временами тонет в раскатистом и оглушительном уханьи артиллерийских батарей.

Антимилитаристский пафос и художественные достоинства «Западного фронта, 1918» обеспечили ему международный успех. Английский кинокритик Джон Мур, сравнивая в своей статье фильм Пабста и «Арсенал» Довженко, так пишет об эпизоде в полевом госпитале: «В финале картины Пабст как бы делает последнюю, отчаянную попытку убедить нас не только в том, что война ужасна, но и в том, что она бесплодна и предельно абсурдна...»\* «Западный фронт, 1918» — яростный пацифистский документ, выходящий за пределы эстетики «новой вещности». Существенная слабость картины Пабста заключается в том, что она не идет дальше пацифистского возмущения. Фильм стремится обличить чудовищность и нелепость войны, но при всем пафосе Пабст даже не задумывается над причинами ужасной бойни, не говоря уже об истолковании их. Там, где следовало бы задать вопрос, Пабст уклончиво молчит. Если Довженко в своем эпическом-монументальном «Арсенале» (1929) изображает гражданскую войну на Украине как неотвратимый взрыв накопившейся классовой ненависти, фильм Пабста выражает лишь отвращение к войне вообще.

Почитатель таланта Пабста, Гарри Алэн Потамкин пытался оправдать режиссера ссылкой на его гуманистические устремления. Он утверждал, что пацифизм «Западного фронта, 1918» — «по-своему гневный выпад против тех, кто запалил военный фитиль». Однако эта похвала Потамкина звучит чересчур оптимистически. На самом деле драгоценный режиссерский дар Пабста оттеняет отсутствие логических выводов в фильме, а не восполняет его интеллектуальную скудость. Если не считать нескольких разрозненных пацифистских реплик в эпизоде «полевой госпиталь», «Западный фронт, 1918» похож на довольно поверхностную панораму военных ужасов. Это излюбленный метод борьбы многих пацифистов, уверенных в том, что достаточно людям воочию увидеть эти ужасы, как они навсегда отшатнутся от войны.

Нацисты быстро сокрушили эту пацифистскую «платформу». Фильм Ганса Цёберлейна о первой мировой войне «Ударный отряд, 1917», поставленный сразу же после прихода Гитлера к власти, был, очевидно, недвусмысленным ответом «Западному фронту, 1918». Обе картины, во всяком случае, обнаруживают разительное сходство.

\* Moore, John. Pabst — Dovjenko — a comparison. — «Close Up», Sept. 1932, N 3, p. 180.



Цёберлейн, изображая кошмары окопной жизни вполне реалистично и объективно, не уступает Пабсту, а кое в чем, возможно, превосходит его, и с тем же самым пафосом показывает отчаяние воюющих солдат. В фильме нет намека на их мужество или героизм. Однако Цёберлейн вытравляет из картины пацифистское содержание, потому что в последних неделях войны видит борьбу за будущее Германии. Иначе говоря, изображение военных ужасов, что было основным аргументом Пабста, не является мощным средством противостояния войне. Нацистский фильм выявляет идейную неопределенность ленты Пабста.

Пацифистские настроения догитлеровского времени заявили о себе в фильме Виктора Триваса<sup>1</sup> «Ничейная земля» (1931), фантастической ленте о войне, поставленной по замыслу Леонгарда Франка. Пятеро солдат различных национальностей заблудились на ничейной территории между линиями фронта и прячутся в заброшенной траншее под развалинами дома. По мере того как фронт приближается к ним, они превращаются из врагов в товарищей, учатся понимать и уважать друг друга. Дух братства воцаряется в человеческом оазисе на ничейной земле. Фильм Триваса старается посрамить войну тем, что противопоставляет ей общину, как две капли воды похожую на ламаистский монастырь. Попытка эта достаточно ущербная, ибо в фильме «Ничейная земля», как и в «Западном фронте, 1918», также не возникает разговора о причинах войны. Вдобавок община из пяти солдат извращает само понятие мира. Поскольку эта община возникает под сильным нажимом грозных военных событий, она представляет собой не что иное, как вынужденное братство. Многие европейские беженцы, побывавшие в таких временных коммунах, знают, каким одиночеством чревато подобное братство. В фильме «Ничейная земля», интересном в эстетическом отношении, смутный сон о земном рае противопоставляется туманному понятию «земного ада». Особенно двусмысленно представляется символический финальный эпизод, где приближающийся бой заставляет пятерых солдат уйти из своего убежища. По словам канадского критика Шелли Гамильтона, «последний раз мы видим пятерых солдат на фоне неба: встав плечом к плечу, они продираются сквозь колючие заграждения, встающие на пути, и уходят вдаль

все тем же плотным строем». Из ничейной земли они отправились в землю несуществующую,— война же за их спинами продолжается. Немецким милитаристам и вправду не стоило бояться отечественных пацифистов.

Следом за забавной провинциальной комедией «Скандал из-за Евы» (1930) Пабст поставил «Трехгрошовую оперу» (1931), фильм компании «Уорнер-Тобис» по одноименной популярной пьесе Брехта — Вайля, в основе которой была старая английская «Опера нищих» Джона Гэя. Экранизация «Трехгрошовой оперы», на первых шагах испытывавшая влияние Брехта, значительно отличалась от его сочинения, но в общем сохранила социальную сатиру первоисточника, неподдельный лиризм и революционную окраску. Курт Вайль переработал свои песни для экрана.

Действие фильма происходит в вымышленном Лондоне конца прошлого века, где живут три «отпетые личности»: Мекки Мессер, главарь воровской шайки, Пичем, король нищих, и Тайгер Браун, комиссар полиции. Мекки, выйдя из публичного дома от своей любовницы Дженни, встречается на улице Полли, дочь Пичема. Потанцевав с девушкой в кафе, Мекки решает жениться на ней и приказывает своим «подчиненным» подготовиться к пышной свадьбе. В тот же вечер они очищают многие лондонские лавки, намередаясь сыграть шикарную свадьбу в потайном, заброшенном товарном складе, куда подкупленный ими комиссар полиции должен пожаловать в качестве почетного гостя. Тайгер Браун смотрит сквозь пальцы на преступные проделки своего старого дружка Мекки. Пичем же, узнав о скором замужестве Полли, приходит в такую ярость, что грозит устроить демонстрацию нищих во время предстоящей коронации королевы, если полицейский комиссар не отправит Мекки на виселицу. Комиссар не может подвергать такой опасности коронацию. Мекки прячется в публичном доме, но это его не спасает, потому что Дженни из ревности доносит на своего бывшего любовника. Полиция хватается за Мекки, но Пичем, не веря обещаниям Тайгера Брауна, собирает нищих на демонстрацию. Между тем Полли затевает удивительную аферу. Рассудив, что легальный грабеж намного доходнее противозаконных темных делишек, она вместе с членами воровской шайки открывает банк. Комедия с банком вставлена в фильм вопреки пьесе Брехта. Как только Пичем узнает о прибыльной затее дочери, он требует у нее своей доли. Пичем слезно умоляет нищих не

срывать демонстрацией торжество, но те не желают его слушать. Пока они шествуют по улицам, Дженни помогает Мекки бежать из тюрьмы: ее любовь превозмогает муки ревности. Дженни отдаленно напоминает образ немецкой проститутки на сцене и экране. Демонстрация нищих влечет за собой полный жизненный провал Пичема и Тайгера Брауна. Однако Мекки из сочувствия принимает их пайщиками в банк Полли. Новое финансовое царство процветает и благоденствует, а трое мошенников становятся столпами общества.

Поскольку эту стопроцентную театральную пьесу было невозможно превратить в хороший реалистический фильм, Пабст изменил свой прежний подход к материалу: вместо того чтобы исследовать камерой реальный окружающий мир, он выстроил вымышленный микрокосм. Фильм буквально купается в «диковинной, фантастической атмосфере» (выражение Пола Рота), созданию которой немало способствовали декорации Андрея Андреева. Анализируя их, Пол Рота упоминает «невероятно крутые и очень длинные марши узких деревянных ступенек» в потайном товарном складе, а также восхищается «домом терпимости в позднем викторианском стиле, с окнами, оклеенными обоями, и салфеточками на мягких креслах, с кучей бесполезных безделушек и гигантскими статуями негрятенок, расставленными по комнате». Чтобы подчеркнуть необычность этих интерьеров, Пабст искусно использовал преображающие возможности стекла. Бесконечные стеклянные жалюзи в кафе, на фоне которых Мекки начинает ухаживать за полюбившейся ему Полли, по-видимому, обладают только одной функцией — они превращают прокуренное и многолюдное помещение в призрачный лабиринт. Немного погодя мы видим, как Мекки прячется в публичном доме за стеклянной перегородкой, которая создает вокруг него своеобразный ореол.

Герои этого фильма выступают доподлинными порождениями своей среды. Когда по дороге к докам, где выступает уличный певец, Мекки проходит мимо проституток и сутенеров, которые неподвижно стоят, прислонившись к стенам домов, кажется, что дома исторгли людей из своих недр. Уличный певец возникает на экране через равные промежутки времени, и поскольку его песни комментируют действие, оно само становится чем-то вроде песни. Все напоминает иллюзию или вымысел. Это впечатление подкрепляется работой оператора Ф.-А. Вагнера.

Благодаря нескончаемой череде панорамных планов и съемке с движения кадры также находятся в постоянном движении. Поэтому зала в доме терпимости напоминает корабельную каюту, естественная неподвижность предметов утрачена, — на экране возникает зыблущийся, призрачный мир.

Хотя этот мир Пабст воспроизводит с несомненным мастерством, его постановка «Трехгрошовой оперы» уступает берлинскому спектаклю 1928 года. Если театральная режиссура дробила пьесу на эпизоды, чтобы подчеркнуть ее прихотливую, калейдоскопическую природу, экранизация Пабста уничтожает все цезуры ради единого целого. Брехтовские мотивы, должны производить впечатление непринужденной импровизации, вводятся в хитросплетенную ткань фильма, плотно и декоративно, как гобелен. Его тяжелую красоту скрадывают лишь сатирические нотки. «Трехгрошвая опера» — *tour de force* \* художника, не вполне освоившегося со сферами, лежащими по ту сторону царства, которое он некогда назвал «реальной жизнью».

Утверждая, что «Трехгрошвая опера» Пабста — «новый шаг в его движении к социальным умозаключениям», Потамкин ссылается главным образом на демонстрацию нищих. В фильме это единственный эпизод, повышенная серьезность которого исключает какое бы то ни было шутовство. Единственный раз в фильм врывается действительность, и, словно раскрепостившись от соприкосновения с ней, Пабст снова обретает ту силу таланта, которая позволяет ему в коротком эпизоде запечатлеть неостановимый напор революционных масс. Нищие, проходя сомкнутыми рядами по узким, тусклым улочкам, не только пренебрегают приказом «шефа» остановить демонстрацию, но продолжают двигаться до тех пор, пока не выйдут на праздничную центральную улицу, поджидающую королевский кортеж. Полиция не в силах сдерживать наступление нищих, конные гвардейцы тщетно отгоняют их от королевской кареты. В такой торжественный час жизнь словно остановилась. Неприглядные и страшные в беспощадном свете дня, они испытующе смотрят на одетую во все белое королеву. Она мучительно старается выдержать грозные взгляды этих зловещих людей, потом пасует перед ними, пряча лицо в букет цветов и разом утрачивая свое волшебное очарование. Королев-

\* Изощренный эксперимент (франц.).

ский кортеж продолжает путь, а нищие тонут в той темноте, откуда появились. По словам Потамкина, это шествие нищих «поразительно напоминает революционный марш».

Если не считать демонстрации нищих, фильм по-брехтовски сочетает откровенное поучение с легкомысленным шутовством. Поэтому зрелище, переливающееся всеми цветами радуги, забавляло и отталкивало буржуазную публику. Заслуженный успех «Трехгрошовой оперы» свидетельствовал не столько о повороте к левым умонастроениям, сколько о капризных приливах и отливах психологических установок и идеологических прикидок в те кризисные годы.

Но Пабст вроде бы не знал никаких приливов и отливов. Примерно в это время он принял общественный пост президента крупнейшей организации немецких кинематографистов Дахо, заняв место покойного Лупу Пика. Его «движение к социальным мозаичностям» достигло апогея в картине «Солидарность» (1931), выпущенной кинофирмой «Неро» по сюжету, предложенному левым писателем Карлом Оттенем. В его основе лежало подлинное событие — несчастный случай на французской шахте, происшедший незадолго до первой мировой войны в местечке Куррьер, на границе с Германией. Это происшествие интересно по той причине, что немецкие шахтеры пришли на помощь французским товарищам. В фильме Пабст политически заострил эту историю, перенеся действие картины во времена после заключения Версальского договора.

Фильм открывают кадры, показывающие экономические и политические условия жизни в шахтерском крае. Из-за жестокой безработицы многие немецкие шахтеры пытаются счастье за границей, но, поскольку на соседних французских шахтах тоже нет работы, они возвращаются домой с пустыми руками. Нередкие вспышки французского шовинизма усугубляют напряженную обстановку. Во французском шахтерском поселке местная девушка Франсуаза оскорбляет в ресторане немца-шахтера, грубо отказываясь танцевать с ним. Обвал на французской шахте и ужасная паника в поселке напоминают на экране схожие эпизоды из романа Золя «Жерминаль».

Известие о катастрофе быстро долетает до группы немецких шахтеров, деловито моющихся в огромной ду-

шевой комнате. Этот эпизод знаменует кульминационный момент в фильме: после горячего спора, в который выливается накопившееся раздражение французами, немецкие шахтеры: решают добровольно пойти на выручку потерпевшим. Начальник шахты с неохотой дает согласие, и они отправляются вызволять товарищей из беды. Спустившись глубоко в забой, трое немецких шахтеров, оскорбленных Франсуазой, направляются к цели. Они уничтожают железную решетку, которая после Версальского договора обозначала границу между французской и немецкой шахтами, и затем присоединяются к спасательной бригаде.

Кошмарные эпизоды, исполненные героизма и затаенной боли, разворачиваются среди искореженных деревянных подпорок, грязных луж и нависающих глыб. Когда эти каменные своды обваливаются, грохоча, точно разрывающиеся бомбы, молодому французскому шахтеру, гибнущему от удушья, кажется, что он снова попал на фронт. Надев противогаз, один из немцев приближается к обезумевшему французу, который, собрав последние силы, старается защититься от воображаемого врага. Его бред воплощается на экране в коротком эпизоде, где двое шахтеров, превратившись в солдат, отчаянно пытаются прикончить друг друга. Немцу приходится нокаутировать француза, чтобы он позволил утащить себя в надежное укрытие. Раненых немецких шахтеров помещают во французскую больницу, и когда, выздоровев, они уезжают домой, весь городок провожает их до границы. Затем следует небольшой митинг. И слова прощания укрепляют узы взаимной привязанности. Французские и немецкие ораторы в один голос проклинают войну, славят братство рабочих всего мира и ратуют за союз своих стран. В завершающем фильме ироническом эпизоде призывы рабочих контрастируют с действительным положением вещей: французский и немецкий чиновники, разделенные снова поставленной железной решеткой в шахте, обмениваются официальными бумагами, восстанавливающими прежние границы. Версальский договор остается в силе. Показывая одинаковые механические жесты обоих чиновников, фильм остро высмеивает победу бюрократического благоразумия.

В фильме «Солидарность» опять проявилась оригинальность таланта Пабста. Его прирожденное чувство реализма чудесно проступает в эпизоде «душевой комнаты». Мелкая сетка воды окутывает голых шахтеров, и

сквозь нее смутно проглядывает их одежда, повешенная почти под потолком; словно причудливое скопление шкур невиданных животных, царит одежда над мерцающей, намыленной человеческой наготой. В этом эпизоде совершенно не чувствуется павильонная съемка — напротив, кажется, что зрителя приобщают к таинствам обыденной жизни. Выстроенная в павильоне шахта создает полную иллюзию подземного горного массива. Эрне Метцнер, построивший декорации «Солидарности», отмечал, что если бы обвал в забое был снят скрытой камерой, он вряд ли произвел большее впечатление. «На сей раз природу нельзя было использовать в качестве бутафории». Один из планов шахты, снятых с движения, показывает сломанные балки, а затем мрачную каменную массу, внезапно озаренную таинственным сиянием.

Даже мелкие детали несут в фильме смысловую нагрузку. Когда происходит обвал и люди в панике бегут к шахте, только портной равнодушно наблюдает за ними через стекло своей витрины, где стоит один-единственный мужской манекен. Крупный план подчеркивает сходство этих двух фигур, намекая на то, что портному так же неизвестны человеческие чувства, как и манекену. Снимать большие пролетарские массовки и миновать опыт русских революционных лент было, очевидно, в ту пору невозможно. Когда разъяренная толпа пытается взять штурмом ворота французской шахты, сквозь лес гневно вскинутых рук мы видим лицо перепуганного сторожа. Его крупный план мог с равным успехом появиться в любом фильме Пудовкина.

Шахтерский фильм Пабста свидетельствует об идеологической эволюции режиссера: «Солидарность» ясно показывает, что пацифизм Пабста породнился с социалистической доктриной. «Солидарность» призывает к международному единению рабочих, в которых Пабст видит основателей нового общества, уничтоживших шовинизм, первопричину кровопролитных войн. Не германские власти предрержащие, а немецкие рабочие затевают спасательную операцию. Эпизод, где рабочие добиваются у начальника шахты разрешения осуществить свой замысел, красноречиво свидетельствует о всемогуществе авторитарной власти на немецких шахтах. Разговор между рабочими и начальством происходит в административном корпусе, в эффектно убраном холле перед парадной лестницей: директор, стоя на верхней ступеньке, возвышается над шахтерами, расположившимися внизу. Начальство

разговаривает как бы с балкона, а камера избирает такие ракурсы, которые подчеркивают верховность власти. Монтажные переходы, демонстрирующие управление французской и немецкой шахтами, тонко намекают на союз крупных собственников с националистами. В этом смысле символического финала, в котором, однако, ошибочно видели немецкий протест против Версальского договора. Вероятно, конечный эпизод «Солидарности» сам Пабст выразил недостаточно вразумительно, так как с символическим языком экрана был не в ладу.

Социалистически окрашенный пацифизм в «Солидарности» Пабста прозвучал гораздо полновеснее, чем в абстрактно-гуманистической картине «Западный фронт, 1918». Тем не менее нельзя сказать, что социалистические взгляды Пабста обнаружили в «Солидарности» свою зрелость. Вряд ли случаен тот факт, что в фильме нет ни одного сюжетного мотива, который в резкой манере «Нападения» Метцнера или «Путешествия матушки Краузе за счастьем» Ютци посрамил бы традиционные немецкие понятия о жизни. Пабст воспроизводит зрительно воспринимаемую реальность, но никак не проясняет ее скрытый смысл.

Критики хвалили «Солидарность», но публика осталась к нему равнодушной. В берлинском пролетарском квартале Нойкельн фильм Пабста шел при пустом зале, а на лубку легкомысленную комедию в соседнем кинотеатре публика ломилась. Сам Пабст тоже оставил темы, которые прежде рьяно разрабатывал. «Властительница Атлантиды» (1932), его последний фильм догитлеровского времени, был откровенной попыткой уйти от «социальных умозаключений» в сферу чистого эскейпизма. Английский критик Брайер в статье о фильмах, виденных ею в Берлине летом 1931 года, так пишет об этой экранизации фантастического романа Пьера Бенуа, повествующего о приключениях в пустыне: «Картина не была похожа на голливудскую поделку, атмосфера пустыни воспроизводилась удивительно достоверно. Но читать викторианский роман в такое кризисное время мне было не под силу...»

Последующие годы Пабст прожил в Париже. Его тамошняя деятельность началась с постановки «Дон-Кихота», очень скучного, но хорошо снятого фильма. Затем он выпустил обойму мелодрам, а когда началась вторая мировая война, вернулся в нацистскую Германию. Таковы печальные факты.

«Берлинцы выглядят такими взбудораженными, боятся близкой зимы и все время бегают в кино», — замечает Брайер в уже цитированной статье. «Атмосфера на улицах напоминает жизнь крупного европейского города между 1914 и 1918 годами. Любой приезжий, оказавшись в Берлине, через два-три дня удивляется, почему не происходит революция — удивляется не потому, что ее причины налицо. Просто лучше взбунтоваться против этого тревожного и неопределенного жизненного застоя, чем вяло ждать бури, которая разразится бог весть когда». И Брайер добавляет: «Куле Вампе», всполошивший Берлин, — это самый интересный сегодняшний фильм».

«Куле Вампе»\* (1932) режиссера Златана Дудова<sup>2</sup> был первой и последней картиной, открыто выразившей коммунистические взгляды. Сценарий написали Бертольд Брехт и Эрнст Оттвальт, музыку сочинил Ганс Эйслер. Тысячи участников таких левых организаций, как «Рабочий спортивный союз», «Театральное содружество рабочих» и «Хоровое общество берлинских рабочих», снимались в массовках. «Куле Вампе» был подлинно независимым фильмом, постановка которого сопрягалась с громадными трудностями. По словам все той же Брайер, «в разгаре постановки кинокомпания, поставляющая съемочной группе звуковое оборудование, стала возражать против фильма по политическим причинам. Его создатели не могли продолжить съемки, и поэтому много денег ушло... на бесконечные судебные издержки».

В первой части этого фильма о безработных изображается в деталях типичное положение рабочей семьи, разоренной экономическим кризисом. Отец, уставший искать работу, ожесточился и пал духом; недалекая, робкая мать упорно твердит, что способный человек обязательно преуспеет в жизни. Их дочь Анни (Герта Тиле), единственная кормилица семьи, старается рассеять нездоровую домашнюю атмосферу, но сын в конце концов поддается отчаянию. Оставшись без работы, он получает пособие по безработице. Устав от бесплодных поисков места, он узнает от отца, что согласно «новым вынужденным мерам» пособие по безработице выдаваться не будет. Отец начинает запоем пить, а сын, дойдя до крайнего отчаяния, выбрасывается из окна. «Одним безработным меньше», — замечает женщина на улице. Поскольку платить за квартиру нечем, семье приказывают

\* «Пустые животы» (нем.).

выехать. Анни просит хозяина повременить с выселением, но тот настаивает на своем.

Действие второй части фильма происходит в «Куле Вампе», палаточной колонии безработных на окраине Берлина. Молодой механик Фриц, возлюбленный Анни, поселяет ее семейство у себя. Когда Анни сообщает Фрицу, что ждет ребенка, тот, не желая связывать себя никакими обязательствами, уговаривает ее сделать аборт. Убежденный доводами друга, высокосоциального рабочего, Фриц с неохотой решает разрубить гордиев узел. Фриц делает Анни предложение и устраивает вечеринку по случаю помолвки, которая, несмотря на скудную жизнь колонистов, поражает своим изобилием. Родители Анни вместе с остальными пожилыми людьми жадно опустошают тарелки и чашки, веселятся, кричат, горланят песни, а потом напиваются. Смысл этого эпизода самоочевиден: старое поколение рабочих изображается в нем скопищем филистеров, которые не имеют сил продолжать борьбу и топят свое отчаяние в чувственных наслаждениях. Анни тяготеет этим мещанским болотом, которое грозит поглотить ее, и когда Фриц сообщает Анни, что их помолвка была вынужденная, она немедленно порывает с ним и отправляется с родителями в Берлин, чтобы начать независимую жизнь.

В третьей и последней частях фильма мрак понемногу рассеивается и возникают проблески надежды. Вступив в рабочее спортивное общество, Анни принимает участие в спортивном празднестве, устроенном профсоюзами. Там она снова встречает Фрица, к тому времени потерявшего работу. Хотя Анни с Фрицем стараются не говорить о своей размолвке, зрителю совершенно ясно, что они все еще любят друг друга и безусловно сойдутся на более здоровой нравственной основе. Однако идиллия их разворачивается в фильме на втором плане, а на первом — бурлит общественная жизнь. Нескончаемой вереницей на экране проходят гимнастические состязания, мелодекламации, исполняемые хоровыми коллективами, театральные представления на открытом воздухе — эти эпизоды сняты в фильме скрытой камерой. Празднество дышит молодым оптимизмом, который особенно проступает в словах заключительной песни: «Вперед, никогда не давай себе послабления... не вешай носа, но смело переделывай и совершенствуй мир». В конце картины появляется пригородный поезд, набитый мелкобуржуазной публикой и молодыми спортсменами, возвращающимися

домой. Английские критики хвалили финальный эпизод за то, что в нем искусно воспроизведен такой абстрактный сюжет, как беседа на экономические темы. Путешественник и тип, похожий на лавочника, начинают обсуждать газетное сообщение о том, что в Бразилии сожгли несколько миллионов фунтов кофе. В разгоревшемся споре сталкиваются различные мнения и обнажается идеологическая непримиримость пролетариата и буржуазии. Если рабочие на основе экономических фактов делают революционные выводы, их оппоненты пускаются в националистические рассуждения или разводят туманные разговоры. Приехав на вокзал, молодежь расходится по домам, распевая: «Вперед, никогда не давай себе послабления».

Цензура, конечно, запретила фильм под тем предлогом, что он чернит, во-первых, президента республики, во-вторых, административные порядки и, в-третьих, религию. В доказательство первого обвинения приводился эпизод, где «вынужденные правительственные меры», исходящие от Гинденбурга, толкают сына на самоубийство; вторым обвинением служили кадры, изобличавшие тогдашние методы выселения из квартиры и показывавшие, что Фриц равнодушно относится к запрещению аборт; третьим обвинением выступали кадры, изображавшие голых молодых людей, нырявших в воду, в то время как звонили церковные колокола. Вместе с другими критиками я в свое время выступил против столь сомнительных обвинений цензуры. Чтобы обезвредить политическую значимость фильма, в нем сделали несколько купюр.

Постановщик «Куле Вампе» молодой болгарин Златан Дудов учился у русских режиссеров выбирать выразительные лица и специфические ракурсы, чтобы создать на экране соответствующую атмосферу. Убедительным доказательством его таланта служит начальный эпизод фильма, изображающий группу безработных (среди них и сын), ищущих работу. Молодые рабочие топчутся возле большого пустыря, тоскливость которого перекликается с людским отчаянием, ждут у своих велосипедов, когда появится мальчишка-газетчик с последним выпуском. Затем, привычно пробежав глазами полосу объявлений, рабочие садятся на велосипеды и трогаются в путь. Они проезжают мимо больших плакатов «Рабочая сила не требуется», въезжают в заводские ворота и сразу, не слезая с сидений, катят со двора, потом снова повторяют все сначала, неутомимо крутят педали, не размыкая рядов и все увеличивая скорость. Пожалуй, нигде

с такой силой не проявилась атмосфера времени, как в этом выразительном эпизоде. Его красноречивые подробности, вроде вертящихся колес и равнодушно глядящих фасадов домов, превосходно передают смысл немецкой жизни в критические предгитлеровские дни. В других эпизодах фильма Дудову, конечно, не хватило кинематографического опыта. Спортивное празднество на экране чересчур затянуто, а начальные кадры каждой части вводятся как попало и не могут задать картине нужный эмоциональный тон.

Революционные настроения, пронизывающие фильм, проступают в необычном построении его сюжета. Самоубийство сына в первой части картины происходит вопреки всем традициям немецкого кинематографа. Сам Дудов рассказывал мне, что уже при монтаже «Куле Вампе» продюсер со своими консультантами заставлял его перенести эпизод самоубийства в конец картины. Переместив мотив самоубийства из конца в начало, «Куле Вампе» отмечает психологическую модель традиционной покорности. Это подтверждается в фильме теми внутренними связями, которые возникают между самоубийством сына и ликующей песней молодежи: «Не сдавайся, но смело переделывай и совершенствуй мир...» Примечательно, что песня повторяется в финале ленты, там, где обычно происходило самоубийство. Благодаря тексту, а также месту в фильме песня откровенно отвергает импульсы подчинения, которые толкнули сына рабочего покончить с собой.

Схожие революционные установки сквозят в истории любовных отношений между Анни и Фрицем. Некий американский рецензент, вероятно, введенный в заблуждение купюрами в фильме, отметил особенность этих отношений. «Один из существенных изъянов «Куле Вампе» заключается в том, что ее автор... не сумел показать подлинную связь лирических переживаний героини фильма с проблемами отчаявшихся в жизни безработных...». Однако даже в изуродованной копии ленты развитие любовного романа Анни и Фрица проливает свет на тогдашнее положение рабочего класса. Анни раньше Фрица находит верную дорогу в жизни, а Фриц возвращается к ней, как только становится по-настоящему зрелым человеком, — иначе говоря, воспитывает в себе классовое сознание, способное подавить мелкобуржуазные порывы. Правдивая картина взаимоотношений Анни и Фрица, по мысли фильма, отражает психологию рабочих в целом: их сво-

бода — результат независимости, а их счастье зависит от их психологической зрелости.

Но при всей своей привлекательности эта революционная модель поведения отличается недостатком политического опыта и социального чутья. Перед нами интеллектуальный радикализм, бессильный разрешить актуальные проблемы действительности. Самая серьезная ошибка, допущенная в фильме «Куле Вампе», заключается в том, что он подверг грубым нападкам мелкобуржуазные настроения старых рабочих — судя по характеру издевок, фильм старался заклеить социал-демократические установки. В то время когда угроза нацистского порабощения ощущалась в Германии, как никогда, рабочих следовало призывать к единению, а не критиковать известную их часть. Критические выпады фильма против старой рабочей гвардии вдобавок отличались язвительной недоброжелательностью. Изображая вечеринку по случаю помолвки Анни и Фрица, «Куле Вампе» заходит так далеко, что, уподобляясь расхожему реакционному фильму, высмеивает дурные «застольные» манеры пожилых рабочих. Такие мелочные придирки усугубляли лишь реакционную психологическую косность у некоторых обиженных безработных и ослабляли революционный пафос картины. В ее последней части авангардом революции, подлинным врагом темных сил выступает коммунистически настроенная молодежь. Но чем занимаются эти творцы новой жизни? Упражняются в гимнастических играх да расппевают песни, проникнутые воинственным духом и полные грандиозных обещаний. Но, поскольку в спортивном празднестве принимают участие люди любой политической окраски, судить о явном перевесе «красных» довольно затруднительно. Кроме того, никакие песни не способны укрепить в безработных веру в счастливое будущее, если живут они в ужасающей нищете, столь выразительно показанной в первой части фильма. На фоне впечатляющей картины народных лишений песня «Вперед, никогда не давай себе послабления...» звучит по крайней мере риторически.

Тем не менее надежда на лучшую жизнь, вероятно, пересилила бы страдания, если бы упавшие духом старые рабочие сравнивались не только с молодежью, но и с другими представителями их поколения. Фильм подрывает свою революционную программу именно тем, что в возрастных различиях «отцов и детей» видит различия психологических моделей поведения. Этот оптимизм, ти-

пичный для радикально настроенного юношества, сам по себе еще не гарантирует будущего. Ведь в горячем споре на экономические темы молодые спортсмены утверждают взгляды на жизнь, которые можно было почерпнуть у любого марксистского пропагандиста, независимо от его возраста. Но, высказывая эти взгляды, они выражают идеологические установки партии, а выговорившись, сразу начинают петь песню, которая характеризует их молодость. Фильм «Куле Вампе» не свободен от прославления молодежи как таковой, и в известной степени его юные революционеры напоминают неоперившихся бунтарей из многочисленных немецких фильмов, враждебных картине Дудова, — там желторотые мятежники в конце концов смирились с жизнью или навязывали раболепство другим. Их сходство отнюдь не случайное. К концу догитлеровского времени многие страдающие от безработицы молодые люди отличались такой психологической неуравновешенностью, что сегодня восторженно приветствовали агитатора-коммуниста, а завтра попадались на удочку нацистского краснбая.

Когда останки немецкой республики уже грозили рассыпаться в прах, Фриц Ланг снял «Завещание доктора Мабузе», выставив перед надвигающейся катастрофой нечто вроде последнего барьера. Но буря разразилась до появления ленты Ланга на экране, а когда нацисты пришли к власти, доктор Геббельс самолично запретил «Завещание». В последовавшей беседе с режиссером Геббельс выразил восхищение «Метрополисом» и лишь вскользь упомянул о своем неудовольствии «Завещанием доктора Мабузе». После этого разговора Ланг почел благоразумным покинуть пределы Германии<sup>3</sup>. Полная копия «Завещания», снимавшаяся для французов одновременно с немецким оригиналом, была контрабандой вывезена через границу и тиражирована во Франции.

Когда в 1943 году картина вышла на нью-йоркский экран, Ланг написал «Предисловие к фильму», где изложил его первоначальный замысел: «Это фильм-аллегория, в которой запечатлена террористическая политика Гитлера. Лозунги и воззвания «третьего рейха» в фильме вложены в уста отъявленных преступников. Таким путем я надеялся разоблачить замаскированную нацистскую теорию, согласно которой нужно было намеренно разрушить все, чем дорожил немецкий народ... И когда все рухнуло и немцев охватило страшное отчаяние, им пришлось искать помощи у «нового порядка».

Хотя комментарии Ланга в известной мере отдают ретроспективным видением, все же нельзя не признать, что его лента действительно превосходит практические методы нацистов. Главный герой фильма — известный психиатр Баум — находится под гипнотическим воздействием доктора Мабузе, который, как читатель, вероятно, помнит, сходит с ума в финале первой ленты Ланга о Мабузе (1922). В «Завещании» этот ранний экранный тиран появляется в качестве пациента психиатрической клиники Баума. Там он занят тем, что испещряет бесконечные бумажные листы подробными описаниями того, как взорвать железную дорогу или химическую фабрику, как ограбить банк и т. д. Его писания представляют собой настоящий учебник для преступников и злодеев, действия которых вдохновляет удивительно знакомое речение: «Человечество следует ввергнуть в бездну ужаса и страха». Доктор Баум, замороженный, по его же словам, «гением Мабузе», ведет двойную жизнь, подобно Калигари: с одной стороны, он психиатр, с другой — главарь преступной шайки, с помощью которой старательно выполняются инструкции, нацарапанные безумцем Мабузе. Банда развивает бешеную деятельность, убивая людей и занимаясь подлогами. Когда Мабузе умирает, его параноический последователь, жаждущий подчинить себе мир, считает, что дух Мабузе переселился в него. Баум отслеживает полицейский комиссар Ломан, тот самый экранный детектив, который нашел детоубийцу в «М». Методичный и проникательный сыщик Ломан выступает немецким вариантом англо-саксонского детектива. Когда ему наконец удастся загнать Баума в ловушку, тот прячется в бывшую палату покойного Мабузе, где его собственное безумие становится очевидным для всех.

Фильм «Завещание доктора Мабузе» уступает «М». В нем громоздятся друг на друга тщательно воспроизведенные кинематографические ужасы. В те моменты, когда Баум полностью идентифицируется с Мабузе, зловещий призрак того с точностью часового механизма возникает перед Баумом. Поскольку нагнетание страшных эффектов имеет обратное действие, неоднократное появление Мабузе на экране сообщает фильму известную монотонность, а не увеличивает его напряжение. Однако есть в «Завещании» два замечательных эпизода, которые свидетельствуют, по словам американского критика Германа Вейнберга, о «сверхъестественной способности Ланга извлекать ужас из самых простых вещей». Первый эпи-

зод открывает фильм: на экране показывается человек, прячущийся в заброшенной мастерской, которая почти сотрясается от заунывного, неотвязного гуда. Страх этого человека и необъяснимый, пугающий шум призваны для того, чтобы внушить беспокойство зрителю, который еще не понимает, что человек следит за фальшивомонетчиками Баума и что гудит печатный станок. Трудно передать более выразительно ощущение жизни в условиях террора: в атмосфере эпизода как бы чувствуешь дыхание неотвратимой гибели, но не знаешь, когда и где тебе на голову опустится топор. В другом эпизоде изображается тот же человек, отслеживающий преступников, один из сыщиков Ломана. Побывав в лапах бандитов, эта жертва садистского изуверства Баума сходит с ума и проводит дни в палате его психиатрической лечебницы. Он воображает, что живет в пустоте, и стоит Ломану приблизиться к нему, как он в паническом страхе забивается в угол и ужасным голосом поет: «Глория! Глория!» Эту пустоту Ланг сумел воссоздать осязаемо-реальной. Прозрачные стеклянные стены обступают безумного сыщика, — их переливчатая невещественность порождает ужасы, еще более впечатляющие, чем ужасы преступного мира.

У доктора Геббельса были, конечно, все основания запретить фильм Ланга. Однако трудно себе представить, чтобы средний немец мог уловить аналогию между преступной шайкой на экране и бандой Гитлера. Но даже если немцы и схватывали ее, фильм вряд ли воодушевлял их дать отпор нацистам: ведь Ланг настолько увлекся искусным воспроизведением завораживающей власти Мабузе и Баума, что фильм его скорее отражал их демоническую неотразимость, нежели душевное превосходство их оппонентов. Ломан действительно сокрушает Баума, но победитель лишен в фильме какого бы то ни было ореола. Подобно своему предшественнику, доктору Венку, следившему преступников в первом фильме Ланга о Мабузе, Ломан в «Завещании» довольно бесцветная фигура полицейского служаки и в таком качестве не способен представлять силу, могущую решительно вмешаться в политику. Победа Ломана лишена мощного нравственного резонанса. Как часто бывает у Ланга, закон побеждает, но беззаконие отливает манящим блеском. Этот антинацистский фильм Ланга свидетельствует о том, что нацистский дух завладел немецкой душой, недостаточно вооруженной для того, чтобы предотвратить его бесовскую притягательность.



Вторая крупная группа догитлеровских фильмов служила отдушиной для господствующих авторитарных настроений. Эти ленты не замечали страданий немецкого народа и, конечно, были далеки от модели поведения, предполагающей человечность, прогресс и демократию.

В центре внимания этих картин находилась отдельная личность. Обычно они прославляли какого-нибудь потенциального или отъявленного мятежника, не гнушаясь, впрочем, такими личностями, как герой войны и всемогущий вождь. Иногда центральный персонаж этих фильмов замещал собою всех троих.

Скрытое тяготение к теме мятежа проскальзывает даже в фильмах, сюжет которых или внешние признаки никак с нею не ассоциировались. Одной из таких лент была «Убийца Карамазов» (1931), поставленная режиссером Федором Оцепом.

Этот фильм догитлеровского периода, не имеющий ничего общего с псевдорелигиозными настроениями картины «Карамазовы» 1920 года, использовал роман Достоевского только для того, чтобы драматизировать историю Дмитрия Карамазова. Порывистый молодой Дмитрий — Фриц Кортнер<sup>1</sup> — внезапно бросает богатую невесту и заводит любовную связь с содержанкой Грушенькой, которая водит за нос Карамазова старшего, обещая выйти за него замуж. Этот выживший из ума старый дурак, без памяти влюбленный в Грушеньку, сулит ей огромное наследство, если она поддастся на его уговоры. Дмитрий в ярости замышляет убить отца, но в последний момент отвращается от преступной мысли. Пока Дмитрий мчит на тройке к Грушеньке, старика Карамазова приканчивает его слуга Смердяков (Фриц Расп), зловещий эпилептик, охочий до хозяйских денег, спрятанных за киотом. Когда Грушенька решает стать любовницей Дмитрия, о совершенном преступлении еще никто не знает. После того как счастливый кутила проводит пьяную ночь с Грушенькой и собутыльниками в доме свиданий, его арестовывает полиция по подозрению в отцеубийстве. И хотя Смердяков кончает с собой в петле, суд не верит в невиновность Дмитрия и отправляет его на каторгу в Сибирь, а Грушенька, замечательно сыгранная Анной Стэн, едет за ним следом.

Сюжет фильма имел мало общего с романом Достоевского. Оцеп решил не прибегать к русским «монтажным» приемам, за исключением, пожалуй, превосходного эпизода катания на тройке, где он стремительно монтировал верхушки летящих деревьев с мелькающими лошадиными копытами, чтобы создать впечатление быстрой езды. Но такой монтаж много раз появлялся на европейском экране. В целом фильм «Убийца Дмитрий Карамазов» был поставлен по образцу немецких немых фильмов. Неодушевленные предметы властно вмешиваются в действие, где кипят человеческие страсти. Сияющие часы с четырьмя качающимися маятниками — единственный свидетель в том эпизоде, где Дмитрий вначале обвиняет Грушеньку в соблазнении его отца, а несколько позже уходит от нее, став ее любовником. Часы появляются, когда Дмитрий находится один в комнате, следят за бурной размолвкой влюбленных и снова возникают на экране в момент их первого поцелуя.

Поставленная на заре звукового фильма, эта лента отличается напыщенной, театральной игрой актеров, постоянно впадающих в декламацию. Но зрительный ряд картины еще не превратился в придаток диалога, и в одном эпизоде Оцеп поистине кинематографически сочетает звуковой и пластический материал. Когда Грушенька признается Дмитрию в любви, они оба хохочут от счастья, и этот смех так заразителен, что все обитатели дома свиданий начинают смеяться тоже. Но едва гул голосов замирает за кадром, на экране крупным планом всплывает огромный канделябр — море теплящихся свечей колеблется, предвеляя возникающую следом попойку с пальбой, плясками и песнями.

Если лишить фильм его русского антуража, «Убийца Дмитрий Карамазов» — совершенный двойник уличных фильмов, которые в период стабилизации отражали в сомнамбулической форме тоску по авторитарному режиму. Дмитрий — мятежный сын, разгулявшиеся инстинкты гонят его из буржуазного надежного пристанища на опасную улицу. Грушенька же — очередной вариант проститутки, воплощающей в себе источник любви в холодном, безучастном мире. Фильм Оцепа можно было бы считать последышем уличных фильмов, если бы не его финал, который свидетельствует об изменении психологической модели поведения. Хотя «Асфальт» и другие уличные фильмы заканчивались обещанием того, что насаждаемый ими бунт будет иметь продолжение, мелко-

буржуазные отщепенцы в конце концов возвращались в плюшевые гостиные, из которых бежали. В финале «Убийцы Дмитрия Карамазова» бунт не только выражал надежду, но означал совершающийся факт. В отличие от своих нерешительных предшественников Дмитрий налаживает с Грушенькой совместную жизнь, а его повинование неправомерному судебному приговору отнюдь не равнозначно вынужденному подчинению жизни. Напротив, оно говорит о решимости Дмитрия раз навсегда порвать с родительским миром. Он мятежник в полном смысле слова. Поскольку он не единственный убежденный бунтовщик на тогдашнем немецком экране, этот новый вариант «уличного фильма», пожалуй, свидетельствовал о том, что в предгитлеровские дни идея бунта носилась в воздухе. Примечательно, что дух насилия, пронизывающий фильм, воплощается в самом Дмитрии.

В историческом фильме Ганса Берендта «Дантон» (1931) тоже воскресла кинематографическая тема первых послевоенных годов. Он напоминал ленту Буховецкого 1920 года о Дантоне, так как пренебрегал французской революцией и сосредоточивал внимание на частной жизни ее вождей. Новый «догитлеровский» Робеспьер был назойливый, по-иезуитски изворотливый интриган, завидующий огромной популярности Дантона и размаху его недюжинной натуры. Дантон, своим чередом, был горяч и запальчив, мыслил широко и масштабно, отбрасывая тощие схемы. Освободив из тюрьмы аристократку, он женится на ней и откровенно выказывает отвращение к террористическому режиму Робеспьера. Дантон ведет себя довольно неосмотрительно, что позволяет заклятому врагу, Робеспьеру, обвинить его в тяжкой измене революции. Дантон — Кортнер особенно хорош в эпизоде заседания конвента. Слово прирожденный демагог, он превращает свою защитительную речь в филиппику против Робеспьера, обвинив его и Сен-Жюста в том, что своими действиями они задумали утопить революцию в крови. Поскольку массы, сначала враждебно настроенные против Дантона, встречают заключительные его слова оглушительными рукоплесканиями, Робеспьер прибегает к крайней мере — оружию — и разгоняет толпу. «Да здравствует свобода!» — кричит Дантон, уходя на казнь.

По мере развития фильма характер Дантона претерпевает любопытную метаморфозу. В начале картины он

выступает убежденным якобинцем, требует смерти Людовика XVI и добивается ее. Немного погодя, когда иноземцы вторгаются во Францию, Дантон становится патриотом. После успешных переговоров с герцогом Кобургским он обещает даровать жизнь Марии-Антуанетте, если армии оккупантов под командованием герцога Кобургского покинут французские пределы. Дантон не виноват в том, что Робеспьер, вероломно нарушив соглашение, отправил королеву на гильотину. Более того, патриотически настроенный Дантон предстает в фильме поборником гуманизма: он не столько хочет продолжать революционное кровопролитие, сколько ратует за свободу от любого угнетения. Благодаря яростному сопротивлению диктаторским методам Робеспьера он кажется чуть ли не двойником свободолюбивых героев Шиллера. Из преданного революции якобинца Дантон превращается в мятежника, сильно смахивая на тех немецких идеалистов, которые, ненавидя Версаль и Веймарскую республику, поневоле оказывались в рядах сторонников нацизма. Этот экранный мятежник — парадоксальный симбиоз потенциального гитлеровца и «благородного мятежника». Такой своеобразный герой, по-видимому, располагал к себе публику. Известно, что берлинская премьера «Дантона» прошла триумфально.

Тема мятежа также прорисовывалась в фильме Курта Бернгардта «Человек, который убил» (1931). Поставленная по роману Клода Фаррера, эта лента изображала скандальную историю, разыгравшуюся в дипломатических кругах Константинополя. Экзотический фон был великолепен, режиссура отличалась утонченностью, а действие развивалось неторопливо. Французский атташе (Конрад Фейдт) влюбляется в Мэри — жену английского лорда, а затем узнает, что она страдает от дурного отношения к ней мужа и кузины, весьма властной особы. На свидании с Мэри он предлагает ей развестись с мужем, но молодая женщина глуха к его уговорам, потому что не может расстаться с маленьким сыном. Когда заканчивается эта экспозиция жизни героини, начинается собственно драма: как только лорд узнает о любовной связи Мэри с очаровательным и беспутным русским князем (Григорий Хмара), он принуждает жену к разводу, которого та очень боится. Мэри в отчаянии, и ее крики слышит французский атташе, который влюбленно следит за каждым

ее шагом. Немного погодя лорда находят мертвым. В финале картины французский атташе, беседуя с турецким министром полиции, мимоходом сообщает, что самолично убил лорда. Турок тоже человек светский и воспитанный. Желая замять неприятное дело, он предлагает атташе при первом удобном случае вернуться во Францию и прощается с ним, сочувственно пожимая руку.

Хотя эта великосветская история была на первый взгляд далека от реальной немецкой жизни, все же между ними существовали внутренние связи. «Человек, который убил» совершает преступление, так как убежден в том, что негодяя, находившегося под защитой закона, следует самолично покарать. По вине закона страдает женщина, в которую он влюблен, и он не в силах вытерпеть подобной несправедливости. Конечно, дипломат, этот доведенный до отчаяния любовник Мэри, пользуется правом экстерриториальности, но, став по личному почину оружием карающего закона, он тем не менее является своеобразным мятежником. Убийцы из организации «Феме» тоже исполняли священный долг, ножом или пулей убирая с дороги своих противников. Эта аналогия не такая притянутая за уши, как может показаться на первый взгляд: ведь подобно немецким судьям, никогда не наказывавшим этих мятежных убийц, турецкий министр полиции отпускает с миром французского атташе и даже выражает ему сочувствие.

Мои соображения в данном случае, как во многих других, можно оспорить тем, что о подобных параллелях немецкие режиссеры или зрители не подозревают. Однако эти параллели существуют, и тот факт, что они оказываются незамеченными, не умаляет, а усиливает их значительность. Чем меньше человек понимает, почему он оказывает предпочтение той или иной теме, тем увереннее можно предполагать, что его выбор определяется сильными психологическими влечениями, действующими вне контроля познания. Любая психологическая тенденция такого рода может обиняками выражаться в самых, казалось бы, дальних аналогиях и темах, которые непременно отражают ее, независимо от сюжета и внешних признаков. Хотя в фильме Бернгардта речь идет преимущественно о любви и преступлении в среде высокопоставленных сановников, он невольно выдает умонастроения, в которых сквозят симпатии к мятежникам и потворствующим им властям.

В титульных кадрах к ленте «Человек, который убил»

Карл Майер обозначен консультантом по драматургии. Со времени его сценария «Восход солнца» (1927), первой голливудской картины Мурнау, Майер целиком посвятил себя консультированию фильмов, точно не ощущая в себе ни сил, ни желания бороться с течением эпохи, плывущей наперерез его сокровенным чувствам и убеждениям. Механизация жизни привела к измельчанию глубоких страстей, коллективные интересы подавили внимание к ценности отдельного человека, а возрастающий прилив мелкобуржуазных нацистских умонастроений понемногу затоплял все вокруг. Когда Майер соглашался работать над фильмами, не отвечавшими его эстетическим меркам, он был, очевидно, движим чувством, близким покорности судьбе.

Майер сотрудничал с Циннером и сначала в Берлине, а потом в Париже помогал ему при постановке двух картин с участием Бергнер. В «Ариане» (1931) она изображала русскую студентку, которая, притворяясь опытной сердцежкой, пленяет мужчину, слоняющегося по городу в поисках легкого флирта. В «Мечтательных устах» (1932), картине, напоминающей первый фильм Бергнер «Ню», она металась между страстью к знаменитому скрипачу и верностью супругу, а после долгой мучительной борьбы разрешала старую дилемму тем, что по примеру многих других героинь бросалась в реку.

В этих фильмах была и любовь, и психология, а для вящей убедительности бурлящих чувств к действию подключалась музыка. Ариана слушает увертюру моцартовского «Дон-Жуана», а знаменитый скрипач играет часть скрипичного концерта Бетховена.

Нет никаких сомнений в том, что Майер не понимал сомнительности жизненных рецептов, которые навязывались публике этими фильмами. В 1932 году он приехал в Лондон, где продолжал консультировать постановки документальных лент и театрализованных экранизаций. Его давнишней мечтой было создание нового городского фильма, на сей раз о Лондоне, но его сценарий так никого и не заинтересовал. В 1944 году Майер умер от рака.

В письме ко мне от 3 сентября 1944 года ближайший друг Майера Пол Рота, понимавший и ценивший его драгоценные достоинства лучше, чем кто бы то ни было, так рассказывал о нем: «По первому взгляду он напоминал Бетховена. Только лицо было более подвижное и тонкое. По сравнению с маленьким телом (Майер был примерно 155 см росту) голова казалась неестественно огромной.

Он любил слоняться по городу как неприкаянный, словно пушинка на ветру. Никогда нельзя было угадать, где его встретишь в следующий раз. В крошечных кафе квартала Сохо... на скамейке в парке... в книжной лавке... Майера обожали все без исключения — сиделки, ухаживавшие за ним во время болезни, бармены в кабаках, консьержки. Он имел обыкновение — столь редкостное для горожанина — говорить «Доброе утро» каждому встречному, даже незнакомому человеку. «Этот восторженный поклонник больших городов, первым (по словам Пола Рота) заставивший камеру раскрывать сценарный замысел фильма», был одержим диккенсовской страстью к бесцельному бродяжничеству, с равным участием относясь к булыжной мостовой и скитающимся по ней человеческим душам — безотчетные порывы его души и приводили в действие кинокамеру.

В фильме Эриха Вашнека «Восемь девушек в лодке» (1932), поставленном в манере «Девушек в униформе», мотив мятежа звучит в полный голос. Жизнь гимназистки Кристи превратилась в настоящий кошмар, потому что она ждет ребенка. Некий врач, друг студента, любовника Кристи, вызывается сделать ей аборт, но больничная обстановка так пугает девушку, что она опрометью убегает из гинекологического кабинета до начала операции. Боясь, что о ее беременности догадается отец, Криста убегает из дому в парусный клуб, членом которого давно состоит. Там спортивного вида блондинка Ханна готовит девушек к соревнованиям по гребле. Героически стараясь скрыть свое положение, Криста в конце концов все рассказывает Ханне, и тогда вся девичья команда проникается горячим желанием защитить Кристу от отца. Ханна отправляется к нему домой, и между ними разгорается яростный спор. В угоду счастливой концовке фильма отец улаживает щекотливое дело. Узнав от Ханны о случившемся с дочерью, он появляется в клубе со студентом, любовником Кристи, чтобы забрать ее домой, и девушки радуются будущей свадьбе.

Героиней этого посредственного фильма, отличавшегося лишь хорошими натурными съемками, выступает не столько Криста, сколько воинственная Ханна, которая представляет собой действительно мятежную личность. Поскольку отец Кристи не желает слушать рассуждения

Ханны об истории с его дочерью, та грубо объявляет ему, что его упрямство принудит клуб взять девушку и ее будущего ребенка под свою опеку. Создается впечатление, будто парусный клуб нечто вроде крепости, возведенной юношеством на враждебной территории взрослых. Разозленный вызывающим поведением Ханны, отец Кристи угрожает ей вмешательством полиции, и тогда Ханна кричит ему, что все отцы жестокие тираны. Детище начавшегося «Движения молодых», Ханна воочию демонстрирует родство своих устремлений с нацистским духом. Ее взгляд на спортивный клуб как на защитника интересов Кристи предвосхищает то презрение к семейным узам, которое возвращал Гитлер в немецком юношестве, а надменность и садизм изобличают в Ханне прототип эсэсовского вождя. Желая наказать Кристу за то, что та гребет медленнее остальных девушек, Ханна приказывает девушке десять раз кряду прыгнуть в воду с вышки. Хотя Ханна видит, что Кристе эти упражнения не под силу, она настаивает на том, чтобы ее приказ был выполнен. И только после того как измученная девушка падает в обморок, она открывает свой секрет этой ужасной женщине. Матримониальная развязка фильма, видимо, служит компромиссом с традиционными этическими представлениями.

-- Распространение пронацистских тенденций в догитлеровские годы лучше всего подтверждает тот факт, что горный фильм продолжал активно размножаться, претерпев своеобразную эволюцию. Его непревзойденный родоначальник режиссер Арнольд Фанк упрямо продолжал начатую серию. Помимо забавной комедии «Белое безумие» (1931), где Лени Рифеншталь приобщила к тайнам горнолыжного спорта, Фанк поставил ленту «Бури над Монбланом» (1930), представляющую собой смесь грандиозного и сентиментального, изготовлять которую Фанк умел, как никто другой\*. В фильме снова изобразились красоты и грозные опасности горных высот. Особое внимание уделялось величественным грядам облаков. (Кадр, открывающий нацистский документальный фильм «Триумф воли» (1935—1936), изображает такие же облака, теснящие самолет Гитлера, летящий в Нюрнберг; этот кадр свидетельствует о том, что культ гор-

\* Характерно, что первоначально этот фильм назывался «Над облаками».

ных высот и гитлеровский культ слились воедино.) Эффектная фонограмма дополняет его впечатляющие съемки: музыкальные отрывки из Баха и Бетховена, несущиеся с заброшенной радиостанции на Монблане, то и дело тонут в завываниях бури, что сообщает темным высотам еще большую отчужденность от человека. В остальном лента «Бури над Монбланом» повторяет «Белый ад Пиц Палю», воздушные трюки Эрнста Удета, различные стихийные бедствия и обязательное появление спасательной экспедиции. На сей раз спасают молодого метеоролога на Монблане, которому грозит смерть от мороза в ледяной, исхлестанной снежными бурями обсерватории на вершине горы. Но почему он остался там на пасху, а не спустился вниз к своей девушке, которую тайне любит? Потому что его лучший друг, берлинский музыкант, послал ему письмо, где ясно написал, что он тоже потерял покой из-за этой девушки. Письмо оказывается достаточно веской причиной, чтобы метеоролог отказался от своей любви. Ему даже в голову не приходит спросить девушку, как она сама относится к нему. Жалея себя и умиляясь собственным благородством, он уступает девушку другу. Пускай они будут счастливы, а его удел — остаться здесь, среди нависших облаков, вдали от всех смертных. Так, вероятно, он бы и замерз на Монблане, если бы не его возлюбленная (Лени Рифеншталь), тоже помешанная на горах, любящая своего героя на Монблане и преодолевающая все опасности ради его спасения. Некий американский рецензент назвал сюжет фильма «нелепым до слез». На самом же деле «Бури над Монбланом» отвечают типично немецкому сюжетному шаблону, а «вечный юноша», герой фильма, хорошо нам известен из других, более ранних лент.

В эти догитлеровские годы в режиссуру подалась и Лени Рифеншталь, поставив картину «Голубой свет» (1932). В основу фильма легла старинная легенда об Итальянских Доломитовых Альпах. В полнолуние вершина горы Кристалло излучает чудесный голубой свет, приманивающий молодежь из близлежащей деревни. Хотя родители закрывают наглухо ставни, стараясь удержать дома своих отпрысков, они, точно лунатики, лезут на гору и, срываясь с утесов, разбиваются насмерть. По рассказам местных жителей, только Юнта (Лени Рифеншталь), девушка, похожая на цыганку, сумела добраться до источника голубого света — за это ее прозвали в поселке колдуньей. Когда Юнта спускается в

низину из своей горной хижины, суеверные деревенские жители оскорбляют девушку и забрасывают камнями. Эту сцену видит молодой венский художник, застрявший на день в поселке. Он пленяется Юнтой и поселяется с девушкой в ее горном пристанище. Однажды, оставив художника в хижине, Юнта поднимается на гору Кристалло, карабкаясь по ее обрывистым утесам, озаренным лунным светом. Художник, тайком идущий следом за девушкой, добирается до вершины и видит, что таинственный голубой свет источают жилы драгоценного хрусталя. О своей находке художник сообщает деревенским жителям, которые под его началом захватывают сокровище и превращают его из источника страха в источник обогащения. В другое полнолуние Юнта, ни о чем не подозревая, снова поднимается к вершине, но, поскольку голубого света больше нет, она теряет дорогу и падает в пропасть. Художник, не успевший предупредить Юнту, склоняется над омытым лунным сиянием лицом мертвой девушки.

Великолепные натурные съемки подчеркивали нерасторжимость уз между темными деревенскими жителями и их природным окружением. У дороги в скалах выбиты статуи святых, немые Доломиты высятся рядом с крестьянскими домами. Крупные планы доподлинных крестьянских лиц проходят через весь фильм. Если крестьяне с землей только связаны, то Юнта — подлинное воплощение природных сил, что убедительно подтверждает обстоятельство ее гибели. Когда торжествует здравый смысл, объясняющий и тем самым разрушающий легенду о голубом свете, Юнта умирает, — гаснет мерцание хрустальной жилы, и природа отнимает у девушки ее душу. Подобно метеорологу из фильма «Бури над Монбланом», девушка с гор Юнта сродни такому политическому режиму, который держится на интуитивных прозрениях, обожествлении природы и раздувании мифов. В самом деле, в конце фильма жители поселка радуются свалившемуся богатству, а миф оказывается развенчанным, но его рациональное истолкование изображается в фильме таким образом, что оно не только не умаляет значительности образа Юнты, но делает его более притягательным. Ведь в финале прослушиваются ностальгия по утраченному миру Юнты и печальные раздумья о расколованном мире, где чудесное становится обыкновенным товаром.

Луис Тренкер, образцовый альпинист из «Священной горы», тоже отпочковался от Фанка. Он сыграл главные роли в двух фильмах, сделанных по его собствен-

ным сценариям и поставленным им совместно с опытными режиссерами. Эти картины знаменуют слияние горных лент с националистическими фильмами. Скрытые политические тенденции «Бурь над Монбланом» и «Голубого света» обретают в них полногласное звучание.

Первым фильмом Тренкера явился «Горы в огне» (1931), который особенно хвалили за блестящую операторскую работу Зеппа Альгейера. В фильме изображался один эпизод времен первой мировой войны, разворачивавшийся на фоне заснеженных пиков австрийского Тироля. Австрийский батальон удерживает позиции на горной вершине, и так как прямой атакой ее нельзя взять с боя, итальянские солдаты, расположившиеся у подошвы горы, начинают бурить в ней отверстие, чтобы заложить динамит и взорвать позиции неприятеля. Пока австрийцы, бессильные обезвредить вражеский маневр, в растерянности прислушиваются к зловещему грохоту в горном чреве, один из австрийских офицеров (Тренкер) осуществляет на лыжах отчаянную вылазку в свою родную деревушку, где итальянцы устроили себе штаб-квартиру. Там он узнает точную дату взрыва и вовремя возвращается назад, чтобы предупредить товарищей по оружию. Благодаря его подвигу обреченный на гибель батальон успевает оставить позиции перед тем, как раздается взрыв.

Если в картине Пабста «Западный фронт, 1918» ужасы войны нагнетаются, а пацифистский пафос звучит в полную мощь, фильм Тренкера восхваляет военную доблесть. Война в картине «Горы в огне» служит только фоном, на котором горный лыжник выполняет свое естественное предназначение — он становится героем войны. Оба фильма, пацифистский и милитаристский, не желают объяснять причин первой мировой войны, но, в отличие от Пабста, Тренкер вполне закономерно пренебрегает ими, потому что прославляет солдата, а солдаты, как известно, не обязаны вмешиваться в политику. Образ героя войны четко вырисовывается благодаря двум эпизодам, обрамляющим собственно повествование о войне. В первом эпизоде показывается, как австрийский офицер и итальянский командир, его будущий противник, участвуют в горной прогулке, незадолго до того как вспыхивают военные действия: фильм демонстрирует двух друзей, поднявшихся над националистическими предрассудками. В финале бывшие противники возобновляют старую дружбу через несколько лет после окончания войны.

Фильм Тренкера подчеркивает крепость личных связей и отвергает шовинизм с еще большей силой, чем такие картины, как «Эмден» и «U-9 Ветдиген». Если последние ленты испытали влияние психологического паралича, характерного для периода стабилизации, то «Горы в огне» отражают взрыв националистических страстей, повлекший за собой войну. Возникает вопрос: как антишовинистическая позиция фильма сочетается с его открытым национализмом? Война в фильме Тренкера изображается в качестве «сверхличного события», которое следует безоговорочно принимать, независимо от того, одобряется оно или осуждается. Если рассматривать войну как детище неисповедимой судьбы, то нет ничего страшного в том, если эмоциональная горячка, сопутствующая ей, может затем охладиться. Дружба солдат из различных стран в мирное время не ослабляет решимости тех же приятелей воевать друг с другом в годы войны. Более того, эта дружба облагораживает борьбу, превращая ее в трагический долг и святое самопожертвование. Горный лыжник Тренкера представляет собой тот тип человека, на которого государство может положиться в военное время.

Второй фильм Тренкера, «Мятежник», выпущенный кинокомпанией «Универсаль», вышел на экраны 17 января 1933 года. В нем снова воскрес военный эпизод, но на сей раз речь шла о восстании тирольтцев против наполеоновских захватчиков. Студент родом из Тироля (Тренкер), вернувшись домой, видит, что его родная деревня разграблена, а мать с сестрой убиты. Уничтожив в отместку французского офицера, студент уходит в подполье, пытаясь организовать сопротивление. В то же самое время студент продолжает любовный роман с баварской девушкой (Вильма Банки), которая прячет его от французских властей и даже выполняет для него шпионские задания. Студент использует ее донесения в своих целях. Переодевшись баварским офицером, он проникает на бал, даваемый французами в Инсбруке, и собирает там достаточные сведения, чтобы заманить наполеоновские войска в чудовищную ловушку. Если натурные съемки и любовные эпизоды в фильме выглядят довольно ординарно, то картина расправы тирольтцев с французами поражает натуралистической жестокостью. Спрятавшись в горах, тирольтские крестьяне сталкивают огромные каменные глыбы и деревья на французских солдат, проходящих внизу по дороге. Перед нами грохочущая, страш-

ная бойня, где горы выступают в союзе с повстанцами. В конце фильма французы, конечно, побеждают, а студента расстреливают.

Мятежник Тренкера завершает серию экранных бунтовщиков, тесно связанных с эволюцией немецкого кинематографа. Герою Тренкера отводится решающая историческая роль — он возглавляет народное восстание против поработившего родину врага и сам участвует в бунте. Тем не менее он скорее напоминает человека, одержимого националистическими страстями, нежели революционера. Сходство тирольского мятежа с нацистским движением очевидно. Тренкер в своем фильме отражает только то, что сами нацисты называли «национальным восстанием». Наполеон выступает поборником ненавистной «республиканской системы», а студент наделен чертами настоящего гитлеровца. Теперь уже совершенно ясно, почему экранный мятежник догитлеровского времени больше не насаждал психологической модели поведения, которая неизменно предполагала эволюцию — от бунта к раболепству. В ту пору, когда рушащемуся зданию Веймарской республики нацисты готовились нанести последний, сокрушительный удар, мятежник тоже был призван воплощать в себе идею восстания. Последняя исключает покорность перед жизнью, хотя не гарантирует триумфа. Поэтому такие герои догитлеровского экрана, как Дмитрий Карамазов и Дантон, боролись до победного конца. Для них наступил звездный час, и плюшевые гостиные остались в далеком прошлом.

Пластический язык ленты Тренкера ясно говорит о том, что перед нами искусно замаскированный пронацистский фильм. Камера оператора Зеппа Альгейера ввела в его ткань такие символы, которым было суждено играть значительную роль в ранних лентах гитлеровского экрана. Для нагнетания националистических страстей фильм Тренкера часто изображает крупным планом флаги — прием, широко пущенный нацистами в оборот. В вообразаемом финальном эпизоде воскресший студент, казненный французами с двумя другими руководителями восстания, устремляется вперед, сжимая в руках развевающийся флаг. В своей книге «Грамматика фильма» английский киновед Раймонд Споттисвуд так описывает финал «Мятежника»: «Отгремел залп, и вот уже лидеры восстания... лежат в пыли. Но тут едва слышно начинает звучать патриотическая песня, и три призрачные мужские

тени отделяются от простертых тел и, мужественно подхватывая песню, встают во главе крестьянских толп, а затем возносятся к облакам, и по мере того как песня набирает силу, исчезают в небесах».

Этот апофеоз мятежного духа с удвоенной мощью проявляется в нацистском пропагандистском фильме «Юный гитлеровец Квекс» (сентябрь 1933 года, режиссер Ганс Штейнгоф<sup>2</sup>, оператор Константин Чет), который запечатлел борьбу нацистов за власть и заканчивался песней молодых фашистов «Наше знамя реет над нами!..» В финале картины воинственный юный гитлеровец Хейни по прозвищу Квекс разбрасывает листовки в одном из берлинских пролетарских кварталов и гибнет там от кинжала коммуниста. Всеми брошенный, он лежит на темной улице. Появляются нацисты, но Хейни умирает на их глазах. И его последние слова: «Наше знамя реет перед нами...» Фонограмма подхватывает гимн нацистской молодежи, на экране возникает крупным планом трепещущий флаг, а ему на смену идут марширующие колонны «гитлерюгенд». Благодаря схожим образам фильм Тренкера и нацистский фильм твердят о неизбежном триумфе национальных восстаний — это совпадение убедительно подтверждает, что оба мятежа имеют родственную природу.

Националистические фильмы догитлеровского времени превзошли такие же картины периода стабилизации по числу и значительности. Подобно «Мятежнику», большая часть этих лент повествовала о годах наполеоновского вторжения, дабы обосновать идею национального восстания. Пруссия в борьбе с Наполеоном — центральная тема этих фильмов, и Пруссия неизменно оказывалась лидером объединения Германии. В целом эти фильмы представляли собой нечто вроде национального эпоса, созданного для массового внутреннего потребления.

Эпос рассказывал об униженном положении Пруссии в расчете на ее будущую свободу. Соавтор Тренкера по «Мятежнику» Курт Бернгардт поставил фильм «Последняя рота» (1930), осуществленный концерном УФА и обстоятельно рассказывающий об одном эпизоде времен борьбы Пруссии с Наполеоном. Капитан с двенадцатью солдатами вступают в безнадежную схватку с наступающими французами, чтобы прикрыть отступающую разгромленную прусскую армию, переправляющуюся через

реку. Капитан с отрядом гибнет, и, вступив на неприятельские позиции, французы отдают почести павшим врагам, которые своим мужеством спасли жизнь остальным пруссакам. Фильм воодушевлен тем же пафосом, что и «Горы в огне». Лента Рудольфа Мейнерта «Одиннадцать офицеров из отряда Шилля» (1932), звуковая версия немого фильма 1926 года, показывала гибель прусских офицеров, которых расстреляли по приказу французов за то, что они участвовали в опрометчивом мятеже. В своем «Черном гусаре» (1932) Герхарт Лампрехт предпочел изобразить в форме комедии бунтарски настроенную Пруссию под французским игмом. Из государственных соображений Наполеон приказывает принцессе Баденской выйти замуж за сына польского короля. Но офицер вольного прусского полка «Черные гусары» (Конрад Фейдт) опрокидывает планы императора: он похищает принцессу по дороге в Польшу и спасает ее от нежеланного брака.

Колоритным образчиком этой серии был фильм Карла Фрелиха «Луиза, королева Прусская» (1931) с участием Хенни Портен, которая сыграла несчастную королеву. Этот помпезный исторический боевик, достигавший особого напряжения в эпизоде знаменитой встречи Луизы и Наполеона, изобиловал намеками на Версальский договор и тогдашнее положение Германии. Двое обозревателей из «Нью-Йорк геральд трибюн» не только назвали фильм «мрачной ухмылкой в адрес Третьей французской республики», указав на его «настоячивый призыв к братству всех немцев», но проявили подлинную пронизательность по отношению к ленте: «Фильм с особенной неотвязностью напоминает вам, что Наполеон некогда отнял у Германии балтийский порт Данциг и сделал его свободным городом, но если помнить о том, какую жгучую проблему в настоящее время представляет собой польский коридор, трудно поверить, что в этом фильме исторический эпизод... поминается по чистой случайности». Как бы то ни было, фильм пропагандировал политические претензии партии Гитлера — Гугенберга и предсказывал победу ее мятежных представителей.

Разрабатывая эту тему бунта, Густав Уцицки в фильме «Йорк» (1931) запечатлел слияние героя войны с бунтовщиком. Когда Наполеон начал войну с Россией, прусский кайзер Фридрих Вильгельм III по договору с Наполеоном отдает прусский регулярный корпус в полное распоряжение французского высшего коман-

дования и приказывает генералу фон Йорку (Вернер Краус), возглавляющему армию прусских ополченцев, взять этот корпус под свое начало. Йорк — образчик прусского солдата, преисполненного чувства долга и преданности кайзеру. Он подчиняется его воле и присоединяется к французам в Курляндии, хотя молодые горячие офицеры умоляют его пойти на сговор с союзниками. Но как только известие о поражении Наполеона в России просачивается в прусский военный лагерь, его беспокойство достигает апогея. Однако генерал Йорк упрямо не желает нарушать слова, данного кайзеру, но когда слабый самодержец проявляет глухоту к патриотическим увещаниям Йорка, мятежный генерал «переходит Рубикон» и в Тауроггене подписывает соглашение с русскими. Начинается освободительная война с Наполеоном.

В этом фильме о прусском кадровом офицерстве различаются два типа мятежных солдат. Порывистые молодые офицеры как две капли воды похожи на тех «*demi-soldes*»\*, которые после первой мировой войны создали печально известные реакционные отряды «Фрайкор», а позднее стали ядром нацистского движения. Но в догитлеровские годы интерес представляет не столько эта хорошо известная аналогия, сколько показанное в фильме поведение военачальников. Йорк — характерный их представитель. В мятежный лагерь он переходит лишь в тот момент, когда становится очевидным, что слава Наполеона клонится к закату, а поэтому хранить верность ему значит погубить Пруссию. Решение Йорка, избавившегося от сентиментальных порывов, продиктовано исключительной заботой о величии Пруссии. «Йорк был солдатом, — писалось в рекламном буклете к фильму, — который взбунтовался против кайзера во имя кайзера». Ничто так не отвечало политическим нуждам момента, как эта формула: ведь в глазах армейского командования националистическая политика властей служила интересам кайзера. Нет никакого сомнения в том, что на примере прославленного солдата Йорка демонстрировалась историческая закономерность союза рейхсвера с мятежными силами под началом Гитлера — Гугенберга. Изобразив Йорка идеальным генералом, УФА, возглавляемая Гугенбергом, ясно показывала, что подобный союз был заключен во имя кайзера, но кайзером в ту пору выступал Гинденбург, символизировавший Германию.

\* Офицеры в отставке, получающие половинное жалованье (франц.).



Несгибаемые мятежники в «Йорке» и других фильмах догитлеровского времени так решительно бросают вызов законопослушному поведению их бесчисленных экранных предшественников, что порою их можно по ошибке принять за поборников свободы личности. «Тренк», фильм кинокомпании «Фебус» (1932), уничтожает в зародыше эти кривотолоки. Поставленная по роману немецкого писателя Бруно Франка, картина принадлежит серии о Фридрихе Великом. Хотя Фридрих на сей раз был слишком побочной фигурой, чтобы ее воплотил на экране бесценный Отто Гебюр, он находился в центре событий, где речь шла о преступной любви сестры кайзера Амалии к его ординарцу Тренку. Влюбленные смело противятся самодержцу. Когда Фридрих сообщает Амалии, что желает отдать ее замуж за шведского кронпринца, она отвергает его предложение вопросом. «А вы подумали о моем счастье?» Фридрих отвечает, что дочь прусского кайзера должна подавать в себе такие мысли. Разгневанный строптивостью Амалии, Фридрих назначает ее настоятельницей провинциального монастыря, навсегда положив конец ее надеждам на личное счастье.

Тренк в свой черед изображается непокорным человеком, который, нарушая строгий приказ монарха, затевает в годы войны опасную вылазку в тыл неприятеля. Потом, заключенный в крепость, он совершает побег, а после ряда приключений в Австрии оказывается при русском дворе и становится фаворитом императрицы. Фильм подчеркивает, что Тренк не совершил ни одного предательского поступка по отношению к кайзеру. Тем не менее самодержец считает Тренка дезертиром, и когда тот беспечно заезжает в Данциг, приспешники Фридриха берут его под арест. Они привозят пленника в Пруссию и сажают в магдебургскую тюрьму. Тщетно молит Амалия монарха о милосердии — Тренка выпускают на свободу лишь спустя много лет. Однако ему предписывают навсегда покинуть Пруссию. Проходят годы, и монарх умирает. Его преемник позволяет старому, усталому изгнаннику вернуться домой.

В фильме наблюдается почти такое же распределение света и тени, как в «Йорке»: жаждущие свободы Амалия и Тренк могут в любой момент стать героическими мятежниками, вступив в борьбу с безжалостной тиранией Фридриха. Они действительно потенциальные бунтари. Но вместо того чтобы подчеркнуть, как несчастны влюбленные, фильм лишает эти образы идейной значитель-

ности и наделяет особым могуществом монарха. Амалия осуждается за то, что свое личное счастье ставит выше священного долга перед кайзером, а Тренк в фильме выглядит бродячим наемником. Авторитарные настроения, которые прославляются, когда бунтовщик сражается за национальное освобождение, искажают и пятнают его образ, если он пренебрегает диктатом кайзера ради личной свободы.

Идеальный мятежник должен подчиниться правилам авторитарной игры. В фильме сам Тренк пасует перед обстоятельствами, хотя он ни разу не показан настоящим бунтарем. Вернувшись в Пруссию, он встречается с Амалией — происходит их запоздалое свидание после тридцатилетней разлуки. Поскольку Фридрих разрушил их любовь и счастье, на вопрос Амалии, ненавидит ли Тренк монарха, он должен был бы ответить утвердительно. Но вместо этого Тренк протягивает Амалии рукопись своих мемуаров. Показанное крупным планом посвящение на них, составляющее финал картины, впечатляет зрителя: на первом листе написано: «Вся моя жизнь посвящена памяти Фридриха Великого, кайзера Пруссии». Эта непостижимая капитуляция Тренка подкрепляет смысл, заключавшийся в бунте Йорка; более того, она указывает на то, что и другие мятежники догитлеровского экрана тоже внутренне авторитарно настроенные люди. Завершая разговор об экранном мятежнике, заметим, что филлистер из «Улицы» Грюне — прототип всех бунтарей немецкого кинематографа. Воплощенный в Тренке, он наконец встречает свою мечту наяву — Фридриха Великого, который избавляет его от ужасной скуки в плюшевой гостиной.

Тщательно выписанная фигура вдохновителя-вождя дополняла образ мятежника. Помимо «Тренка», в трех полнометражных фильмах о Фридрихе Великом (которого по-прежнему играл Отто Гебюр) изображался такой вождь: в картине Густава Уцицки «Концерт для флейты в Сан-Суси» (1931), в ленте Фридриха Цельника «Барберина, танцовщица из Сан-Суси» (1932) и в картине «Лейтенантский хорал» (7 марта 1933 г.), поставленной Карлом Фрелихом в содружестве с А. фон Черепи, создателем первых фильмов о Фридрихе. Эту серию продолжали уже при Гитлере. В фильме «Фридерикус», поставленном по роману Вальтера фон Моло и вышедшем на экран

в первые дни нацистского режима, показывался Фридрих — кайзер времен Семилетней войны — монарх, который больше других походил на Гитлера. Эти весьма посредственные ленты, отличающиеся пропагандистским пафосом, нашли скромный отклик за рубежом. Американский рецензент, очевидно, только из жалости, назвал «Танцовщицу из Сан-Суси» — «хорошей немецкой костюмной картиной».

Новые фильмы о Фридрихе подхватывали старые мотивы и старались рационально использовать немецкую психологическую реакцию. Но то, что раньше представляло собой беспочвенные желания, сегодня превратилось в актуальные намеки. Агрессивная и властная политика Фридриха, выступающая сама по себе компенсацией психологической трусости, облечена в форму самообороны от сокрушительных происков врагов. В этом отношении показательны вводные надписи в фильме «Фридрихус», которые превосходят официальный язык таких нацистских фильмов, как «Крещение огнем» и «Победа на Западе». «Окруженная родовитыми правящими династиями европейских стран, подымающая голову Пруссия долгие годы боролась за свое право на существование. Весь мир дивился прусскому кайзеру, который, вызывая поначалу у европейских правителей смех, а потом страх, мужественно выдерживал их натиск, во много раз превышающий его собственные силы. Теперь они хотят сокрушить монарха. Роковой час для Пруссии пробил». После таких апологетических комментариев к каждому фильму о Фридрихе его победы и парады, стремительно следовавшие друг за другом, предвосхищали гитлеровские триумфы.

Стремление рационалистически объяснить немецкий комплекс неполноценности было особенно сильным в ту пору. Во всех фильмах о Фридрихе бедность и неотесанность Пруссии противопоставляются богатству и лощеным манерам ее врагов, которые обычно трактуются с презрением. Австрийцы по-прежнему выступают в роли женственных опереточных персонажей. Французы, с другой стороны, изображаются прирожденными светскими шаркунами, интриганам и зубоскалами. Разве можно завидовать этим людям? Поэтому Пруссия — Германия относилась пренебрежительно к крупным иностранным державам — ее неимущий народ выступал против европейской плутократии, а то, что называлось в Германии культурой, противопоставлялось прогнившей цивилизации.

По сравнению со своими недругами — внушали зрителю эти фильмы — немцы обладают всеми чертами господствующей расы, призванной сегодня властвовать в Европе, а завтра во всем мире.

Вся серия этих фильмов была хорошо продуманной попыткой популяризировать в массах идею фюрера. Не кто иной, как Вольтер, был призван растолковывать ее в лентах о Фридрихе. Когда в фильме «Тренк» Фридрих защищает всемогущество закона, Вольтер говорит, что хорошие монархи лучше хороших законов — так разум просвещения отдавал дань абсолютному правителю. Лестное мнение Вольтера кайзер оправдывает тем, что играет, как прежде, роль отца народа. Его патриархальный режим представляет собою смесь старопрусского феодального порядка с фальшивым социализмом нацистов. Угнетенным земледельцам он обещает покарать губернатора в их провинции за то, что тот защищает интересы крупных помещиков («Тренк»), он отменяет победные парады, отдавая отпускаемые на них деньги пострадавшим на войне («Танцовщица из Сан-Суси»); накануне решительного сражения он думает о том, как бы учредить фонд на культурные нужды («Лейтенский хорал»). Всякий, глядя на него, должен уразуметь, что благоденствия, которым пользуются подданные Фридриха, невозможно достичь при демократическом режиме, так как монарх, жаждущий благотворить и мирволить, великодушно помогает влюбленным («Танцовщица из Сан-Суси») и даже предотвращает супружескую измену жены уехавшего майора («Концерт для флейты в Сан-Суси»).

Этот идеальный король — настоящий гений, и в таком качестве он сокрушает вражеские заговоры, обводит вокруг пальца пронырливых дипломатов и выигрывает сражения, в которых фортуна не на его стороне. В фильме «Концерт для флейты в Сан-Суси» во время музыкального представления он приказывает тайне от присутствующих на концерте послов Австрии, Франции и России объявить мобилизацию, опережая три враждебные державы, которые, как ему известно, собираются напасть на Пруссию. В «Танцовщице из Сан-Суси» он приглашает Барберину в Берлин, чтобы внушить врагам ложную мысль о том, что он проводит время в любовных развлечениях. В «Лейтенском хорале» показываются отношения этого гения с простыми смертными. Когда кайзер решает дать рискованный бой в окрестностях Лейтена, преданные старые генералы горячо отговаривают его

от опасной затеи. Конечно, сражение он выигрывает, а мораль заключается в том, что «интуиция» великого фюрера превосходит любые умозаключения обыденного разума. Эту укоренившуюся веру в немецких душах поколебал лишь Сталинград. Правый всегда и во всем, мудрец-монарх окружен ореолом, служащим ему как бы броней. В «Танцовщице из Сан-Суси» и «Лейтенском хорале» возникает достоверно воспроизведенный эпизод, как Фридрих во время стремительной рекогносцировки внезапно появляется в ставке австрийского командования. Австрийцы следят как замороженные за легендарным врагом и даже забывают взять его в плен, а когда приходят к себе, их окончательно приводит в чувство атака прусского полка.

Оборотной стороной величия вождя выступает его трагическое одиночество — лейтмотив всех фильмов о Фридрихе. Никто не в силах понять его, и среди ликующих народных толп он тоскует по человеческому теплу и близости, доступных простому смертному. По словам американского критика, в финале «Танцовщицы из Сан-Суси» мы видим, как великий монарх, милостиво соединивший Барберину с ее возлюбленным, подходит к дворцовому окну, чтобы приветствовать свой народ, и остается там до конца ленты — одинокий, несчастный, старый человек.

На следующий день после назначения Гитлера канцлером рейха УФА выпустила на экраны фильм «Утренняя заря», рассказывающий о буднях одной подводной лодки во времена первой мировой войны. Режиссер Густав Уцицки, набивший руку на изготовлении националистических лент, поставил «Утреннюю зарю» по сценарию Герхарта Менцеля, лауреата высокой литературной премии — премии Клейста. Музыка к фильму сочинил Герберт Виндт, который в последующие годы писал партитуры ко многим нацистским фильмам. Берлинский корреспондент американского журнала «Вэрайети» так писал о премьерке «Утренней зари»: «На первом вечернем просмотре в Берлине присутствовал новый кабинет во главе с Гитлером, доктор Гугенберг и Папен... Картину встретили оглушительными аплодисментами...»

В фильме «Утренняя заря» рассказывается о военных подвигах и сентиментальных перипетиях. Старший офицер подводной лодки Лирс (Рудольф Форстер) и его старший лейтенант Фредерикс находятся на побывке в родном городе, а когда снова уходят в море, зритель

понимает, что оба они влюбились в одну и ту же девушку. Затем в фильме показывается, как подводная лодка торпедирует и топит английский крейсер. Одержав эту победу, Лирс впервые на радостях делится сердечными чувствами с Фредериксом, и тот, затаив в душе боль, молча осознает, что любимая им девушка предпочитает из них двоих Лирса. Между тем подводная лодка торпедирует нейтральное на первый взгляд судно, которое в конечном счете оказывается английским кораблем-приманкой. По его сигналу подводную лодку атакует эскадренный миноносец и подрывает ее. Положение возникает отчаянное, потому что на десять человек, оставшихся в живых, есть только восемь водолазных костюмов. Трудная проблема разрешается в двух кадрах: Фредерикс и еще один член экипажа (оба по грустным личным мотивам) кончают с собой, чтобы спасти остальных товарищей. В финале картины Лирс после отпуска снова уезжает из родного города. Война продолжается.

Американские рецензенты хвалили фильм не только за великолепную актерскую игру и богатство реалистических деталей при изображении морских сражений — критиков приятно поразило то, что в фильме «Утренняя заря» немцы не питают ненависти к своим врагам. В самом деле, мать Лирса, потерявшая на войне двоих сыновей, озадачивающе чужда патриотическим порывам, а команда подводной лодки весьма незлобиво реагирует на уловки английского корабля-приманки. «Утренняя заря» не является нацистским фильмом. Напротив, картина принадлежит к таким военным лентам, как «Последняя рота» или «Горы в огне», которые благодаря подчеркнутой объективности возводят войну в ранг вечных и непреложных событий.

То, что Гитлер видел «Утреннюю зарю» на заре своего режима — лишь странное совпадение. Фильм, вероятно, понравился Гитлеру потому, что атмосферу реальной войны, исходившую от ленты, он счел добрым предзнаменованием, напутствием провидения, вершащей рукой которого он хотел стать. Более того, Гитлер, несомненно, почувствовал, что если не удастся превратить Лирса и ему подобных в своих рьяных приверженцев, то исполнителями своих замыслов он сделает их наверняка. Консервативно настроенный, огрубелый в битвах солдат Лирс так говорит своей матери: «Мы, немцы, вероятно, не знаем, как следует жить, но как надо умирать — это нам отлично известно». Этими словами Лирс чистосердечно распи-

сывается в том процессе психологической неуверенности, которую немецкий экран отражал на всех этапах своего развития. Если развернуть смысл и без того красноречивой тирады Лирса, то его можно сформулировать следующим образом; желание стать взрослым заглохло в немецкой душе, а тоска по возвращению в материнское чрево так сильна, что «хорошая смерть» приравнивается к доблести и славе. Такие люди, как Лирс, были, конечно, обречены подчиниться власти фюрера.

Сравнив две основные группы догитлеровских фильмов, мы обнаруживаем, что в борьбе антиавторитарных и авторитарных настроений перевес оказался на стороне последних. В самом деле, фильмы первой группы, за некоторым исключением, отличаются высоким художественным уровнем, и независимо от того, несут они идеи пацифизма или социализма, эти ленты все до одной набрасываются на тиранию авторитарного режима. Но эти картины не создали на экране мощной идеологической цепи и — что еще существеннее — свою психологическую модель поведения утверждали вяло и неубедительно. В «Девушках в униформе» фрейлейн фон Бернбург не удалось по сути сокрушить воспитательную муштру своей начальницы; пафос интернационального братства в «Ничейной земле» прозвучал в высшей степени неопределенно.

В отличие от картин первой группы вторая состояла из тех фильмов, которые были тесно связаны между собой и выступали единым строем. В своей массе они создавали национальный эпос, в центре которого находился образ мятежника, а над ним парила полновластная фигура многомудрого фюрера. Более того, сюжет этих фильмов был так внутренне однороден, что не допускал никакой критики внутренней структуры. Поскольку Германия осуществила то, что ее кинематограф предчувствовал с первых дней существования, его причудливые персонажи спустились теперь с экрана в зрительный зал и на улицу. Призрачные томления немецкой души, для которой свобода была роковым потрясением, а незрелая юность — вечным соблазном, облекшись в человеческую плоть и кровь, вышли на арену нацистской Германии. Гомункулы разгуливали по ее площадям. Самозванцы-калигари, гипнотизируя бесчисленных цезаре, превращали их в головорезов. Безумствующие мабузе совершали безнаказанно чудовищные преступления, и лишившиеся рассудка иваны грозные измышляли неслыханные мучитель-

ства. А рядом с этим бесовским шествием вершились события, предсказанные многими сюжетными мотивами немецкого экрана. Орнаментальные арабески «Нибелунгов» развернулись в Нюрнберге в гигантском масштабе: кипело море флагов, и людские толпы складывались в орнаментальные композиции. Человеческими душами вертели так и эдак, чтобы создать впечатление, будто сердце выступает посредником между поступком и помыслом. Днем и ночью миллионы немецких ног шагали по городским улицам и проспектам. Беспреданно играли военные трубы, к великой радости филистеров в плюшевых гостиных. Гремели сражения, и одна победа подгоняла другую. Все происходило так, как уже было на немецком экране. Мрачные предчувствия гибели Германии сбывались наяву.

## Комментарии

### Введение

<sup>1</sup> Рота, Пол (р. 1907) — английский режиссер, историк и теоретик кино. Один из основателей (совместно с Д. Грирсоном) английской документальной школы.

Основные документальные фильмы: «Контакт» (1932), «Лицо Британии» (1935), «Мир изобилия» (1943), «Жизнь Адольфа Гитлера» (1962).

Основные работы по истории мирового кино: «История кино до наших дней» (1949), «Рота о кино» (1958), «Документальный фильм» (1952).

<sup>2</sup> Пабст, Георг Вильгельм (1885—1967) — кинорежиссер, сделавший значительный вклад в киноискусство Германии. Поставил фильм «Безрадостный переулочек», в котором создал яркий реалистический образ послевоенной Германии, пораженной разрухой, нищетой и безработицей. Полемизуя с эстетикой экспрессионизма, он писал: «Нужна ли романтическая трактовка событий? Реальная действительность сама по себе достаточно романтична или достаточно ужасна». Связанный с прогрессивными интеллектуальными кругами Германии, Пабст эмигрировал после прихода к власти нацистов. В 1939 г. он вернулся в Германию и работал в кинематографии, контролируемой Геббельсом, оставаясь в стороне от гитлеровской кинопропаганды. В 1955 г. поставил яркий антифашистский фильм «Последний акт» о последних днях гитлеровского рейха.

Основные фильмы: «Безрадостный переулочек» (1925), «Тайны одной души» (1926), «Любовь Жанны Ней» (1927), «Ящик Пандоры» (1928), «Дневник падшей женщины» (1929), «Западный фронт, 1918» (1930), «Трехгрошовая опера» (1931), «Солидарность» (1931), «Дон-Кихот» (1933), «Парацельс» (1943), «Последний акт» (1955).

<sup>3</sup> Панофски, Эрвин — американский историк искусства немецкого происхождения. В 1926—1933 гг. — профессор в Гамбурге. С 1935 г. работает в Институте высших исследований в Принстоне (США), разрабатывает теорию иконологической интерпретации произведений искусства. Его труды оказали значительное влияние на методику исследования содержания произведений изобразительного искусства.

Основные труды: «Этюды по иконологии» (1939), «Альбрехт Дюрер» (1943), «Ранняя нидерландская живопись» (1953), «Надгробная скульптура» (1964).

<sup>4</sup> Штрогейм, Эрик (1895—1957) — американский кинорежиссер и актер. Страстная и непримиримая критика буржуазного общества в его фильмах вызвала ненависть к нему среди хозяев Голливуда.

В сорок пять лет, в расцвете своего таланта, он был вынужден оставить режиссуру и перейти к актерской профессии. Несколько поставленных им фильмов стали классикой мирового киноискусства.

Основные фильмы: «Слепые мужья» (1919), «Глупые жены» (1921), «Алчность» (1924), «Свадебный марш» (1927), «Королева Келли» (1928).

<sup>5</sup> «В этом отыскивании и фиксации повседневных мелочей и заключается миссия фильма, обусловленная его фотографической природой».

Здесь впервые З. Кракауэр высказывает мысль о сущности природы кино, которая была им подробно разработана в теоретическом труде «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (М., «Искусство», 1974).

<sup>6</sup> Альберс, Ганс (1892—1960) — актер театра. После 1920 г. становится одним из наиболее популярных актеров немецкого кино. Его основное амплуа в немых фильмах — роли романтического плана. В нацистский период снялся в нескольких пропагандистских фильмах. С годами перешел к ролям характерного плана.

Основные фильмы: «Голубой ангел» (1930), «Бомбы на Монте-Карло» (1931), «Человек, который был Шерлоком Холмсом» (1937), «Мюнхгаузен» (1943), «Последний человек» (1955).

<sup>7</sup> «...психологические тенденции часто обретают независимую жизнь и... сами становятся главными тягачами исторической эволюции».

Здесь и в дальнейшем Кракауэр развивает свою концепцию «коллективной души», «коллективных влечений», «коллективных склонностей», которая является отражением фрейдистских теорий и лишь частично и в малой степени способна отражать закономерности общественной и политической жизни. Подобный подход выключает из сферы исследования и сложную расстановку и взаимодействие классовых сил, и борьбу общественных и политических групп, и в первую очередь экономическое состояние страны, потерпевшей поражение в первой мировой войне. Эта принципиальная ошибка З. Кракауэра в объяснении духовного климата страны не исключает глубокого и тонкого анализа самого киноэкспрессионизма и творчества его мастеров.

<sup>8</sup> План Дауэса — репарационный план для Германии, разработанный в 1923—1924 гг. Международным комитетом экспертов под руководством американского банкира Ч. Дауэса и утвержденный 16 августа 1924 г. на Лондонской конференции держав-победительниц в первой мировой войне. План Дауэса предусматривал предоставление Германии займов и кредитов с целью укрепить позиции германских промышленных монополий.

<sup>9</sup> Кракауэр неверно трактует причины поражения левых сил в Германии в канун прихода гитлеровцев к власти. На выборах в рейхстаг в 1932 г. Коммунистическая партия Германии получила около 6 миллионов голосов. Однако вследствие политики правых лидеров социал-демократической партии, отклонявших многократные предложения КПГ создать единый рабочий фронт против фашизма и войны, не удалось преодолеть раскол рабочего класса. Этим воспользовались германские монополисты, которые уже не могли сохранять свое господство с помощью старых методов парламентаризма и буржуазной демократии: в 1933 г. в Германии была установлена фашистская диктатура и Гитлер стал рейхсканцлером.

#### Глава 1. Мир и война

<sup>1</sup> Мельес, Жорж (1861—1938) — французский кинорежиссер, один из пионеров кино, создатель фантастического стиля в фильмах, наполненных превращениями, чудесами, приключениями. Согласно взглядам З. Кракауэра (см. его «Природу фильма») Мельес и Л. Люмьер были зачинателями двух различных направлений, эволюционировавших на протяжении истории мирового кино: Л. Люмьер — документального стиля, а Ж. Мельес — фантастического, образного. С 1896 по 1913 г. Ж. Мельес поставил несколько сот фильмов, пользовавшихся большим успехом у зрителей многих стран. После окончания первой мировой войны Ж. Мельес разорился, так как изменился сам облик кино и его фильмы вышли из моды. Он умер в нищете в канун второй мировой войны.

Основные фильмы: «Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «20 000 лье под водой» (1907), «Гамлет» (1907), «Грезы курильщика опиума» (1908), «Галлюцинации барона Мюнхгаузена» (1911), «Покорение полюса» (1912).

<sup>2</sup> Месстер, Оскар Эдуард (1866—1943). Изобретатель, пионер немецкого кино, продюсер и режиссер. В 1896 г. запатентовал использование в кинопроекторе «мальтийского креста», в том же году открыл в Берлине первый кинотеатр на Фридрихштрассе. С 1897 г. сценарист, режиссер и оператор первых короткометражных фильмов в Германии, сделанных в духе Люмьера и воспроизводящих на экране семейные сценки с участием детей. Снимал хроникальные события. С 1902 г. переходит к постановке игровых картин, в 1903 г. делает успешные попытки синхронизации изображения со звуком, записанным на грампластинках. В 1905 г. Месстер приглашает режиссера и оператора Карла Фрелиха, в 1907 г. у него дебютирует Хенни Портен. Последний произведенный им фильм «Дочери Кольхизеля» (1920).

<sup>3</sup> Коль, Эмиль (1857—1938) — французский режиссер, один из пионеров мультипликации. С 1907 г. работал на киностудии «Гомон» режиссером триковых фильмов, затем художником-мультипликатором, назвавшим своих рисованных героев «фантошами». Создал большое количество графических фильмов — прямых предшественников современной мультипликации.

Основные фильмы: «Фантасмагория, или Кошмар фантоша» (1908), «Драма среди фантошей» (1908), «Веселые микробы» (1909), «Ожившие игрушки» (1912), «Барон де Крак» (1913), «Приключения никелированных ног» (1918).

<sup>4</sup> Нильсен, Аста (1881—1972) — датская киноактриса, снимавшаяся преимущественно в немецких фильмах, поставленных ее мужем, режиссером Урбаном Гадам. Ее актерская карьера началась в театре, затем в фильмах кинокомпании «Нордиск», которые принесли ей славу во Франции и Германии. Среди актеров немого кино она первой осознала, что игра перед камерой требует более тонкой передачи чувства, чем использование театральных эффектов, бывших тогда общепринятыми. Вместе с Урбаном Гадам она переехала в Германию по приглашению продюсера Пауля Давидсона, предложившего ей контракт в сорок тысяч марок за фильм, один из самых высоких гонораров, которые получали кинозвезды. Ее актерская карьера окончилась с приходом звука. Будучи в оппозиции к гитлеровскому режиму, она уехала из Германии в 1937 г. и поселилась в Копенгагене.

Основные фильмы: «Бездна» (1910), «Балерина» (1911), «Идиот» (1921), «Фрёкен Юлия» (1921), «Гедда Габлер» (1925), «Безрадостный переулоч» (1925).

<sup>5</sup> Рейнгардт, Макс (1873—1943). Театральный и кинорежиссер. С 1905 по 1933 год руководил берлинским Дойче театр, сделав значительный вклад в развитие режиссерского искусства. Ему удалось преодолеть господствовавшую на немецкой сцене репертуарную и художественную ограниченность натуралистического театра, утвердить реализм как основной творческий метод своих постановок. В 1910—1920-е гг. он осуществил ряд экспериментальных постановок классических пьес, новаторски используя музыку, танец, живопись, свет, и внес новые принципы в разработку массовых сцен. Учениками и соратниками Рейнгардта в театре были прославившиеся впоследствии актеры и режиссеры немецкого кино Э. Янингс, В. Краус, Ф.-В. Мурнау, Э. Любич, В. Дитерле и другие. В 1933 г., после прихода нацистов к власти, эмигрировал в Австрию, а затем в США. Поставил ряд фильмов (в том числе «Сон в летнюю ночь» по Шекспиру, 1935), однако не сумел в них преодолеть театральной традиции.

<sup>6</sup> Любич, Эрнст (1892—1947) — американский кинорежиссер немецкого происхождения. Дебютировал в Германии в 1919 г. в жанре кинокомедии, остался верен ему на протяжении всей своей жизни, выработав собственный стиль, для которого характерны острая сюжетная разработка, приемы гротеска, тонкий психологизм. С 1923 г. работал в Голливуде, ставил исторические фильмы, мелодрамы, салонные комедии, отличавшиеся высоким профессиональным уровнем режиссуры, однако лишенные глубины и значительного содержания.

Основные фильмы: «Мадам Дюбарри» (1918—1919), «Принцесса устриц» (1919), «Анна Болейн» (1920), «Брачный круг» (1924), «Желание» (1935), «Восьмая жена Синей Бороды» (1938), «Быть или не быть» (1942).

<sup>7</sup> Андра, Ферн (1893—1974) — актриса американского и немецкого кино. Снималась в фильмах киностудии УФА в 1919—1927 гг. После прихода звука снималась в США в незначительных фильмах.

Основные фильмы: «Хижина дяди Тома» (1914, США), «Генуине» (1920), «Глаза мира», (1930, США).

<sup>8</sup> Морена, Эрн — актриса Дойче театр в Берлине, исполняла в немом кино драматические роли. В годы звукового кино утратила популярность:

Основные фильмы: «Дама с камелиями» (1917), «Индийская гробница» (1921), «Фридерикус Рекс» (1922), «Еврей Зюсс» (1940).

<sup>9</sup> Фрëлих, Карл (1875—1953) — немецкий кинорежиссер, поставивший в 1908—1951 гг. несколько сот фильмов, большинство которых невысокого уровня. В годы фашизма был президентом Рейхсфильмкаммер — гитлеровского управления по делам кино.

Основные фильмы: «Братья Карамазовы» (совместно с Д. Буховецким, 1920), «Мать и дочь» (1924), «Девушки в униформе» (1931, художественное руководство), «Средь шумного бала» (1939).

<sup>10</sup> Яннингс, Эмиль (1884—1950) — немецкий киноактер. С 1915 г. — актер в Дойче театр М. Рейнгардта. На экране дебютировал в фильмах Э. Любича. Мировую славу ему принесла роль швейцара в фильме Ф.-В. Мурнау «Последний человек» (1924). Роли в фильмах «Тартюф» (1925), «Голубой ангел» (1930) утвердили его положение лучшего актера немецкого кино. В годы фашизма талант Э. Яннингса, не последовавшего вместе с лучшими кинематографистами Германии в эмиграцию, оскудел. Ему не удалось создать ни одной роли на уровне его предшествовавших достижений.

Основные фильмы: «Анна Болейн» (1920), «Дантон» (1920), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Последний человек» (1924), «Варьете» (1925), «Тартюф» (1925), «Голубой ангел» (1930), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941).

<sup>11</sup> Краус, Вернер (1884—1959) — немецкий киноактер. Начиная с 1901 г. играл на сцене провинциальных театров, в 1913 г. перешел в Дойче театр. В кино начал сниматься в 1916 г. Мировую славу приобрел исполнением роли доктора Калигари в фильме Р. Вине. Снимался у режиссеров Ф. Мурнау, Ж. Ренуара, П. Лени, Г.-В. Пабста; в наибольшей степени ему удались роли, выражавшие направление киноэкспрессионизма. После прихода нацистов к власти снимался в самых оголтелых пропагандистских фашистских фильмах. После войны возобновил работу в театре и кино.

Основные фильмы: «Кабинет доктора Калигари» (1919), «Осколки» (1921), «Фридерикус Рекс» (1922), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Пражский студент» (1926), «Безрадостный переулочек» (1925), «Тартюф» (1925), «Тайны одной души» (1926), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Еврей Зюсс» (1940), «Парацельс» (1943).

<sup>12</sup> Бассерман, Альберт (1867—1952) — актер театра и кино. С 1889 г. актер театра в Базеле, затем — в Дойче театр в Берлине. В кино снимался начиная с 1913 г. В 1933 г., после прихода к власти нацистов, эмигрировал в Швейцарию, затем во Францию и США. После 1945 г. снимался в Англии, играл в театрах Швейцарии и Западного Берлина.

Основные фильмы: «Альрауне» (1927), «Бегство» (1940), «Иностраннный корреспондент» (1940), «Капитан из Кёпеника» (1942), «Голубая рапсодия» (1945), «Милый друг» (1947), «Красные башмаки» (1948).

<sup>13</sup> Портен, Хенни (1890—1960) — немецкая киноактриса, пользовавшаяся огромной популярностью в Германии. Начала сниматься у пионера немецкого кино Оскара Месстера. Во многих фильмах была также и продюсером. Снималась у Э. Любича в фильме «Анна Болейн» (1920), в «Черной лестнице» Л. Иесснера и П. Лени (1921). После прихода нацистов к власти почти не снималась, за исключением главной роли в «Комедиантах» Г.-В. Пабста (1941). После войны снималась на киностудии ДЕФА в фильме «Карола Ламберти» (1955).

<sup>14</sup> Пиль, Гарри (1892—1963) — немецкий актер и режиссер. Начиная с 1916 г. снимался в приключенческих фильмах, большинство которых ставил как режиссер. Несмотря на невысокий художественный уровень этих картин, они пользовались огромным зрительским успехом в Европе после первой мировой войны. Последний фильм Г. Пилья — «Тигр Акбар» (1951).

<sup>15</sup> Гад, Урбан (1879—1947) — датский кинорежиссер, вошедший в историю датского и мирового кино как постановщик фильмов с участием Асты Нильсен. В СССР опубликована его книга «Кино» (1924), содержащая анализ мастерства сценариста, режиссера и актера немого кино.

Основные фильмы: «Бездна» (1910), «Пляска смерти» (1912), «Дочь путевого обходчика» (1914), «Колесо счастья» (1927).

## Глава 2. Мрачные предчувствия

<sup>1</sup> Вегенер, Пауль (1874—1948) — актер немецкого театра и кино, режиссер. Дебютировал в 1896 г. в театре. Его первая роль в кино в «Пражском студенте» Стеллана Рийе. Большой успех фильма помог Вегенеру (вместе с Генриком Галееном) получить постановку фильма «Голем» и сыграть в нем главную роль. Поставил ряд фильмов в немом кино, нередко исполнял в них главные роли, а также снимался в фильмах других режиссеров. После прихода нацистов к власти ставил националистические фильмы и снимался в таких гитлеровских фильмах, как «Ганс Вестмар» (1933), «Великий король» (1941), «Кольберг» (1945). После поражения гитлеровской Германии участвовал в деятельности демократических немецких театров.

Основные фильмы: «Пражский студент» (1913), «Голем» (1915 и 1920), «Ванина» (1922), «Лукреция Борджиа» (1922), «Альрауне» (1927).

<sup>2</sup> Эверс, Ганс Хайнц (1871—1943) — немецкий писатель, подражавший стилю Э.-А. По и Э.-Т.-А. Гофмана; излюбленными мотивами его декадентской прозы были садизм, сверхъестественное, фантастика. Его привлекала стилистика киноэкспрессионизма, ему принадлежит ряд сценариев этого направления начиная с «Пражского студента» С. Рийе. Впоследствии Г.-Х. Эверс стал одним из активных сценаристов нацистского кино, в частности автором фильма о Хорсте Весселе — «Ганс Вестмар».

Соч.: «Альрауне» (1913), «Паук» (1913), «Вампир» (1920).

<sup>3</sup> «Чувство кинематографа». Название сборника теоретических статей С. М. Эйзенштейна, анализирующих специфику выразительных средств киноискусства и киноязыка, переведенных и изданных Дж. Лейдой в США.

<sup>4</sup> Галеен, Генрик (1882—1949). Актер, сценарист, режиссер голландского происхождения. Перед тем как дебютировать в кино, работал в театрах Германии и Швейцарии. Соавтор и сорежиссер Пауля Вегенера по фильму «Голем» (1915). В новой форме они вернулись к этому сюжету в 1920 г. Его основной вклад в немецкий киноэкспрессионизм выразился в написании сценариев «Носферату» (1922) для Ф.-В. Мурнау и «Кабинет восковых фигур» (1924) для Пауля Лени. В качестве режиссера выступил с постановкой «Пражского студента» (1926) и «Альрауне» (1927), в которых был соавтором Г.-Х. Эверса. В 20-е гг. он уезжал в Англию, где поставил фильм «После приговора» (1928). О его последующей деятельности сведений нет.

<sup>5</sup> Фёнс, Олаф (1882—1949) — датский актер. В кино снимался с 1911 г. Для исполнительского стиля Фёнса характерна лаконичность выразительных средств, внутренний темперамент, напряженная работа мысли. Эти черты его стиля особенно ярко проявились в фильме «Гомункулус». В 20-е гг. снимался преимущественно в Германии, в частности в фильме «Индийская гробница». В 1923—1937 гг. работал в театре.

<sup>6</sup> Шелер, Макс (1874—1928) — немецкий философ и социолог. В его научной деятельности наблюдаются два периода. В первом из них преобладают проблемы этики и психологии, на которых заметны влияния теории феноменологии. После 1925 г. в его работах виден поворот в сторону социологии и историографии.

<sup>7</sup> Линдау, Пауль (1839—1919) — немецкий писатель. Руководил театрами в Мейнингене и Берлине, на сцене ставились его драмы. Творчество Линдау и самый факт его популярности Ф. Меринг рассматривал как свидетельство «великого краха духовных сил» германской буржуазии.

<sup>8</sup> «Доктор Джекил и мистер Хайд» — ссылка на рассказ английского писателя Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) — философскую новеллу на тему о раздвоении личности. Этот сюжет неоднократно привлекал внимание кинематографистов. Наиболее известны постановки Д. Робертсона (1920), Р. Мамуляна (1932), В. Флеминга (1941).

## Глава 3. Рождение УФА

<sup>1</sup> «...экспрессионистское искусство приобрело большую популярность в Германии, как, впрочем, и в Советской России».

Кракауэр переоценивает роль киноэкспрессионизма и его влияние на развитие советского киноискусства, хотя заимствования некоторых выразительных средств этого направления можно обнаружить в творчестве отдельных режиссеров, в частности на фильмах «Шинель», «СВД» и «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Обломок империи» Ф. Эрмлера и ряде других, в которых советские кинематографисты утверждали собственную стилистику, отталкиваясь от зарубежных образцов. История советского киноискусства показала, что Г. Козинцев и Л. Трауберг недолго задержались на этом этапе ученичества — их последующие работы были отмечены чертами реалистического искусства. Такую же эволюцию в сторону реализма прошли и Ф. Эрмлер и И. Пырьев, поставивший фильм «Государственный чиновник» в экспрессионистской манере, выразившейся в характерных для этого направления приемах освещения и мизансценировки.



## Глава 4. Потрясение от свободы

<sup>1</sup> Освальд, Рихард (1880—1963) — немецкий режиссер и продюсер. Получил театральное образование в Вене, затем в годы мировой войны основал собственный театр в Германии. Поставил большое число костюмно-исторических и постановочных фильмов во время немого периода кино, отличавшихся прекрасно разработанным декорационным оформлением и непререкаемым участием знаменитых кинозвезд.

Основные фильмы этого периода: «Портрет Дориана Грея» (1917), «Макбет» (1921), «Леди Гамильтон» (1922), «Лукреция Борджиа» (1922), «Дон Карлос и Елизавета» (1924), «Калиостро» (1928). Его лучшие звуковые фильмы — «Альрауне» (1930), «Капитан из Кёпеника» (1931). В 1933 г. уехал в Англию, затем в 1938 г. во Францию и в США. После окончания войны вернулся в Германию.

<sup>2</sup> Май, Джоэ (1880—1954) — немецкий продюсер и режиссер. Ставил серийные фильмы, героем которых был сыщик Стюарт Узббс (1913—1914). Его наиболее известный фильм немого периода «Индийская гробница» (1921). Под влиянием стиля «каммершпиль» и «новой вещности» он поставил свои лучшие фильмы «Возвращение домой» (1928) и «Асфальт» (1929). В 1934 г. эмигрировал из Германии, переехал в Голливуд, где на протяжении 30-х годов поставил ряд малозначительных в художественном отношении фильмов вроде «Возвращения человека-невидимки» (1940). Впоследствии оставил кино и открыл ресторан в Голливуде.

<sup>3</sup> Негри, Пола (р. 1894) — популярная актриса кино. Родилась в Польше, училась в балетных школах Варшавы и Петербурга. В 1913 г. — актриса в варшавском «Театре Малы». В кино снималась начиная с 1914 г.

Основные фильмы в Польше: «Рабыня греха» (1914), «Бестия» (1917), «Тайна Аллей Уяздовских» (1917), «Арабелла» (1917).

Основные фильмы в Германии: «Глаза мумии Ма» (1918), «Кармен» (1918), «Мадам Дюбарри» (1918—1919), «Сумурун» (1920); в США: «Испанская танцовщица» (1923), «Запрещенный рай» (1924), «Отель «Империаль»» (1926).

<sup>4</sup> Лидтке, Гарри (1888—1945). Немецкий киноактер. Играл в провинциальных театрах, затем в берлинском Дойче театр под руководством М. Рейнгардта. В 1911 г. Оскар Месстер пригласил его сниматься в кино, где вскоре он стал постоянным партнером Хенни Портен. Снимался также в фильмах Э. Любича вместе с Полой Негри. В 20-е годы был наиболее популярным актером немецкого кино.

Основные фильмы: «Принцесса устриц» (1919), «Мадам Дюбарри» (1918—1919), «Сумурун» (1920), «Человек без имени» (1921), «Жена фараона» (1921), «Летучая мышь» (1923).

<sup>5</sup> Буховецкий, Дмитрий (1895—1932) — кинорежиссер. Родился в России. Ставил фильмы в Германии и США. Как режиссер Д. Буховецкий испытал сильное влияние Любича. Его фильмы, не обладавшие высокими художественными качествами, пользовались неизменным зрительским успехом.

Основные фильмы в Германии: «Дантон» (1920), «Братья Карамазовы» (совместно с К. Фрелихом, 1920), «Отелло» (1922), «Петр Великий» (1923), «Всё за деньги» (1923) — все фильмы с участием Э. Яннингса.

Основные фильмы в США: «Кармен» (1924), «Корона лжи» (1926).

<sup>6</sup> Толлер, Эрнст (1893—1939) — немецкий драматург, поэт, публицист, чье творчество связано с немецким экспрессионизмом. В апреле 1919 г. участвовал в создании Баварской советской республики. После подавления ее был заключен в тюрьму, где написал драмы «Человек-масса» (1921), «Эуген Несчастный» (1923). В его драме «Гоп-ля, мы живем!» (1927) показана трагедия немецкого интеллигента. После прихода к власти фашистов в 1933 г. эмигрировал из Германии в США, где написал антифашистский роман «Пастор Холль» (1935). Умер в США.

<sup>7</sup> Ланг, Фриц (1890—1976) — кинорежиссер. Родился в Вене. Готовился стать архитектором, изучал изобразительное искусство в Париже и Мюнхене, работал как художник-график. Во время первой мировой войны служил в австрийской армии, был ранен и потерял один глаз. После войны начал писать рассказы и сценарии для Джоэ Мая. В 1919 г. дебютировал как кинорежиссер. Его первый успех связан с постановкой «Усталой смерти» (1921).

Основные фильмы немого периода: «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1923—1924), «Метрополис» (1926), «Шпион» (1928), «Женщина на Луне» (1929). Первый звуковой фильм Ф. Ланга «М» (1931) был интересным экспериментом в использовании звука. В 1933 г. Ланг эмигрировал во Францию, где поставил «Лилиом» (1934), а затем переехал в США. Его наиболее значительные фильмы американского периода «Ярость» (1936) и «Живешь только раз» (1937). Он создал антинацистские фильмы «Охота на человека» (1941), «Палачи тоже умирают» (1943), «Министерство страха» (1944), «Большая жара» (1953).

## Глава 5. «Калигари»

<sup>1</sup> Майер, Карл (1892—1944) — сценарист, оказавший наибольшее влияние на развитие немецкого кино 20-х годов, главным образом на направление киноэкспрессионизма, а затем «каммершпиля» и «новой вещности». Его сценарии в большинстве случаев определяли стилистику и режиссерское решение фильмов.

Основные фильмы, поставленные по сценариям К. Майера: «Кабинет доктора Калигари» (1919), «Генуине» (1920), «Осколки» (1921), «Черная лестница» (1921), «Ванина» (1922), «Новогодняя ночь» (1924), «Последний человек» (1924), «Тартюф» (1925), «Берлин, симфония большого города» (1927); в США «Восход солнца» (1927), в Англии «Ариана» (1931), «Мечтательные уста» (1932). После прихода гитлеровцев к власти эмигрировал сперва в Париж, а затем в Лондон. Умер в Лондоне.

<sup>2</sup> Поммер, Эрих (1889—1966) — продюсер, один из основателей немецкой кинопромышленности. В 1915 г. основал в Берлине свою кинокомпанию «Декла» («Дойче Эклер»), впоследствии влившуюся в УФА. Его влияние как продюсера охватывало такие фильмы, как «Кабинет доктора Калигари», «Доктор Мабузе, игрок», «Нибелунги», «Последний человек», «Голубой ангел», «Трое с бензоколонки», «Конгресс танцует» и многие другие. В 1933 г. он эмигрировал из Германии и стал главой кинокомпании «Фокс-Эуропа» в Париже. В 1934 г. вместе с Чарлзом Лоутоном основал в Лондоне компанию «Мэй-флауэр Продакшн», где были поставлены фильмы «Пламя над Англией» (1936), «Таверна Ямайка» (1939). В 1946 г. вернулся в Германию и был продюсером ряда фильмов, среди которых «Дети, матери и генерал» (1955). В 1956 г. переехал в Голливуд.

<sup>3</sup> Вине, Роберт (1881—1938) — немецкий режиссер и актер. Работал в театре, а затем начиная с 1914 г. — в кино. Ставил фильмы и писал сценарии для Хенни Портен и Эмиля Яннингса. Его фильм «Кабинет доктора Калигари» принес Р. Вине всемирную славу. Успех фильма во многом был предопределен сценарием К. Майера и Г. Яновица и декорациями Варма, Рёрига и Реймана, а также актерской игрой К. Фейдта и В. Крауса. Другие фильмы Р. Вине не имели такого успеха, хотя «Генуине» (1920), «Раскольников» (1923), «Руки Орлака» (1925) представляли интерес как образцы искусства экспрессионизма. В звуковом кино Р. Вине не сумел себя проявить. Умер в Париже.

<sup>4</sup> Рихтер, Ганс (1888—1976) — режиссер европейского киноавангарда 20-х годов. Начав с создания абстрактных фильмов «Прелюдия», «Фуга», «Ритм-21», «Ритм-23», «Ритм-25», «Оркестровка цвета», он обратился к сюрреализму, поставив фильм «Утренние привидения» (1927—1928) и несколько документальных фильмов, обладающих социальным содержанием, «Симфония скачек» и «Инфляция» (1927—1928). В 1931—1933 гг. снимал, но не закончил фильм «Металл» для киностудии «Межрабпомфильм» в Москве, посвященный стачке металлостроителей и их антифашистской борьбе. Снимал фильмы в Швейцарии, Франции, США, где снова вернулся к выразительным средствам сюрреализма, — «Мечты, которые можно купить» (1944).

<sup>5</sup> Руттман, Вальтер (1887—1941) — немецкий режиссер-кинодокументалист. В молодости интересовался музыкой, живописью и архитектурой. Работу в кино начал экспериментальными фильмами (серия «Опусы»), в которых геометрические формы обретали на экране движение (1921—1924). Сделал в технике рисованного фильма эпизод «Сон о соколах» для «Нибелунгов» Ф. Ланга, сотрудничал с В. Пудовкиным в работе над фильмом «Враг в крови» (1931). Руттман сыграл значительную роль в эволюции документального фильма на Западе в конце 20-х годов своим фильмом «Берлин, симфония большого города», в котором получили отражение теории Д. Вертова о роли монтажа, съемки скрытой камерой и теории «жизни врасплох». Его экспериментальный фильм «Мелодия мира» (1929) покоился на идее о том, что люди всех рас и наций испытывают одни и те же чувства и пользуются одинаковыми жестами для их выражения.

После съемок фильма «Сталь» (1933) в Италии он вернулся в гитлеровскую Германию и согласился ставить документальные фильмы по заданиям Геббельса, участвовал в работе над фильмом «Олимпия» Л. Рифеншталь и поставил фильм «Немецкая броня» (1940), прославлявший наступление гитлеровских танков на Париж. В 1941 г. он был смертельно ранен во время съемок на Восточном фронте.

<sup>6</sup> Фейдт, Конрад (1893—1943) — немецкий актер театра и кино. Дебютировал в кино в 1917 г. Играл в большом количестве немых фильмов, в том числе наиболее знаменитых произведениях киноэкспрессионизма: «Кабинет доктора Калигари» (1919), «Лукреция Борджиа» (1922), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Пражский студент» (1926), «Руки Орлака» (1925), «Человек, который смеется» (1927). После 1933 г. он эмигрировал из гитлеровской Германии в Англию, где снимался во многих фильмах. В 1941 г. переехал в США, где снялся в фильмах «Женское лицо» (1941), «Нацистский агент» (1942), «Касабланка» (1942) и «Вне подозрения» (1943).

<sup>7</sup> Дюпон, Эвальд Андреас (1891—1956). В 10-е годы был одним из первых немецких кинокритиков. Э.-А. Дюпона можно считать режиссером всего лишь одного фильма — «Варьете» (1925), принесшего ему международную славу. Фильмы, поставленные им с 1918 по 1924 год и после «Варьете», не поднимались над уровнем посредственной режиссуры. В Англии Э.-А. Дюпон поставил ряд фильмов, в том числе «Атлантик» (1929) и «Пикадилли» (1929), выделявшиеся интересным изобразительным решением и атмосферой действия. После прихода нацистов к власти переехал в США, где открыл агентство по найму киноактеров и поставил ряд малозначительных фильмов.

## Глава 6. Галерея тиранов

<sup>1</sup> Мурнау, Фридрих Вильгельм (1889—1931). Немецкий кинорежиссер. Творческую деятельность начал как актер театра, работал в Дойче театр М. Рейнгардта. С 1914 по 1918 год был режиссером театра. Дебютировал в кинорежиссуре фильмом «Мальчик в голубом» (1919) с К. Фейдтом в главной роли. Творчество Мурнау тесно связано с направлением киноэкспрессионизма. Среди ранних работ Мурнау, в которых складывался его индивидуальный стиль,— «Сатана» (1919), «Двуликий Янус» (1920) и «Горбун и танцовщица» (1920). Его важнейшие фильмы созданы по сценариям К. Майера. Заметным произведением немецкого киноэкспрессионизма стал его фильм «Носферату» (1922), созданный по мотивам романа Б. Стокера «Дракула». Лучшим фильмом Ф.-В. Мурнау остался «Последний человек» (1924), принадлежащий к значительным произведениям немого кино. После экранизации «Тартюфа» (1925) с Янингом в главной роли и «Фауста» (1926) Мурнау был приглашен в Голливуд. Его первый фильм «Восход солнца» (1927) по Г. Зудерману сохранял черты его индивидуальности и экспрессионистской традиции и стал событием в американском кино немого периода. Его последовавшие голливудские постановки — «Четыре черта» (1927) по рассказу Г. Банга и «Горедская девушка» (1929) несли на себе следы требований голливудских продюсеров. Совместно с Р. Флаэрти Ф.-В. Мурнау отправился в экспедицию на острова Южных морей для съемки фильма «Табу» (1931). Навязанные директорами голливудской киностудии требования противоречили замыслу Флаэрти, и он оставил работу над фильмом, который заканчивал один Мурнау. Однако ему не пришлось увидеть свой фильм на экранах, так как незадолго до премьеры он погиб в автомобильной катастрофе.

<sup>2</sup> Балаш, Бела (1884—1949) — теоретик кино, эссеист, сценарист, кинорежиссер. Один из наиболее влиятельных теоретиков киноискусства. В начале своей деятельности венгерский поэт, романист, оперный либреттист композитора Б. Бартока. Участвовал в культурном строительстве молодой Венгерской советской республики. После ее подавления в 1919 г. жил в эмиграции в Австрии, потом в Германии. После прихода гитлеровцев к власти эмигрировал в СССР, где прожил с 1933 по 1945 г. Сценарии Балаша: «Приключения десяти-марковой ассигнации» (1926), «Трехгрошовая опера» (1931), «Где-то в Европе» (1947). В СССР изданы его теоретические труды: «Видимый человек. Очерк драматургии фильма». М., 1925; «Культура кино». М., 1925; «Дух фильма». М., 1935; «Искусство кино». М., 1945; «Кино — становление и сущность нового искусства». М., 1968. После 1945 г. Балаш жил в Венгрии, помогая становлению социалистической кинематографии. Его именем названа Студия экспериментальных фильмов в Будапеште.

<sup>3</sup> Герлах, Артур фон (1860—1924) — немецкий театральный и кинорежиссер, поставивший наиболее «стендалевскую» по духу из всех известных экранизаций «Ванины Ванины».

<sup>4</sup> Арнхейм, Рудольф (р. 1904) — эстетик, психолог и теоретик киноискусства. В своих исследованиях стремится применять выводы и методику гештальтпсихологии. Приход фашистов к власти заставляет его эмигрировать в США. С 1971 г. Арнхейм профессор Гарвардского университета. Хотя он обращается к выразительным средствам кино почти во всех своих работах, посвященных пространственным искусствам и зрительному восприятию, основной анализ природы кино содержится в его книге «Кино как искусство», изданной в СССР в 1960 г.

<sup>5</sup> Дитерле, Вильгельм (Уильям) (1893—1972) — актер и режиссер. Работал в Германии, а с 1930 г. — в США. Из фильмов, поставленных им в Голливуде, наибольшую популярность имели кинобиографии «Повесть о Луи Пастере» (1936), «Жизнь Эмиля Золя» (1937), «Хаурес» (1939), «Магическая ампула доктора Эрлиха» (1940). Другие фильмы: «Горбун Собора Парижской богородицы» (1940), «Саломея» (1953), «Омар Хайям» (1957). После 1960 г. вернулся в Германию.

## Глава 7. Судьба

<sup>1</sup> Шпенглер, Освальд (1880—1936) — немецкий философ-идеалист. В своем главном труде «Закат Европы» излагает пессимистический взгляд на историю общества как историю возникновения, расцвета и неизбежной гибели отдельных замкнутых культур, в частности современной европейской культуры.

## Глава 8. Бессловесный хаос

<sup>1</sup> «...подобно бюхнеровскому Воццеку». Бюхнер, Георг (1813—1837) — немецкий драматург и публицист-демократ, обратившийся с революционным воззванием к крестьянам, начинавшимся словами: «Мир хижинам, война дворцам!» Драма Бюхнера «Воцтек» разоблачает тупость немецкого бюргерства, но абсолютизирует влияние социального гнета на духовный облик человека. В 1921 г. на сюжет этой драмы композитор Альбан Берг написал оперу «Воцтек», которая широко ставилась в Германии, в СССР и других странах.

<sup>2</sup> Пик, Лупу (1886—1931). Немецкий кинорежиссер. Родился в Румынии, свою творческую деятельность начал как актер театра. Как киноактер снимался в фильмах «Кабинет восковых фигур» (1924) П. Лени и «Шпион» (1928) Ф. Ланга, а также и в собственном фильме

«Глупец» (1920). Л. Пик — один из основоположников направления «каммершпиль», стремившегося показать обыденную жизнь небогатых людей и раскрыть их психологию. К. Майер был автором его основных фильмов «Осколки» (1921) и «Новогодняя ночь» (1924). Вскоре Л. Пик и К. Майер творчески разошлись, и последующие фильмы Л. Пика не поднялись над уровнем посредственности: «Одна ночь в Лондоне» (1928), «Наполеон на острове Святой Елены» (1929) и «Уличная песенка» (1931) — звуковой фильм о судьбе безработных музыкантов с участием Э. Буша.

### Глава 9. Трудная дилемма

<sup>1</sup> Бергер, Людвиг (1892—1969) — немецкий кинорежиссер. Изучал философию в Гейдельберге. Начал работать как театральным и оперный продюсер. В 1922 г. дебютирует в кино. Ставил эlegantные, в стиле рококо, фильмы на сказочные и фантастические темы, часто на сюжеты для оперетт Штрауса и Легара. «Золушка» (1923) и «Вальс-мечта» (1926) типичны для его творчества раннего периода, в котором изобретательно используется кинокамера. С конца 20-х гг. ставит фильмы в разных странах — в США, Франции, Англии и Голландии. В США известны его музыкальные кинорежиссерские работы «Король-бродяга» (1930) и «Парижский плейбой» (1931). В Англии совместно с Майклом Пауэллом и Тимом Уиланом поставил «Багдадского вора» (1940).

<sup>2</sup> Рифеншталь, Лени (р. 1902) — немецкая актриса и режиссер-кинодокументалист. Ее работа в кино началась участием в «горных фильмах» Арнольда Фанка, во многих из них она исполняла главные роли. Л. Рифеншталь также поставила «горный фильм» «Голубой свет» (1932), где исполнила главную роль. По просьбе Гитлера, которого она боготворила и с которым находилась в тесных дружеских отношениях, Л. Рифеншталь сделала ряд пронацистских документальных фильмов: «Победа веры» (1933), «Триумф воли» (1935—1936) — о нацистском съезде в Нюрнберге, «Олимпия» (1936—1938) — об Олимпийских играх 1936 года в Берлине. Эпизод победы негритянского спортсмена из США Д. Оуэнса над немецким спортсменом стал одним из центральных в фильме, и это вызвало конфликт между Геббельсом, требовавшим запрета фильма, и Рифеншталь. После окончания войны Л. Рифеншталь поселилась в Англии.

<sup>3</sup> Робисон, Артур (1888—1935) — немецкий кинорежиссер. Учился в университете в Мюнхене, получил диплом доктора медицины. Работать в кино начал в 1914 г. сперва как сценарист, затем перешел в режиссуру. Наиболее известная его работа немого периода «Тени» (1922) — экспрессионистский фильм, поставленный без диалогов и надписей.

Основные фильмы: «Манон Леско» (1926), «Осведомитель» (1928), «Процесс Мэри Дуган» (1931), «Пражский студент» (1935).

### Глава 10. От бунта к рабелепству

<sup>1</sup> Черепи, Арцен фон (1881—1946) — венгерский и немецкий режиссер. Родился в Будапеште. В 1919 г. приехал в Берлин и начал работать в кино в качестве сценариста. Дебютировал как режиссер в 1919 г. фильмом «Ящик Пандоры». В 1921—1922 гг. поставил «Фридрикус Рекс» в четырех сериях с участием Отто Гебюра. В 1923—1938 гг. поставил в Германии ряд малозначительных фильмов. В 1939 г. вернулся в Венгрию, где в годы войны поставил несколько фильмов.

<sup>2</sup> Гебюр, Отто (1877—1954) — актер немецкого театра и кино. В кино дебютировал ролью Фридриха Великого в фильме «Фридрикус Рекс» (1922). Другие фильмы: «Ватерлоо» (1928), «Старый Фриц» (1928), «Концерт для флейты в Сан-Суси» (1931), «Великий король» (1941), «Имензее» (1943), «Ложь» (1950), «Голубой час» (1952), «Это была моя жизнь» (1954).

<sup>3</sup> «Движение молодых» — культурно-оздоровительное движение, возникшее в Германии в начале века. Направленное против мещанского духа, оно искало путей возрождения молодежи в туризме по родной стране, изучении фольклора, художественной самодеятельности. Кульминационным моментом этого движения был слет молодежи на горе Мейсснер в 1913 году. Подготовка правящими кругами Германии мировой войны изменила характер движения, придав ему националистический характер. После первой мировой войны и в особенности во второй половине 20-х годов «Движение молодых» стало смыкаться с нацистским движением.

<sup>4</sup> «Сыновний бунт, подготавливавший в экспрессионистских драмах появление «нового человека». Термин «новый человек» появился в связи с постановкой исторической пьесы Г. Кайзера «Граждане Кале» (1917), в которой появляется мотив индивидуалиста-одиночки, пытающегося добровольной смертью спасти группу людей, объединенных общей опасностью.

<sup>5</sup> Клѣпфер, Ойген (1886—1950) — актер немецкого театра и кино. После окончания первой мировой войны и до 1936 г. был актером нескольких ведущих театров. В 1920 г. дебютировал в кино как актер, однако слава пришла к нему только в 1923 г. после фильма «Улица». Другие фильмы: «Новогодняя ночь» (1924), «Вильгельм Телль» (1934), «Игрок» (1938), «Фридрих Шиллер» (1940), «Братья Ноптениус» (1945). После прихода фашистов к власти получил зва-

ние «государственного актера» и занимал пост советника в гитлеровском управлении пропаганды и управлении кинематографией.

<sup>6</sup> Циннер, Пауль (1890—1969). Немецкий кинорежиссер. Родился в Будапеште, работал в венгерском театре. С 1919 г. ставит фильмы в Австрии и Германии. Его наиболее значительный фильм немого периода, «Ню» (1924), кинодрама в стиле «каммершпиль», в которой, как и в большинстве последовавших фильмов, играла его жена актриса Элизабет Бергнер. Сценарии фильмов «Ариана» (1931) и «Мечтательные уста» (1932) написал Карл Майер, уехавший в Париж вместе с П. Циннером и Э. Бергнер. После прихода к власти нацистов они эмигрировали в Англию, где П. Циннер поставил «Екатерину Великую» (1934), «Никогда не оставляй меня» (1935), «Как вам это понравится» (1936) по Шекспиру и «Украденную жизнь» (1939). Начиная с 1955 года Циннер разработал систему одновременной съемки несколькими камерами театральных представлений, преимущественно балетных и оперных спектаклей. Лучшие из них «Дон-Жуан» (1955), «Большой балет» (1957), «Кавалер роз» (1962) и «Ромео и Джульетта» (1966).

<sup>7</sup> Бергнер, Элизабет — актриса театра и кино. Жена режиссера Пауля Циннера, она снималась в Германии по преимуществу в его фильмах; наибольший успех имели «Ню» (1924), «Фрейлейн Эльза» (1929), «Мечтательные уста» (1932). В 1933 г. эмигрировала с П. Циннером в Лондон. После окончания войны работала преимущественно как театральный режиссер в Англии и Западной Германии.

Основные фильмы: «Ариана» (1931), «Екатерина Великая» (1934), «Никогда не оставляй меня» (1935), «Как вам это понравится» (1936), «Украденная жизнь» (1939), «Говорит Париж» (1941).

<sup>8</sup> Рейнигер, Лотта — режиссер мультипликационных, «силуэтных» фильмов, в которых она перенесла на экран технику «китайских теней». Начав работу в мультипликации в 1919 г., создала в 1923—1926 гг. свой лучший фильм «Приключения принца Ахмеда». В 30-е гг. продолжала работу над силуэтными фильмами, обогатив их использованием звука. Л. Рейнигер создала серию фильмов «Приключения доктора Дулиттла» (1928—1931), «Арлекин» (1932), «Кармен» (1933). В 1952—1956 гг. осуществила постановку большого числа мультфильмов в Англии.

## Глава 12. Замороженные первоосновы

<sup>1</sup> Лампрехт, Герхарт (1897—1974) — немецкий режиссер, сценарист и историк кино. Начал работу в кино как сценарист, затем перешел в режиссуру. Его первый фильм «Будденброки» (1923) обратил

внимание критики. Фильм «Незаконнорожденные» (1926), в котором играли только дети, обладал социальным содержанием. Наибольшим успехом пользовался его звуковой фильм «Эмиль и детективы» (1931). Он продолжал ставить фильмы при гитлеровском режиме, однако его работы этого времени были лишены политического содержания. Ставил коммерческие фильмы до конца 50-х годов.

## Глава 13. Проститутка и юноша

<sup>1</sup> Хельм, Бригитта — немецкая киноактриса. Получила свою первую главную роль в фильме Ф. Ланга «Метрополис» (1926). Успех фильма и притягательная внешность актрисы обеспечили ей быструю карьеру. Она снялась в таких шумевших фильмах, как «Любовь Жанны Ней» (1927), «Альрауне» (1927), «Деньги» (1928, во Франции), «Чудесная ложь Нины Петровны» (1929), «Властительница Атлантиды» (1932), «Голубой Дунай» (1932), «Отель «Савой» (1936). Гитлеровские власти сочли тип Бригитты Хельм неподходящим для зрителей «третьего рейха», и ее запретили снимать.

## Глава 14. Новый реализм

<sup>1</sup> Расп, Фриц (1891—1976) — актер немецкого театра и кино. Работал в театре М. Рейнгардта. Первая значительная роль в кино в фильме «Любовь Жанны Ней» (1927).

Основные фильмы: «Трехгрошовая опера» (1931), «Эмиль и детективы» (1931), «Средь шумного бала» (1939), «Парацельс» (1943). После войны снимался в фильмах ГДР, Западной Германии и США.

## Глава 15. Монтаж

<sup>1</sup> «...за несколько месяцев до появления «Берлина» Альберто Кавальканти выпустил документальный фильм о Париже — «Только время...»

Кракауэр не упоминает о том, что годом ранее советский кинорежиссер-документалист Михаил Кауфман поставил фильм «Москва», в котором была воплощена та же идея — показать жизнь большого города с рассвета до полуночи, — решенная яркими и новаторскими режиссерскими средствами.

<sup>2</sup> Шюфтан, Эуген — один из наиболее значительных операторов современного кино. В 1925 г. изобрел так называемый «эффект Шюфтана», служащий основой комбинированных съемок. После прихода гитлеровцев к власти эмигрировал во Францию, снимал «Набережную туманов» М. Карне (1938) и ряд других фильмов.

<sup>3</sup> Сьодмак, Роберт (1900—1973) — немецкий и американский кинорежиссер. В 1933 г. уехал из Германии в Голливуд, где поставил ряд фильмов, отмеченных влиянием европейского кино.

Основные фильмы: «Винтовая лестница» (1945), «Убийцы» (1946).

<sup>4</sup> Уайлдер, Билли, в немецком кино — Билли Вильдер (р. 1906) — кинорежиссер. Родился в Вене. Работал в Германии. После 1933 г. ставит фильмы в Голливуде.

Основные фильмы: «Пять гробниц по пути в Каир» (1943), «Двойная страховка» (1944), «Потерянный уикэнд» (1945), «Сансет бульвар» (1950), «Свидетель обвинения» (1958), «Некоторые любят погорячее» (1959), «Квартира» (1960).

<sup>5</sup> Циннеман, Фред (р. 1907) — кинорежиссер. Родился в Вене. Первые фильмы снял в Германии, а с 30-х годов работает в Голливуде.

Основные фильмы: «Седьмой крест» (1944), «Ровно в полдень» (1952), «Отныне и во веки веков» (1953), «Оклахома» (1955).

## Глава 16. Недолгое пробуждение

<sup>1</sup> Пискатор, Эрвин (1893—1966) — немецкий театральный режиссер. В 1919 г. вступил в Коммунистическую партию Германии. В 1920—1921 гг. организовал в Берлине «Пролетарский театр». В 1927 г. открыл в Берлине «Театр Пискатора», в котором ставил антиимпериалистические и антивоенные пьесы. Пискатор сотрудничал с драматургами Б. Брехтом, Ф. Вольфом, Э. Толлером и другими. Одним из первых в Германии осуществил идею политического театра, плодотворно экспериментировал над обновлением выразительных средств театра. После установления гитлеровского режима Пискатор эмигрировал из Германии. До 1935 г. жил в СССР, осуществил на киностудии «Межрабпомфильм» постановку фильма «Восстание рыбаков» (1934). В 1947 г. возвратился в Германию, с 1962 г. был художественным руководителем театра «Фрайе фольксбюне» в Западном Берлине.

<sup>2</sup> Метцнер, Эрне (1892—1954) — немецкий художник и кинорежиссер. Родился в Венгрии. Окончил Академию искусств в Будапеште. В начале своей деятельности в кино работал художником-постановщиком, создав декорации для фильмов «Сумурун», «Жена фараона», «Фридрикус Рекс», «Белый ад Пиц Палю» и «Дневник падшей женщины». Его высшие достижения в оформлении фильма — реалистические декорации к «Западному фронту, 1918», «Солидарности» и «Властительнице Атлантиды» Г.-В. Пабста. Его наиболее известный

фильм как режиссера — «Нападение» (1929). После установления гитлеровской диктатуры Метцнер эмигрировал из Германии в Англию, а затем в США.

<sup>3</sup> Юнгханс, Карл — чехословацкий кинорежиссер немецкого происхождения. В 1929 г. поставил значительный в истории кинематографии фильм «Такова жизнь». По словам Ж. Садуля, фильм «был наполнен точной атмосферой Праги конца 20-х гг., верным портретом ее народных предместий... Фильм предвещал «неореалистический стиль» и содержал несколько выдающихся по режиссерской силе эпизодов». В начале 30-х гг. К. Юнгханс работал в Москве на киностудии «Межрабпомфильм», впоследствии уехал в Европу и не создал больше ничего значительного.

<sup>4</sup> Миттлер, Лео (1893—1958). Немецкий кинорежиссер. Творческую деятельность начал как актер в театрах Австрии и Германии. С 1926 г. работал в кино как сценарист и режиссер. Известность приобрел постановкой фильма «По ту сторону улицы» (1929). В 1930 г. переехал в Париж, где работал над немецкоязычными вариантами американских фильмов. После прихода нацистов к власти эмигрировал из Германии во Францию, а затем в Англию. В период с 1938 по 1948 г. работал в Голливуде как сценарист. После войны вернулся в Европу и выступал как постановщик ряда спектаклей в западногерманских и австрийских театрах, а также на телевидении.

<sup>5</sup> Ютци, Пиль (Фил) (1894—1946) — немецкий режиссер, чей талант открылся в период расцвета направления «новой вещности». Его фильм «Путешествие матушки Краузе за счастьем» (1929) был выдающимся произведением немецкого киноискусства. Другие фильмы: «Голод в Вальденбурге. За хлеб насущный» (1929), «Берлин, Александерплац» (1931). С 1935 по 1942 г. поставил четыре фильма невысокого художественного уровня.

## Глава 17. Песни и иллюзии

<sup>1</sup> Уцицки, Густав (1898—1961) — нацистский кинорежиссер.

Основные фильмы: «Концерт для флейты в Сан-Суси» (1931), «Утренняя заря» (1933), «Возвращение» (1941). После окончания второй мировой войны Г. Уцицки снимал фильмы в Западной Германии.

<sup>2</sup> Энгель, Эрих (1891—1966). Немецкий кинорежиссер. С 1910 г. актер, режиссер и театральный драматург. В 1931 г. дебютировал как кинорежиссер, поставив комедию «Кто принимает любовь всерьез?». Специализировался на постановках комедий, лучшими из

которых являются «Пигмалион» (1935), «Свадебная мечта» (1936) и «Намордник» (1938) — сатира на бюрократизм судебных властей. В ГДР Э. Энгель поставил фильмы «Дело Блюма» (1948), «Бобровая шуба» (1949) по одноименной комедии Г. Гауптмана. Награжден Национальной премией ГДР за прогресс в развитии театра и киноискусства в 1949 г.

#### Глава 18. Убийца среди нас

<sup>1</sup> Дитрих, Марлен (р. 1901) — киноактриса и эстрадная певица. Училась актерскому мастерству в студии М. Рейнгардта. Начала сниматься в кино в 1923 г. Первая роль в кино, принесшая ей успех, — комедия «Два галстука» по пьесе Г. Кайзера (1929). В 1930 г. сыграла роль Лолы-Лолы в фильме «Голубой ангел». Огромный успех этого фильма обеспечил ей приглашение в Голливуд, где она снималась в ампула «роковых соблазнительниц», став одной из наиболее знаменитых звезд Голливуда, — «Марокко» (1930), «Шанхайский экспресс» (1932), «Белокурая Венера» (1932), «Песнь песней» (1934), «Желание» (1936), «Рыцарь без доспехов» (1937), «Нью-орлеанский огонек» (1941), «Кисмет» (1944). Начиная с 1933 г. правительство нацистской Германии неоднократно обращалось к ней с предложением вернуться на родину, обещая ведущее положение в нацистской кинематографии, на что М. Дитрих неизменно отвечала отказом. Ее последовательная антифашистская позиция вызывала восхищение во многих странах. Годы второй мировой войны она провела, выступая с концертами на различных участках Западного фронта. После окончания войны, когда голливудская система утратила свою силу и М. Дитрих могла выйти за рамки своего установившегося ампула, она снялась в фильмах Б. Уайлдера «Свидетель обвинения» (1957) и С. Креймера «Нюрнбергский процесс» (1961), в которых раскрылся ее сильный драматический талант.

<sup>2</sup> Штернберг, Джозеф фон (1894—1969) — американский режиссер, сделал большой вклад в разработку киноязыка и выразительных средств немого кино. В годы звукового кино его наибольшие достижения связаны с фильмами, в которых играла М. Дитрих. В юношеские годы приехал в США и начал работать в кино с 1914 г. В 1924 г. создал экспериментальный фильм «Охотники за спасением», принесший ему известность. Его фильмы «Трущобы» (1927) и «Доки Нью-Йорка» (1928) имели всемирный успех. После постановки в Германии «Голубого ангела» он привез М. Дитрих в Голливуд и поставил с ее участием «Марокко» (1930), «Обещанную» (1931), «Шанхайский экспресс» и «Белокурую Венеру» (1932), «Алую императрицу» (1934) и «Дьявол — это женщина» (1935). В 1931 г. он поставил «Американскую трагедию» Т. Драйзера после того, как С. Эйзенштейн был от-

странен фирмой «Парамаунт» от постановки из-за своей остросоциальной трактовки сюжета. После 1935 г. в творчестве Д. Штернберга наступает упадок. Последние годы жизни занимался преподавательской работой во французском киноинституте (ИДЕК), где руководил мастерской режиссуры.

<sup>3</sup> Лорре, Петер (1904—1964) — киноактер. Учился в театральной школе в Вене, работал в театрах Цюриха, Вены и Берлина. Дебютировал в кино в 1929 году; в фильме Ф. Ланга «М» (1931) исполнил роль убийцы. После установления фашистской диктатуры в Германии эмигрировал в Австрию, затем в Париж, Лондон и США. После окончания войны вернулся в Германию и в 1951 г. в Западной Германии поставил фильм «Потерянный». Снимался в ролях зловещих, коварных и в то же время робких злодеев.

Основные фильмы, в которых снимался П. Лорре: «Бомбы на Монте-Карло» (1931), в Англии — «Человек, который слишком много знал» (1936) и «Тайный агент» (1936); в США — «Мальтийский сокол» (1941), «Касабланка» (1943), «Мышь и старые кружева» (1944).

#### Глава 19. Робкое инакомыслие

<sup>1</sup> Георге, Генрих (1893—1946) — немецкий актер. С 1922 г. исполнял роли классического репертуара на сцене берлинского Дойче театр. После 1933 г. стал сотрудничать с нацистами, был назначен директором Шиллер-театра. Его лучшие роли в кино относятся к догитлеровскому периоду — в фильмах «Дрейфус», где он играл Эмиля Золя (1930), и «Берлин, Александерплац» (1931). Другие фильмы: «Юный гитлеровец Квекс» (1933), «Еврей Зюсс» (1940), «Кольберг» (1945).

<sup>2</sup> Офиюльс, Макс (1902—1957) — до прихода в кино был актером и театральным режиссером, в частности венского Бургтеатра. В кино получил известность постановкой фильма «Любовные игры» (1933) по А. Шницлеру. Работал в нескольких европейских странах и в Голливуде, сохраняя свою творческую индивидуальность, позволившую критикам назвать его фильмы подлинно «авторским кино». Он стремился воспроизводить на экране романтический образ старинной Вены; его излюбленные характеры — женщины, страдающие от неразделенной любви или злого рока.

Основные фильмы: «Нежный враг» (1936), «Вертер» (1938), «Майерлинг» (1940), «Письмо незнакомки» (1948), «Рондо» (1950), «Лола Монте» (1955).

#### Глава 20. Ради лучшего мира

<sup>1</sup> Тривас, Виктор — режиссер, сценарист и художник немецкого, французского и американского кино. Родился в Швейцарии, родители венгерского происхождения. Начал работу в немом кино асси-

стентом Пабста по фильму «Любовь Жанны Ней». В 1931 г. поставил антивоенный фильм «Ничейная земля». После 1933 г. эмигрировал в Голливуд, где писал сценарии для О. Уэллса. В 1959 г. поставил в Западной Германии «фильм ужасов» «Обнаженная и дьявол».

<sup>2</sup> Дудов, Златан (1903—1963) — немецкий режиссер. Родился в Болгарии. Учился в берлинском университете, в 1928—1929 гг. жил в СССР, изучая кино. В 1929 г. возвратился в Германию, поставил фильм «Мыльные пузыри», затем «Куле Вампе». В 1933 г. эмигрировал из Германии, куда вернулся в 1945 г. На киностудии ДЕФА (ГДР) поставил фильмы «Хлеб наш насущный» (1949), «Сильнее ночи» (1954), «Капитан из Кельна» (1956) и др.

<sup>3</sup> «После этого разговора Ланг почел благо- разумным покинуть пределы Германии...»

В этом разговоре Геббельс, объясняя Лангу причины запрещения «Завещания доктора Мабузе», предложил ему работать над нацистскими фильмами. В тот же вечер Ланг поспешил уехать из Германии в Париж, а затем в США. За ним не последовала его жена, сценаристка Теа фон Гарбоу, которая была поклонницей Гитлера.

#### Глава 21. Национальный эпос

<sup>1</sup> Кортнер, Фриц (1892—1970) — немецкий актер. Играл на сценах Вены, Маннгейма, Дрездена и Гамбурга. С 1919 по 1933 г. работает в театре М. Рейнгардта. Он стал одним из известнейших актеров немецкого кино главным образом благодаря созданным им зловецким образам в экспрессионистских фильмах «Дантон» (1920), «Черная лестница» (1921), «Тени» (1922), «Руки Орлака» (1925), «Ящик Пандоры» (1929). После прихода нацистов к власти Ф. Кортнер эмигрировал из Германии в США, где снялся в фильмах «Банда Гитлера» (1944), «Острые бритвы» (1946), «Высокое окно» (1947). По возвращении на родину он поставил несколько фильмов, в том числе «Вызов» (1949) и «Сараево» (1955), ставил на берлинской сцене пьесы Шекспира, Стриндберга и Ибсена.

<sup>2</sup> Штейнгоф, Ганс (1882—1945) — нацистский кинорежиссер. Поставил ряд фильмов по заданию Геббельса: «Юный гитлеровец Квекс» (1933), «Старый и молодой король» (1935), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941).

#### Указатель имен

Адальберт, Макс 209, 234, 235  
 Альберс, Ганс 18, 217, 218, 283  
 Альгейер, Зепп 115, 268; 270  
 Андра, Ферн 32, 286  
 Андреев, Андрей 244  
 Арбекль, Роско — см. Фатти  
 Арнхейм, Рудольф 5, 88, 295

Балаш, Бела 5, 84, 86, 185, 194, 195, 215, 294  
 Бамбергер, Рудольф 113  
 Банки, Вильма 269  
 Барановская В. В. 200  
 Бассе, Вильфрид 192, 193  
 Бассерман, Альберт 33, 287  
 Бергер, Людвиг 112, 113, 138, 143, 144, 211, 296  
 Бергнер, Элизабет 10, 129, 154, 164, 263, 298  
 Берендт, Ганс 148, 260, 261  
 Бейнгардт, Курт 261, 262, 271, 272  
 Билл, Брончо 27  
 Блейман, М. Ю. 5  
 Блюх, Я. М. 197  
 Брехт, Бертольт 8, 243, 245, 250—255, 300  
 Буховецкий, Дмитрий 56, 138, 260, 286, 291  
 Буш, Эрнст 296

Вагнер, Фриц Арно 84, 119, 179, 244  
 Вайль, Курт 243  
 Варм, Герман 74, 75, 292  
 Вашнек, Эрих 161, 264, 265  
 Вегенер, Пауль 10, 36—39, 61, 68, 86, 155, 156, 288  
 Вендхаузен, Фриц 157  
 Вертов, Дзига (Д. А.) 5, 189, 190, 191, 293  
 Визбар, Франк 234  
 Вик, Доротея 232, 234  
 Виндт, Герберт 278

Указатель охватывает в основном имена кинематографистов, в той или иной мере связанных с темой книги.



Вине, Роберт 10, 72—B2, 101, 113, 114, 156, 2B7, 292  
Вольф, Фридрих В, 300

Габрилович, Е. И. 5  
Гад, Свен 100  
Гад, Урбан 34, 2B5, 2B7, 2B8  
Галеен, Генрик 3B, 39, B3, B4, 90, 155, 156, 2B8  
Ганс, Абель 159  
Гарбо, Грета 170, 171  
Гарбоу, Теа фон B7, 94—9B, 154, 165, 166, 167, 223, 304  
Гарвей, Лилиан 211  
Гауптман, Герхарт 9, 76, 111, 12B, 129, 14B, 151, 301  
Гебюр, Отто 120, 121, 159, 274, 275, 297  
Георге, Генрих 227, 303  
Герасимов, С. А. 5  
Герлах, Артур фон B5, B6, 111, 295  
Головня, А. Д. 5  
Гофман, Карл 20B  
Гофмансталь, Гуго фон 25  
Грановский, А. М. 213, 214  
Грау, Альбин 11B  
Грирсон, Джон 2B2  
Гриффит, Дэвид Уорк 5, 30, 56, 59, 172, 173, 1B5  
Грюне, Карл 123—12B, 15B, 159, 161, 162, 175, 176, 190, 222, 226, 275

Давидсон, Пауль 24, 30, 34, 43, 49, 53, 63, 2B5  
Де Миль, Сесиль 30  
Дитерле, Уильям (Вильгельм) 9, 90, 2B5, 295  
Дитрих, Марлен 219, 221, 302  
Довженко, А. П. 5, 1B2, 193, 241  
Дубсон, М. И. 200  
Дудов, Златан 250—255, 303, 304  
Дюпон, Эвальд Андреас 77, 130, 131, 132, 13B, 142, 179, 1B0, 207, 20B, 293

Жайе, Валерио 20B

Зархи, Н. А. 200  
Зебер, Гвидо 110  
Зеелер, Мориц 193

Иесснер, Леопольд 102, 2B7

Кавальканти, Альберто 5, 1B6, 299  
Карне, Марсель 299  
Кауфман, М. А. 299  
Кауфман, Николас 145, 146  
Кизер, Ганс 151  
Кипура, Ян 211  
Китон, Бестер 29  
Клейн, Чезаре 101  
Клёпфер, Ойген 124, 125, 297  
Клер, Рене 5, 143, 19B, 215  
Козинцев, Г. М. 5, 2B9  
Коль, Эмиль 24, 2B5  
Кольвиц, Кете В  
Кортнер, Фриц 25B, 260, 304  
Краус, Вернер 10, 33, 75, 91, 103, 114, 14B, 171, 174, 215, 273, 2B5, 2B7, 292  
Креймер, Стэнли 302  
Крели, Ганс 54, 13B  
Кулешов, Л. В. 5

Лампрехт, Герхарт В, 146, 147, 229, 230, 272, 29B, 299  
Ланг, Фриц 9, 62, 71, 72, B7—90, 94—100, 13B, 140, 151—154, 165, 166, 167, 20B, 223—227, 255, 256, 257, 291, 293, 295, 299, 302, 304  
Ланд, Роберт 163, 164  
Лебедев, Н. А. 5  
Ледерер, Франсис 195  
Леже, Фернан 19B  
Лени, Пауль 91, 92, 93, 102, 13B, 2B7, 2B8, 295  
Лидтке, Гарри 53, 290  
Линдер, Макс 2B  
Ллойд, Гарольд 29  
Лорре, Петер 225, 302, 303  
Лоутон Чарлз 292  
Любич, Эрнст 12, 31, 32, 53—64, 7B, 92, 95, 127, 129, 13B, 144, 2B5, 2B6, 2B7, 290, 291  
Люмьеры, братья (Луи, Огюст) 22, 2B4

Май, Джоэ 53, 62, 114, 160, 161, 195, 290, 291  
Майер, Карл 10, 67—82, B5, B6, 101—111, 11B, 123, 125, 126, 130, 140, 150, 151, 171, 179, 1B0, 1B1, 1B6, 1B8, 191, 202, 221, 263, 264, 291, 292, 294, 296, 29B  
Майзель, Эдмунд 1B7  
Майлстоун, Льюис 209  
Макк, Макс 41, 42, 127

Мамулян, Рубен 289  
 Мартин, Карл Хайнц 128  
 Мейнерт, Рудольф 272  
 Мельес, Жорж 22, 24, 36, 284  
 Менцель, Герхарт 278  
 Меринг, Вальтер 213  
 Месстер, Оскар 23, 30, 31, 32, 43, 284, 287, 290  
 Метцнер, Эрне 198—201, 249, 300  
 Микс, Том 27  
 Миттлер, Лео 9, 201, 301  
 Морена, Эрна 32, 286  
 Мурнау, Фридрих Вильгельм 9, 83, 84, 85, 104—107, 110, 111, 127, 128, 129, 138, 150, 151, 263, 285—288, 294  
 Мюллер, Рената 216

Негри, Пола 53, 55, 64, 138, 290  
 Нильсен, Аста 10, 24, 27, 34, 35, 86, 100, 114, 132, 146, 160, 167, 171, 173, 285, 287  
 Нильсен, В. С. 5  
 Ноа, Манфред 64  
 Нольдан, Свен 158

Освальд, Рихард 49, 51, 163, 234, 235, 236, 290  
 Освальда, Осси 132  
 Отвальт, Эрнст 250  
 Оттен, Карл 246  
 Офюльс, Макс 237, 238, 303  
 Оцеп, Ф. А. 258, 259, 260

Пабст, Георг Вильгельм 9, 14, 139, 157—160, 170—184, 196, 200, 208, 219, 238—249, 268, 282, 287, 300, 303  
 Панофски, Эрвин 15, 16, 282  
 Пауэлл, Майкл 296  
 Пельциг, Ганс 117  
 Пик, Лупу 8, 102, 103, 109, 110, 138, 141, 142, 214, 215, 246, 295, 296  
 Пиль, Гарри 33, 34, 132, 287  
 Пискатор, Эрвин 8, 196, 300  
 Поммер Эрх 10, 71, 72, 131, 138, 160, 194, 195, 208, 210, 211, 217, 220, 292  
 Портен, Хенни 33, 114, 127, 132, 154, 192, 272, 284, 287, 290, 292  
 Потамкин, Гарри Алэн 81, 130, 140, 148, 162, 163, 171, 176, 183, 203, 204, 218, 219, 233, 234, 238, 240, 241, 245, 246  
 Пуарье, Леон 158

Пудовкин, В. И. 5, 14, 176, 178, 180, 200, 203, 248, 293  
 Пырьев, И. А. 289

Ран Бруно 160, 161  
 Расп, Фриц 184, 230, 258, 299  
 Рейман, Вальтер 74, 75, 292  
 Рейнгардт, Макс 24, 25, 31, 36, 53, 55, 60, 81, 91, 123, 285, 286, 290, 294, 299, 302, 304  
 Рейнигер, Лотта 132, 214, 298  
 Рейхер, Эрнст 26, 27, 132  
 Рейхман, Макс 142  
 Ренуар, Жан 139, 287  
 Рёриг, Вальтер 74, 75, 292  
 Рийе, Стеллан 288  
 Рипперт, Отто 39  
 Рифеншталь, Лени 115, 265, 266, 267, 293, 296  
 Рихтер, Ганс 74, 197, 198, 214, 292  
 Робертсон, Джон Стюарт 289  
 Робисон, Артур 118, 119, 175, 296, 297  
 Ройттер, Отто 23  
 Ромм, М. И. 5  
 Рота, Пол 12, 13, 81, 82, 113, 138, 150, 159, 161, 179, 185, 186, 188, 191, 193, 244, 263, 264, 282  
 Руттман, Вальтер 74, 99, 140, 186—192, 196, 198, 199, 211—214, 219, 227, 293

Саган, Леонтина 231—234  
 Садуль Жорж 5, 301  
 Складановские, бр. (Макс, Эмиль) 22  
 Стэн, Анна 258  
 Съодмак, Роберт 193, 210, 299

Таубер, Рихард 211  
 Теплиц, Ежи 5,  
 Тиле, Вильгельм 210, 215, 216  
 Тиле, Герта 232, 234, 250  
 Толлер, Эрнст 8, 60, 196, 291, 300  
 Тонтолини 28  
 Трауберг, Л. З. 289  
 Тренкер, Луис 115, 267—271  
 Тривас, Виктор 242, 303  
 Туркин, В. К. 5

Уайлдер (Вильдер), Билли 193, 300, 302  
 Удет, Эрнст 157, 266  
 Уилан, Тим 296  
 Ульмер, Эдгар 193  
 Уцички, Густав 209, 272—275, 27В, 279, 280, 301  
 Уэллс, Орсон 5, 303

Фальк, Норберт 54  
 Фанк, Арнольд 10, 114—117, 157, 265, 266, 267, 296  
 Фатти (Арбекль, Роско) 2В  
 Фейдер, Жак 139  
 Фейдт, Конрад 10, 75, 91, 129, 13В, 261, 272, 292, 293, 294  
 Фёнс, Олаф 39, 2В9  
 Фербенкс, Дуглас 33, 96  
 Фиртель, Бертольд 9, 1В5, 1В6  
 Фишингер, Оскар 214  
 Флаэрти, Роберт 294  
 Флеминг, Виктор 2В9  
 Форстер, Рудольф 27В  
 Франк, Леонгард В, 195, 242  
 Фрёлих, Карл 32, 203, 231, 272, 275, 2В4, 2В6, 291  
 Фройнд, Карл 105, 131, 151, 1В6, 1В7, 196

Хельм, Бригитта 156, 1В2, 1В3, 195, 217, 299  
 Хичкок, Альфред 154  
 Хмара, Григорий 114, 261

Цёберлейн, Ганс 241, 242  
 Цельник, Фридрих 9, 275  
 Цилле, Генрих В, 9, 146, 147, 163, 201, 202, 203, 215, 216, 227  
 Циннеман, Фред 193, 300  
 Циннер, Пауль 129, 154, 164, 263, 298

Чаплин, Чарльз Спенсер 30, 1ВВ  
 Чаррелл, Эрик 211  
 Черепи, Арцен фон 119—123, 275, 297  
 Чет, Константин 271

Шварц, Ганс 194, 195  
 Штейнгоф, Ганс 271, 304  
 Штернберг, Джозеф фон 220, 221, 222, 227, 302

Штрогейм, Эрик 16, 173, 2В2, 2В3  
 Шуб, Э. И. 5  
 Шюфтан, Эуген 152, 193, 299

Эверс, Ганс Хайнц 36, 37, 156, 2ВВ  
 Эггелинг, Викинг 74  
 Эйзенштейн, С. М. 5, 176, 178, 180, 201, 203, 2ВВ, 302  
 Эйслер, Ганс 250  
 Энгель, Эрих 216, 301  
 Эрмлер, Ф. М. 2В9

Юнгханс, Карл 200, 201, 300, 301  
 Юткевич, С. И. 5  
 Ютци, Пиль (Фил) В, 201, 202, 203, 227, 249, 301

Якоби, Георг 62  
 Яннингс, Эмиль 10, 32, 33, 49, 53, 90, 105, 106, 129, 130, 131, 13В, 151,  
 219—222, 229, 2В5, 2В6, 291, 292, 294  
 Яновиц, Ганс 10, 66—В2, 292

## Указатель фильмов

Алчность 173  
 Альрауне (1927) 156  
 Альрауне (1930) 156  
 Анна Болейн 55, 56, 60, 63, 78  
 Анна и Елизавета 234  
 Анна Каренина 194  
 Арабелла 158, 159  
 Ариана 164, 263  
 Арсенал 241  
 Асфальт 160, 161, 162, 191, 192, 194, 199, 259  
 Атлантик 207, 208  
  
 Багдадский вор 96  
 Барберина, танцовщица из Сан-Суси 275—278  
 Бездна 34  
 Бездорожье 182, 183  
 Безрадостный переулоч 9, 159, 160, 170—174, 176, 178, 179, 181  
 Белое безумие 265  
 Белокурая мечта 215  
 Белый ад Пиц Палю 157, 266  
 Берлин, Александерплац 227, 228, 229  
 Берлин, симфония большого города 140, 186—192, 198, 199, 212, 227  
 Бисмарк 157, 210  
 Бобровая шуба (1928) 148  
 Большой прыжок 157  
 Бомбы на Монте-Карло 217  
 Борьба Дональда Вестгофа 164  
 Борьба за Маттерхорн 157  
 Братья Карамазовы 113, 258  
 Братья Шелленберг 127, 128  
 Броненосец «Потемкин» 176, 180, 187, 201  
 Брюки 148  
 Бунт в исправительном доме 200  
 Бури над Монбланом (Над облаками) 265—268  
 Бури страстей 229  
 Буря над Азией — см. Потомок Чингис-хана

В борьбе с горами 115  
 Вальс любви 211  
 Вальс-мечта 143, 144  
 Вальсовый рай 211  
 Ванина 85, 86, 87, 91, 92, 97, 103  
 Варьете 13, 77, 129—132, 138, 142, 172, 179  
 Ватерлоо 158, 159  
 Верден 158  
 Владычица мира 62, 63  
 Властительница Атлантиды 249  
 Власть тьмы 111  
 Во имя прав человека 162  
 Возвращение домой 195  
 Война вальсов 211  
 Вокруг любви 192  
 Волга-Волга (1928) 143  
 Восемь девушек в лодке 264, 265  
 Восход солнца 263  
 Все еще устроится 216  
 Все кружится, все движется 214  
 Выстрел в предраассветной мгле 209

Гамлет (1920) 100  
 Генуине 101  
 Германия вчера и сегодня 193  
 Гиены похоти 49  
 Глаза мумии Ма 53  
 Голем (1915) 38—42  
 Голем, как он пришел в мир 38, 117  
 Голубой ангел 218—222, 225, 227, 229  
 Голубой свет 266, 267, 268  
 Гомункулус 39—42, 58, 78, 80, 86, 115, 156, 166  
 Гора судьбы 116  
 Гордость нищего 22  
 Горная кошка 64  
 Горы в огне 268, 269, 272, 279  
 Горящая пашня 84  
 Граф Харолаис 114  
 Графиня Монте-Кристо 216, 217

Да будет свет! 49  
 Дама в маске 198  
 Дантон (1920) 56, 58, 61, 260

Дантон (1931) 260, 261, 270  
 Два сердца в ритме вальса 211  
 Двудликий Янус 84, 127, 128  
 Девушка и мужчины 50  
 Девушка-мать 51  
 Девушки в униформе 18, 231—236, 264, 280  
 Деньги валяются на улице 216  
 Диагональная симфония 74  
 Дневник падшей женщины 183, 184  
 Доктор Мабузе, игрок 87—92, 94, 153, 255, 256, 257  
 Дон Карлос 25, 26  
 Дон-Кихот 249  
 Донья Хуана 154  
 Дочери Кольхизеля 127, 128  
 Другой 41, 42, 127

Ева 25

Жена фараона 55, 60  
 Женщина на Луне 154  
 Женщины, затянутые в бездну 49

Заблудшие дочери 49  
 Завещание доктора Мабузе 90, 255, 256, 257  
 Завтра нам будет хорошо 216  
 Замок Фогелёд 84  
 Западный фронт, 1918 238—242, 249, 268  
 Зарождающаяся жизнь 49  
 Золушка — см. Потерянный башмачок

Игрок в домино с Монпарнаса 143  
 Из девичьих лет одного мужчины 50  
 Изгнание 111  
 Иисус Назаретянин, царь Иудейский (I. N. R. I.) 114  
 Иначе, чем другие 50  
 Индийская гробница (1921) 62  
 I. N. R. I.— см. Иисус Назаретянин, царь Иудейский  
 Инфляция (пролог к фильму «Дама в маске») 198

Йорк 272, 273, 274

К третьему рейху 209  
 Кабинет восковых фигур 90—94

Кабинет доктора Калигари 10, 12, 66—83, 85, 87—94, 101, 107, 114, 115, 125, 126, 226, 256  
 Кабирия 53  
 Кавалер роз 154  
 Кадеты 236, 237  
 Каменный всадник 114  
 Камо грядеши 27, 53  
 Капитан из Кёпеника (1931) 234, 235, 236  
 Кармен 53  
 Кармен из Сан-Паули 161  
 Квик 217  
 Киноглаз 189  
 Комедия сердец 132  
 Конгресс танцует 128, 211  
 Конец Санкт-Петербурга 184  
 Концерт для флейты в Сан-Суси 209, 275, 277  
 Королева Луиза 158  
 Крещение огнем 158, 276  
 Кукла 63  
 Куле Вампе 250—255

Лейтенский хорал 275, 277, 278  
 Личная секретарша 216, 219  
 Луиза, королева Прусская 272  
 Любовные игры 25, 237, 238  
 Любовные письма баронессы С. 132  
 Любовь Жанны Ней 139, 172, 176—182  
 Любовь ослепляет 143  
 Любовь старшеклассника 163, 164, 165  
 Люди в воскресенье 193, 194

М 218, 219, 223—229, 256  
 Мадам Дюбарри 12, 53—56, 58, 60, 61, 63  
 Манеж 142  
 Манон Леско 154  
 Мартин Лютер 154  
 Мать (1926) 176, 180, 200  
 Мелодия мира 211—214  
 Мелодия сердца 207, 208  
 Мертвая петля в воздухе 142  
 Метрополис 152, 153, 154, 165, 166, 167, 255  
 Мечтательные уста 263  
 Мировая война 157, 158, 210

Михаэль 132  
 Мужчины завтрашнего дня 234  
 Муки женщины 147  
 Мулен Руж (1928) 142  
 Мятежник 269, 270, 271

На Западном фронте без перемен 209, 238  
 На краю света 159  
 Над облаками — см. Бури над Монбланом  
 Нана 139  
 Нападение 199, 200, 201, 249  
 Наполеон на острове Святой Елены 154  
 Наркоз 195  
 Натан Мудрый 64  
 Натурщица с Монпарнаса 143  
 Незаконнорожденные 163  
 Нибелунги 9, 97—100, 102, 152, 224, 281  
 Ничейная земля 242, 243, 280  
 Новогодняя ночь 103, 104, 105, 107—110, 117, 126, 127, 136, 202, 222  
 Носферату 83, 84, 85, 87, 90, 96, 111, 113, 138  
 Ночная галлюцинация — см. Тени  
 Ночь принадлежит нам 207, 208  
 Ночью 214  
 Нью 129, 263

Обет целомудрия 49, 50, 51  
 Одиннадцать офицеров из отряда Шилля 272  
 Опиум 50  
 Опус 1, 74  
 Осколки 102, 103, 107—110, 130, 149  
 Отверженные 146, 147, 216  
 Отвращение 209  
 Охота на лис в Энгадине 115  
 Очертя голову к счастью 209

Падение 132  
 Палач святой Марии 114  
 Панама 143  
 Паника в Чикаго 209  
 Париж ночью 143  
 Парижская девчонка 143  
 Пауки 62, 72

Песнь жизни 212, 213, 214, 219  
 Пламя 129  
 Пламя любви 175  
 По ту сторону улицы 9, 201  
 Победа на Западе 158, 276  
 Победитель 217  
 Погрязшие 146  
 Под жарким солнцем 33, 34  
 Под крышами Парижа 215  
 Последний приказ 220  
 Последний человек 9, 12, 13, 101, 104—111, 131, 132, 150, 222  
 Последняя рота 271, 272, 279  
 Посторонняя девушка 25  
 Потерянный башмачок (Золушка) 112, 113  
 Потомок Чингис-хана (Буря над Азией) 200  
 Правда побеждает 53  
 Пражский студент (1913) 36, 37, 38, 41, 58, 61, 127, 155, 226  
 Пражский студент (1926) 38, 155, 156  
 Пражский студент (1935) 156  
 Превращение доктора Бесселя 195  
 Предварительное следствие 210  
 Преступник разыскивается 210  
 Преступный мир 220  
 Прибежище 154, 203  
 Призрак 128, 129  
 Приключения десятимарковой ассигнации 185, 186, 215  
 Принцесса устриц 63  
 Принцесса цирка 142  
 Принц-студент 64  
 Природа и любовь 155  
 Пробуждение весны 163  
 Пробуждение женщины 146  
 Прodelки дьявола 36  
 Проституция 49, 51  
 Путешествие матушки Краузе за счастьем 201, 202, 203, 249  
 Путешествие на Луну 36  
 Путь к силе и красоте 145, 146

Радостный виноградник 143  
 Разбойничья шайка 163  
 Разве жизнь не прекрасна? 172, 173, 185  
 Раскольников 113, 114  
 Ревность 159, 175  
 Ритм-21 74

Роза Бернд 111  
 Руки Орлака 156  
 Рынок на Виттенбергской площади 192, 193

С любовью не шутят 174  
 С любовью покончено 209  
 С утра до полуночи 128  
 Свободное путешествие 198, 199  
 Священная гора 116, 117, 157, 267  
 Секс в оковах 9, 147, 148  
 Скандал из-за Евы 243  
 Скрипач из Флоренции 164  
 Сокровище 170  
 Солидарность 246—249  
 Стакан воды 112, 113  
 Старый Фриц 120  
 Страшная измена 143  
 Сумурун (1910) 25, 26  
 Сумурун (1920) 55—58, 63, 92  
 Сын Агари 157

Тайны одной души 174, 175, 176  
 Такова жизнь 200, 201  
 Тартюф 150, 151, 186  
 Тени (Ночная галлюцинация) 118, 119, 159, 175, 228  
 Тереза Ракен 139  
 Ткачи 9, 148  
 Только время 186  
 Тоска по родине 142, 143  
 Трагедия любви 114  
 Трагедия проститутки 160, 161, 162, 191, 192, 199, 201  
 Тренк 274, 275, 277  
 Трехгрошовая опера 223, 243—246  
 Три дня на гауптвахте 209  
 Три Кодонас 142  
 Трильби 79  
 Триумф воли 100, 265, 266  
 Трое с бензоколонки 210, 215  
 Трое с биржи труда 215  
 1914 год 210

У самой трясины 49  
 Убийство герцога Гиза 24

Убийца Дмитрий Карамазов 258, 259, 260, 270  
 Ударный отряд, 1917 241, 242  
 U-9 Веддиген 158, 269  
 Уикэнд 214  
 Улица 123—129, 136, 158, 159, 161, 162, 190, 222, 226, 275  
 Уличная песенка 214, 215  
 Усталая смерть 94—98, 113, 224  
 Утренняя привидения 198  
 Утренняя заря 278, 279, 280

Фауст 151  
 Ф. П. 1 не отвечает 217  
 Фрейлейн Эльза 164  
 Фрэнкен Юлия 111  
 Фридрикус 275, 276  
 Фридрикус Рекс 119—124, 126, 144, 159

Хроника серого дома 111

Царский курьер 143

Человек без имени (1921) 62  
 Человек без имени (1932) 215, 216  
 Человек, который убил 261, 262, 263  
 Человек с киноаппаратом 189  
 Черная лестница 102, 107, 109  
 Черный гусар 272  
 Чудеса вселенной 192  
 Чудеса кино 197  
 Чудеса творения 155  
 Чудесная ложь Нины Петровны 194, 195, 196  
 Чудо горных лыж 115

Шанхайский документ 197  
 Школьная война 163  
 Шпион 153, 154

Экспресс любви 142  
 Эмден 158, 269  
 Эмиль и детективы 229, 230, 233

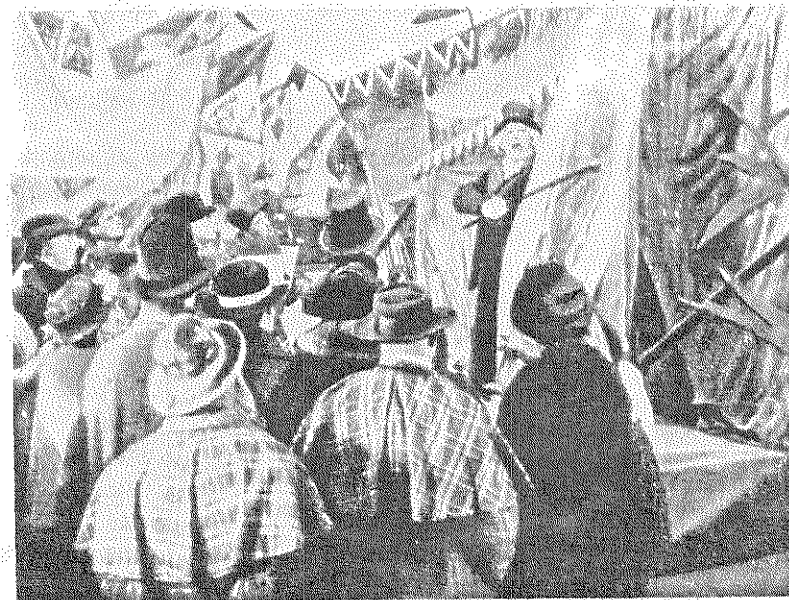
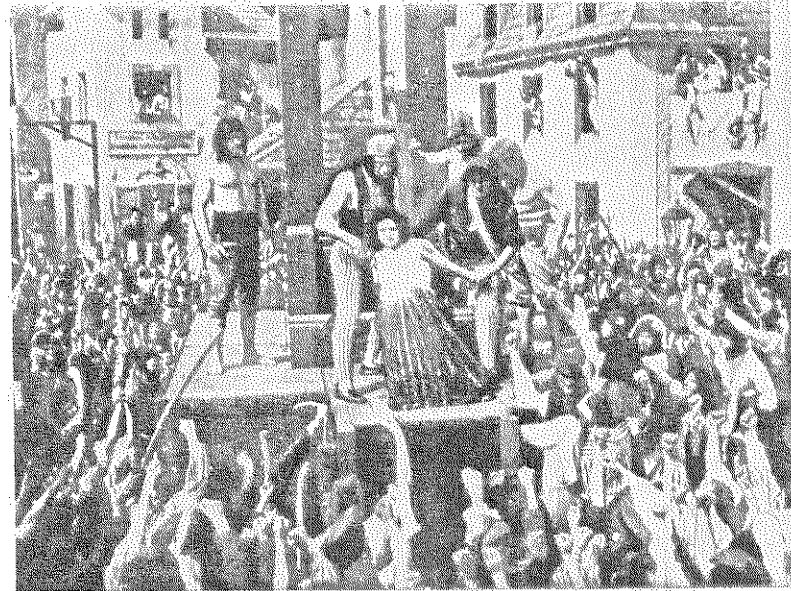
Юный гитлеровец Квекс 162, 271

Ядовитый газ 200  
 Ящик Пандоры 183

# Иллюстрации

«Мадам Дюбарри»

«Кабинет доктора Калигари»





«Кабинет доктора Калигари»



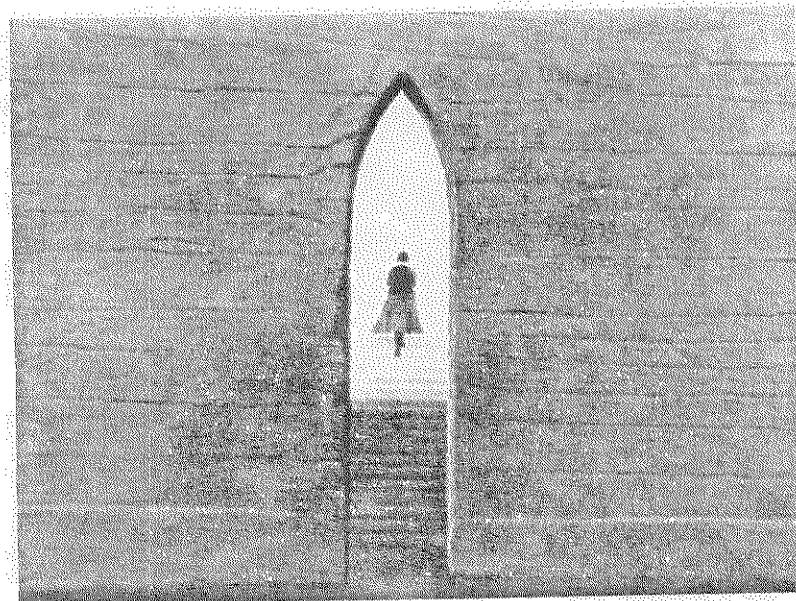
«Кабинет доктора Калигари»



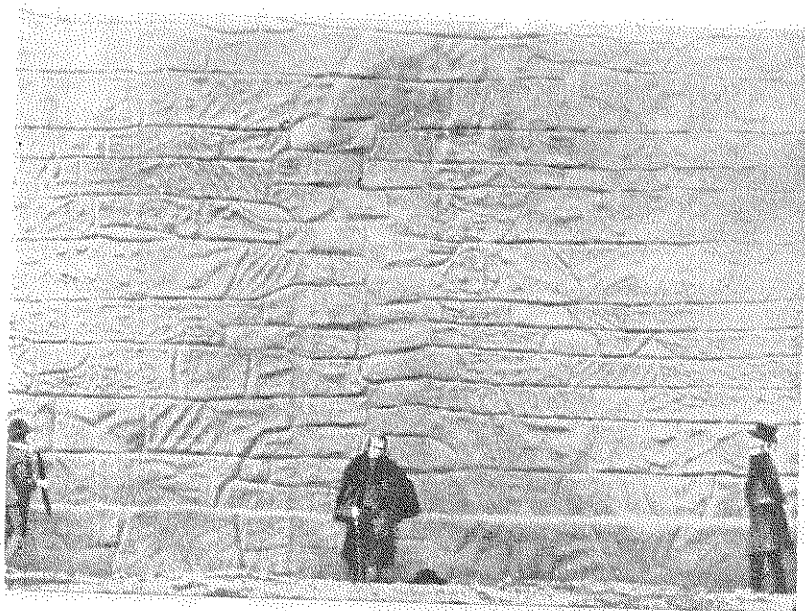
«Кабинет доктора Калигари»



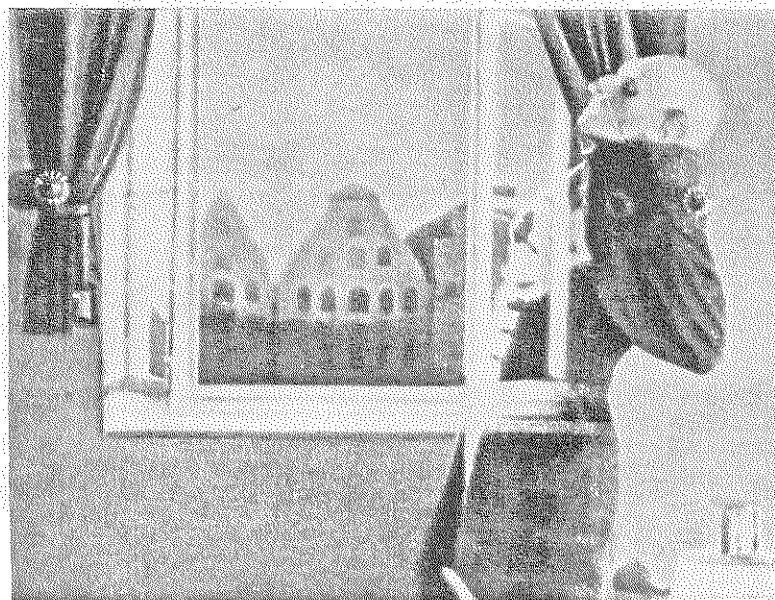
«Усталая смерть»



«Усталая смерть»

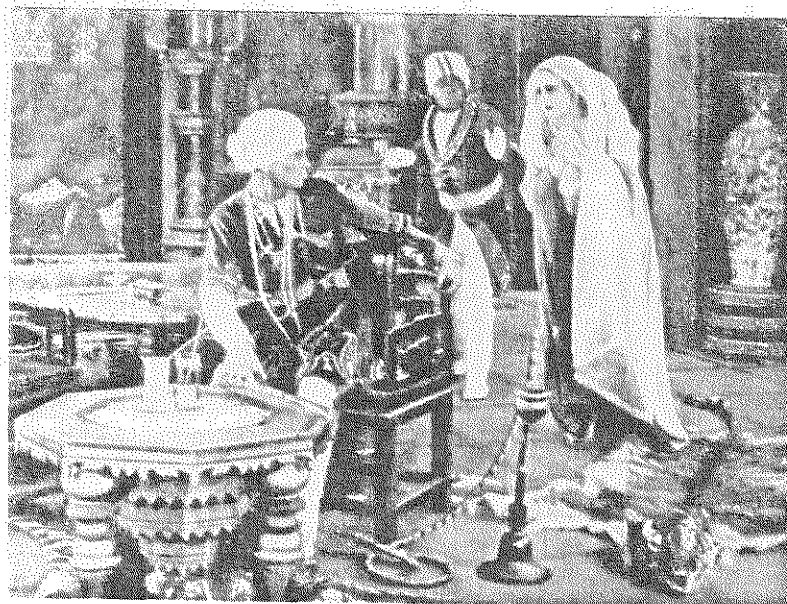
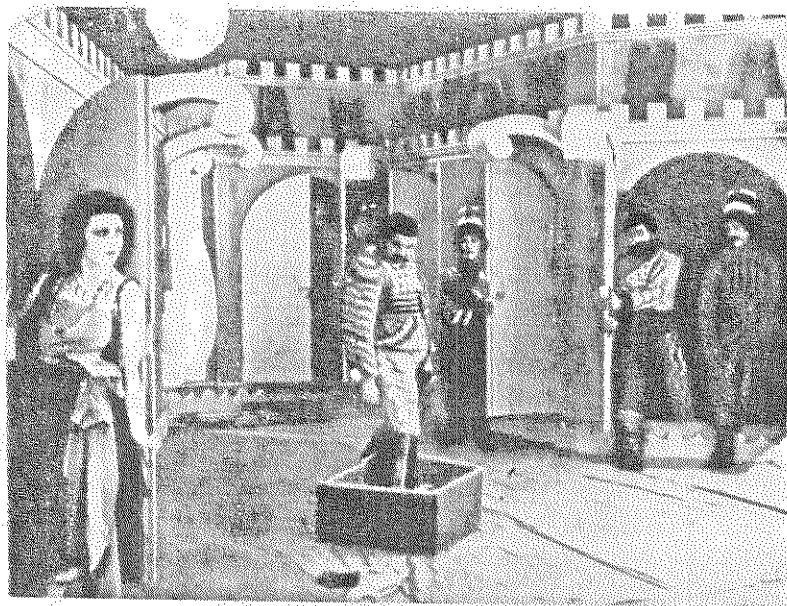


«Доктор Мабузе, игрок  
Носферату»

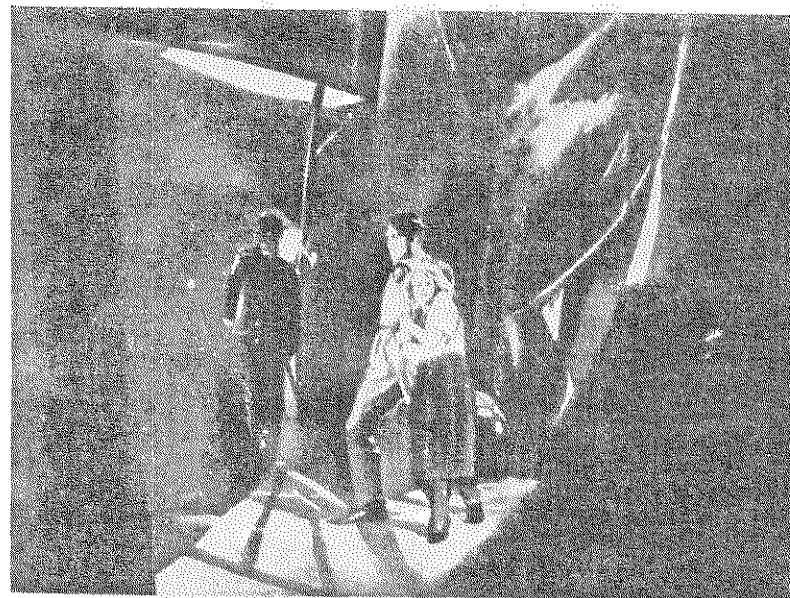


«Горная кошка»

«Индийская гробница»



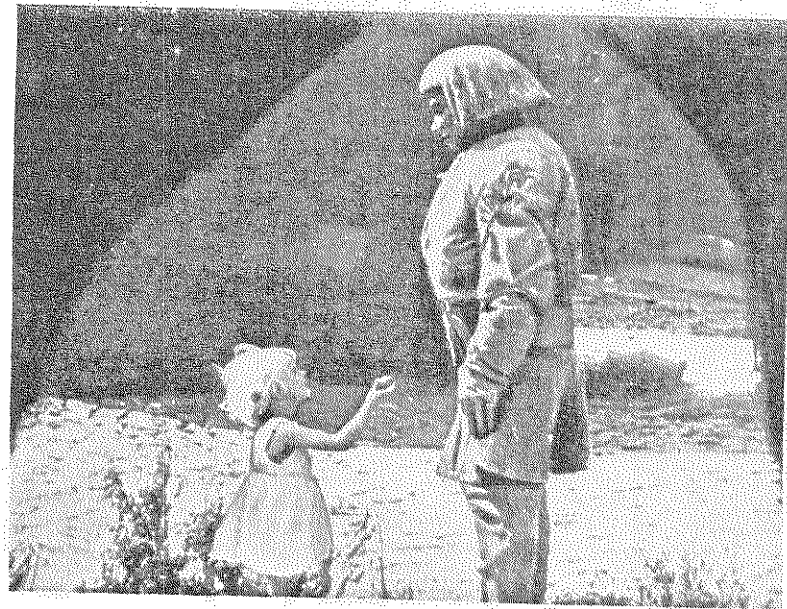
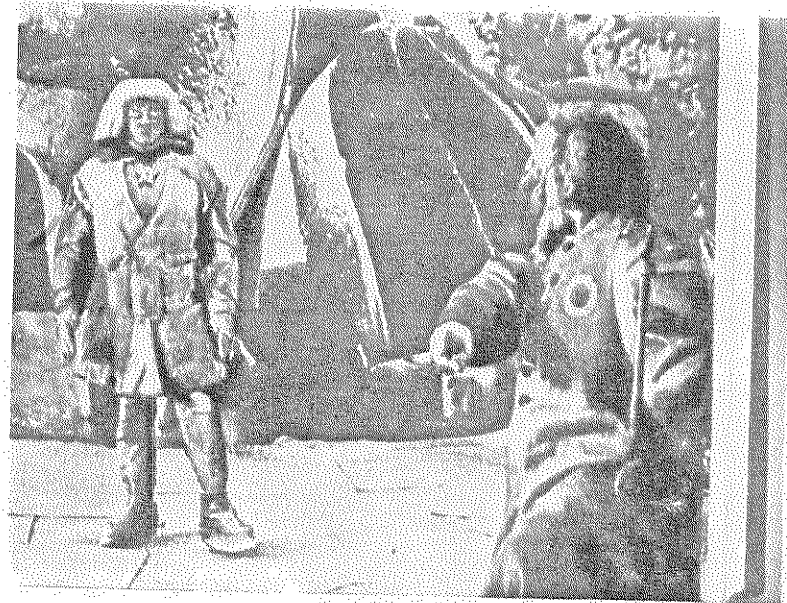
«Музей восковых фигур»



«Музей восковых фигур»



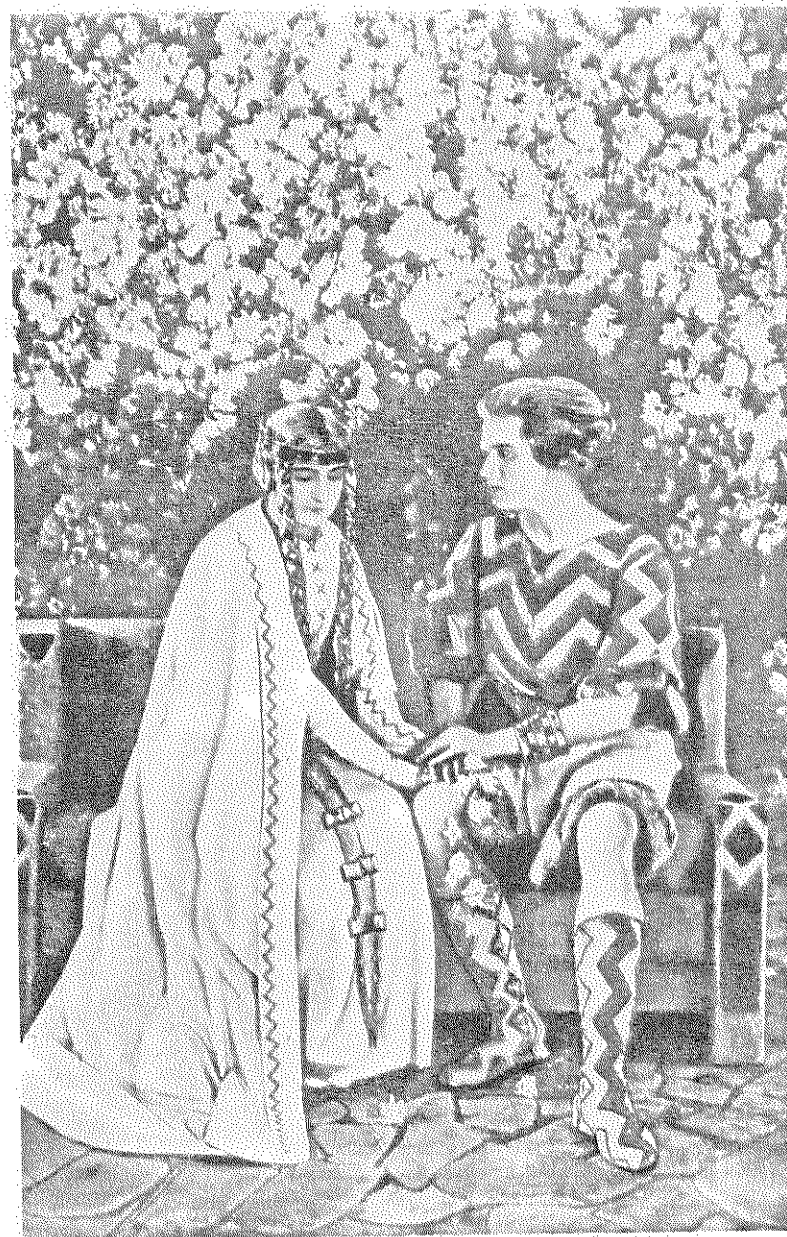
«Голем»



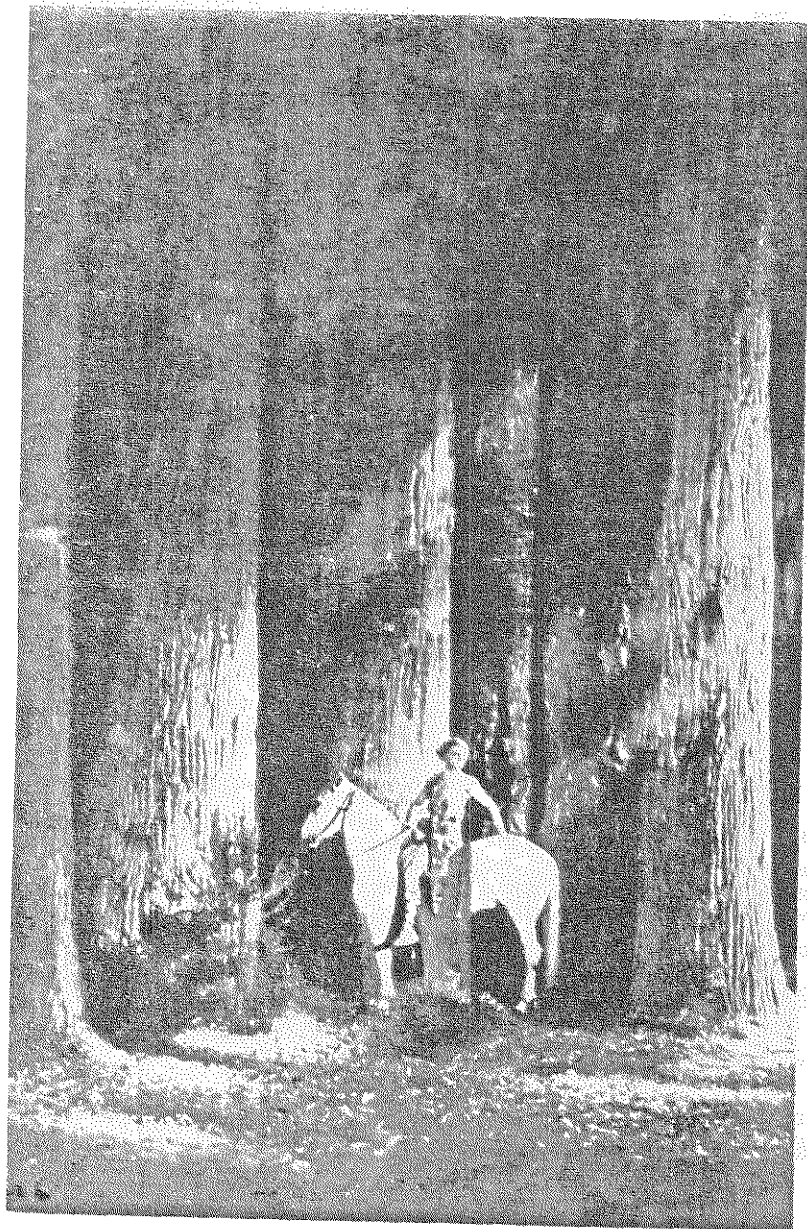
«Голем»



«Нибелунги»



«Нибелунги»



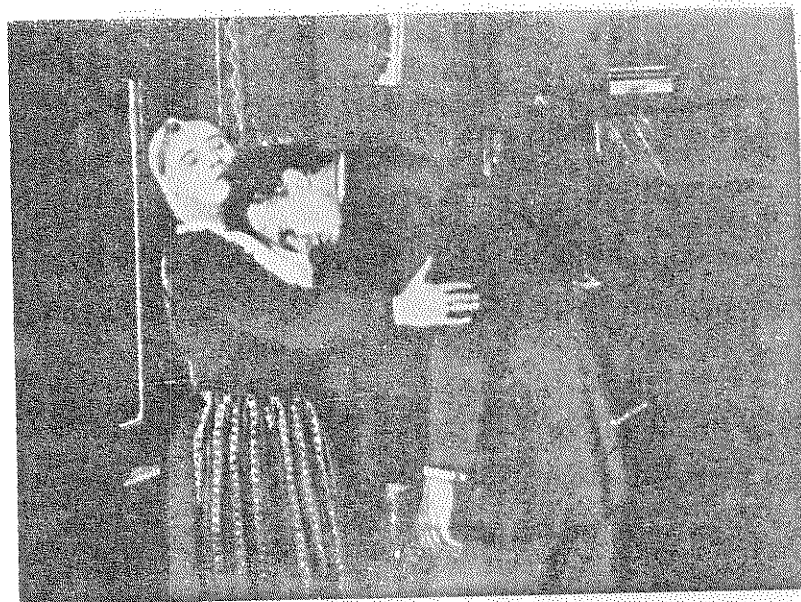
«Последний человек». Рабочий момент съемок  
«Последний человек»



«Последний человек»



«Улица»





«Безрадостный переулочек»

«Варьете»

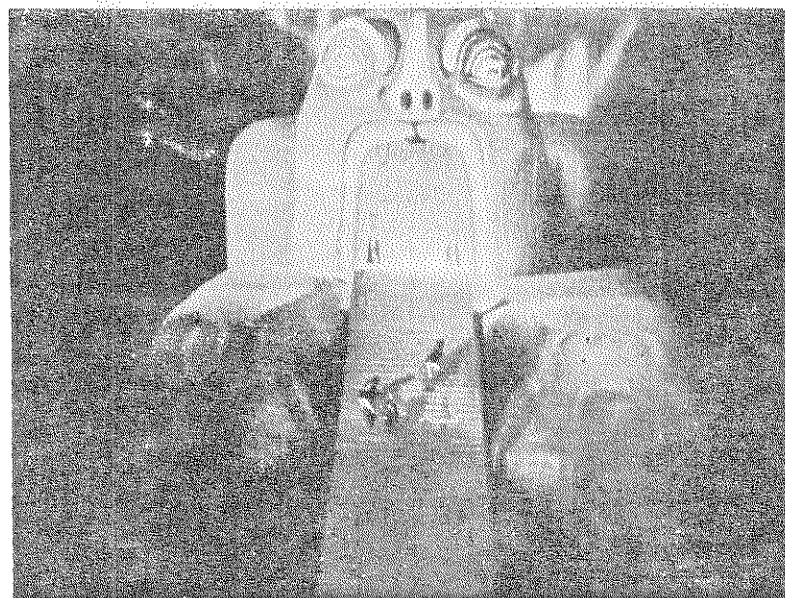
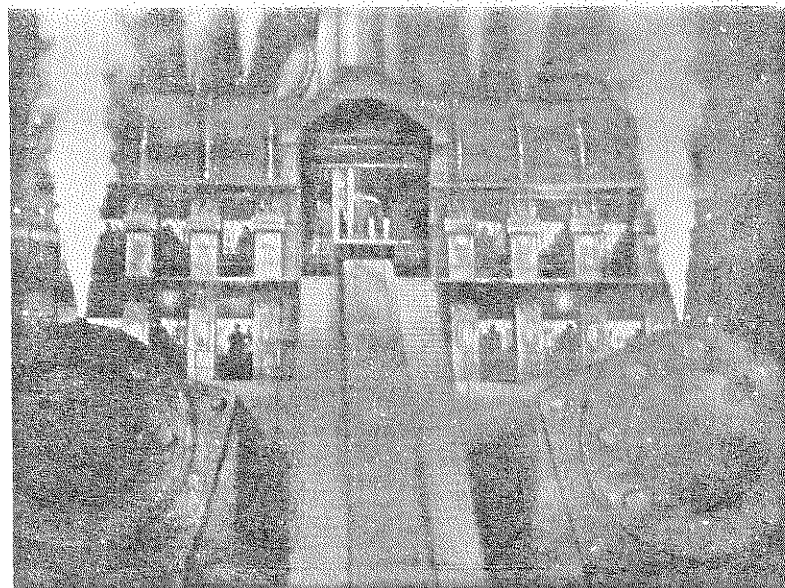


Фриц Ланг на съемках фильма «Метрополис»

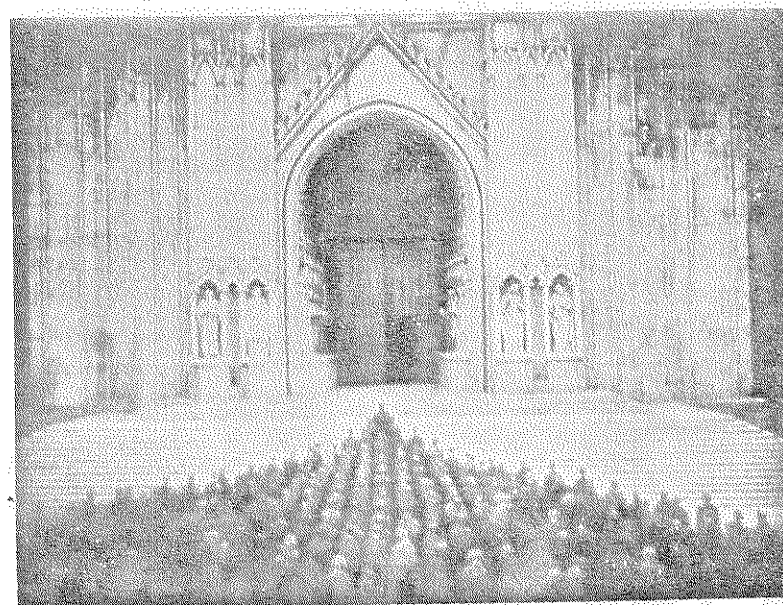
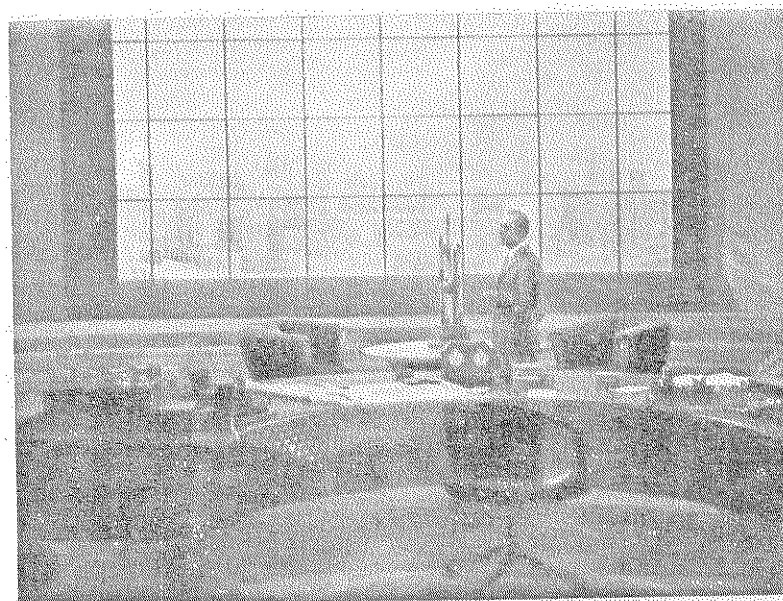
«Метрополис»



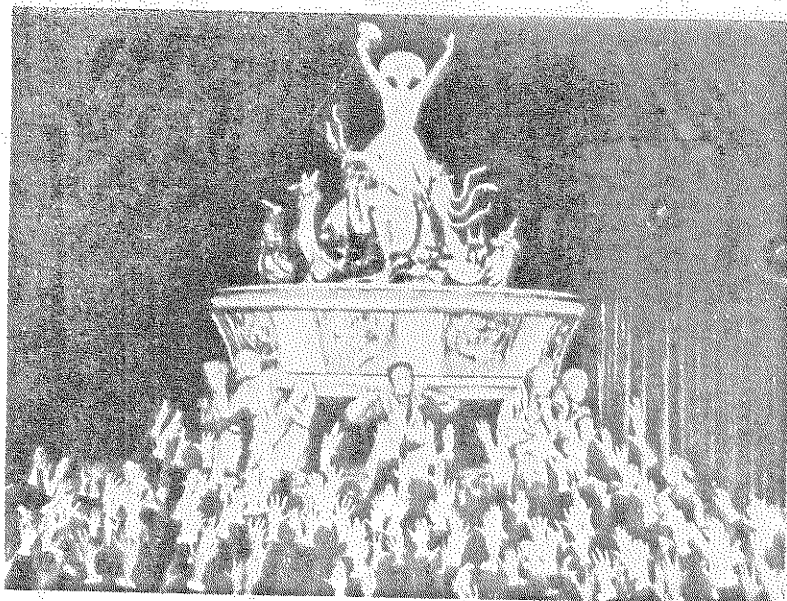
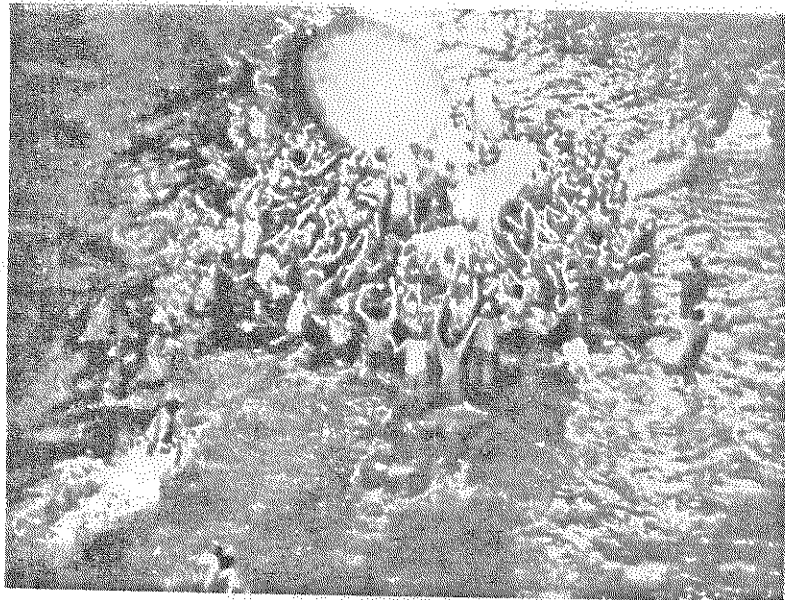
«Метрополис»



«Метрополис»

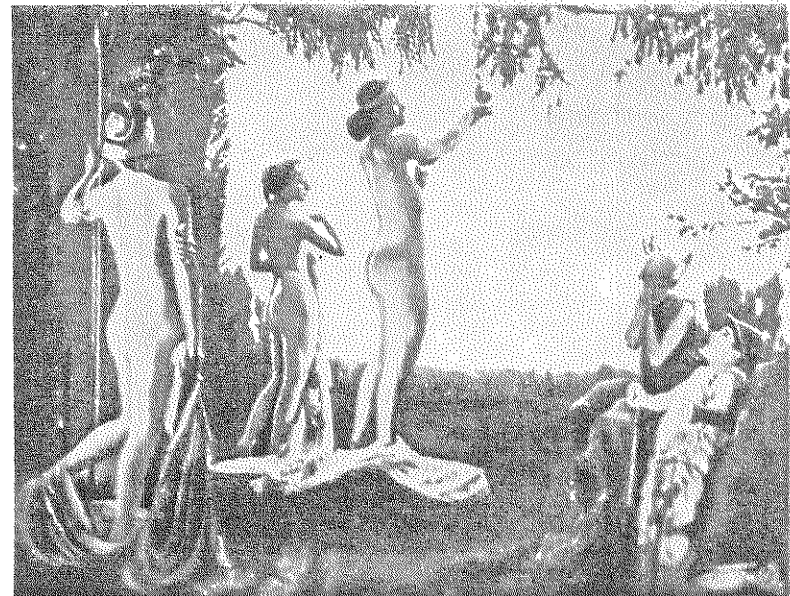


«Метрополис»



«Путь к силе и красоте»

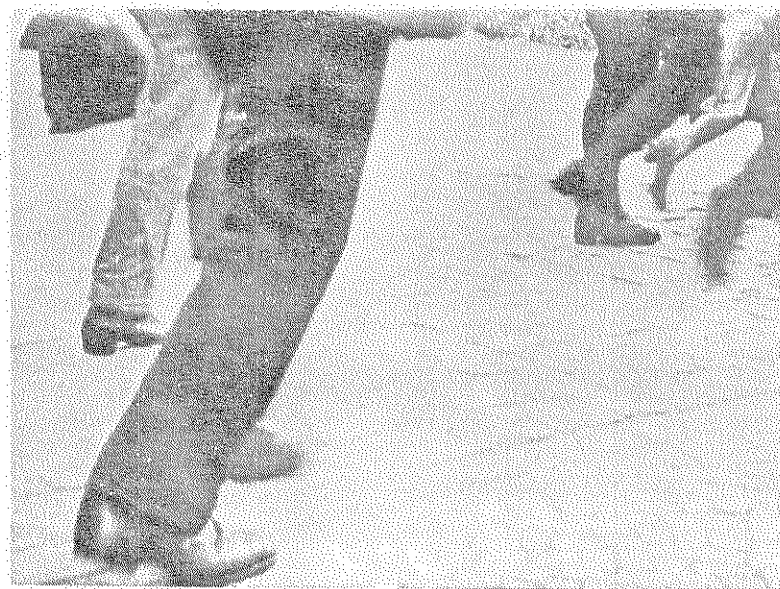
«Гартюф»



«Любовь Жанны Ней»

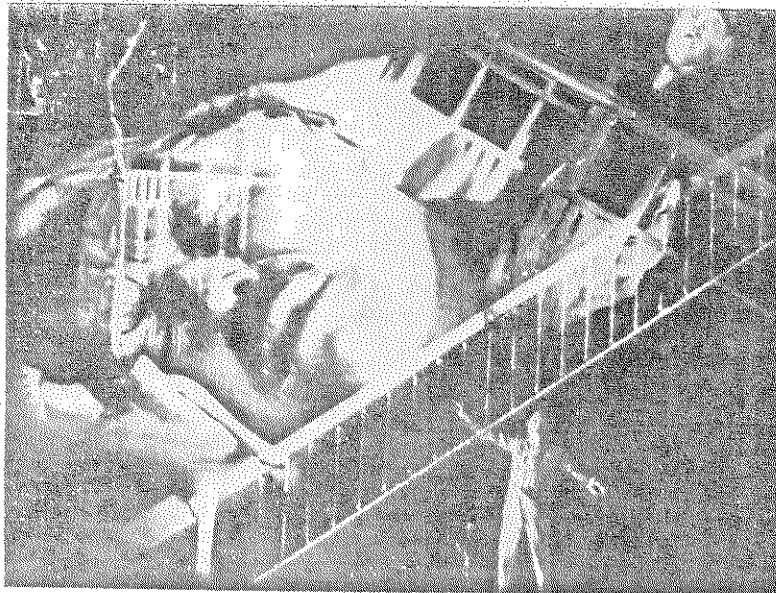
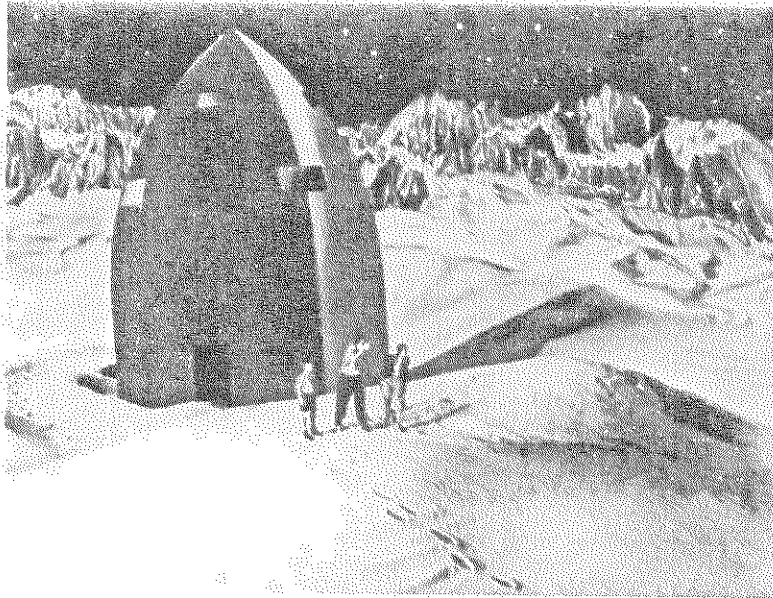


«Берлин, симфония большого города»

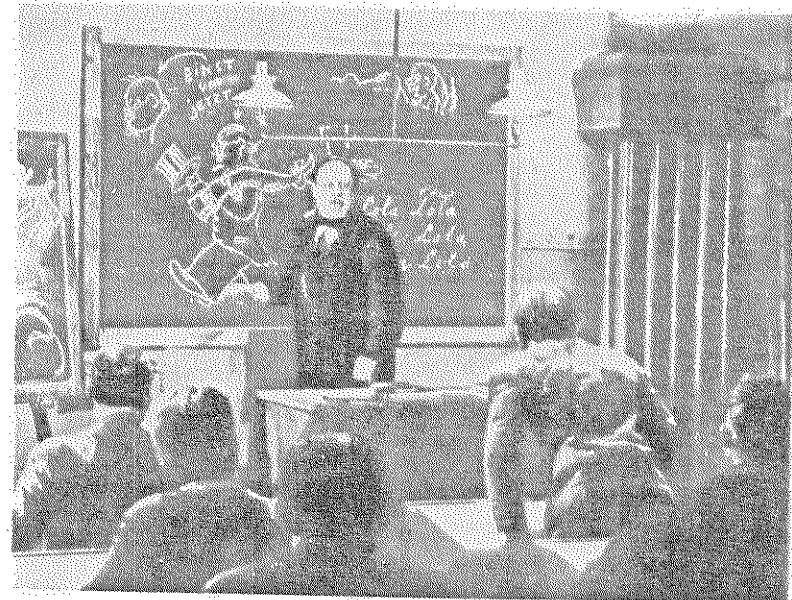


«Женщина на Луне»

«Тайны одной души»

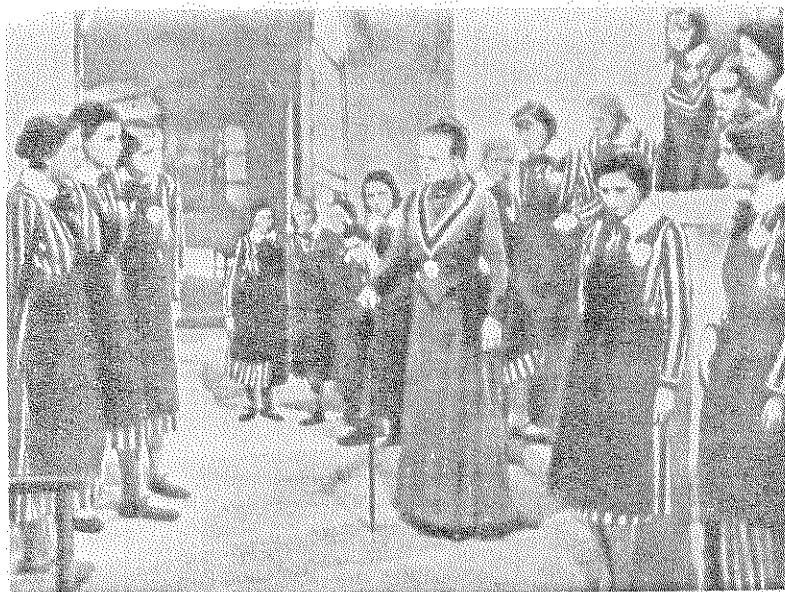


«Голубой ангел»



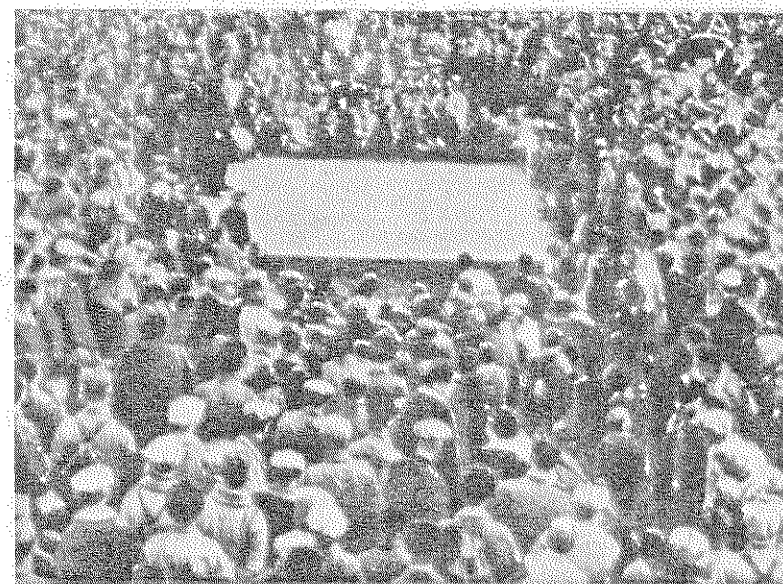
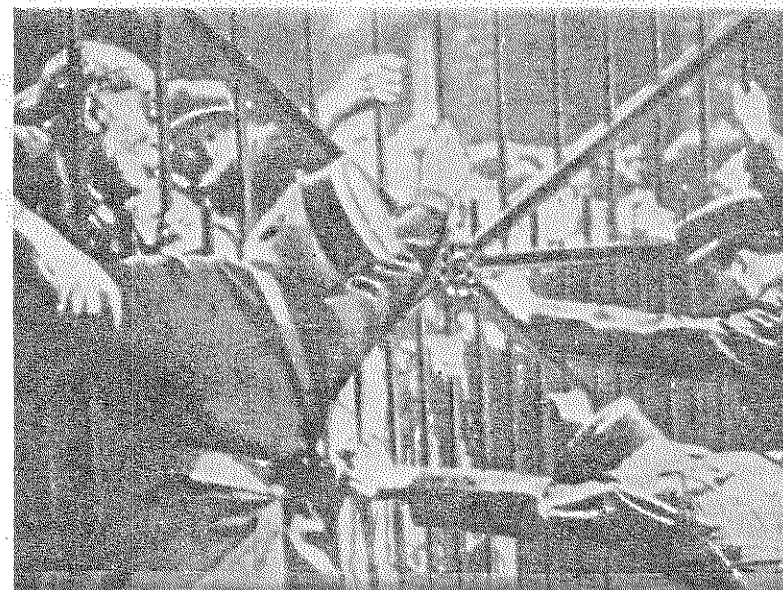
«Девушки в униформе»

«Эмиль и детективы»



«Солидарность»

«Куле Вампе»



## Оглавление

Р. Юренис	Любовь и ненависть Зигфрида Кракауэра . . . . .	5
От автора	. . . . .	11
Введение	. . . . .	12

### Архамческий период (1895—1918)

Глава 1	Мир и война . . . . .	22
Глава 2	Мрачные предчувствия . . . . .	35
Глава 3	Рождение УФА . . . . .	42

### Послевоенный период (1918—1924)

Глава 4	Потрясение от свободы . . . . .	48
Глава 5	«Калигария» . . . . .	66
Глава 6	Галерея тиранов . . . . .	83
Глава 7	Судьба . . . . .	93
Глава 8	Бессловесный хаос . . . . .	101
Глава 9	Трудная дилемма . . . . .	111
Глава 10	От бунта к раболепству . . . . .	119

### Время стабилизации (1924—1929)

Глава 11	Упадок . . . . .	134
Глава 12	Замороженные первоосновы . . . . .	140
Глава 13	Проститутка и юноша . . . . .	155
Глава 14	Новый реализм . . . . .	168

Глава 15	Монтаж . . . . .	184
Глава 16	Недолгое пробуждение . . . . .	194

### Догитлеровский период (1930—1933)

Глава 17	Песни и иллюзии . . . . .	206
Глава 18	Убийца среди нас . . . . .	218
Глава 19	Робкое инакомыслие . . . . .	227
Глава 20	Ради лучшего мира . . . . .	238
Глава 21	Национальный эпос . . . . .	258

Комментарии	. . . . .	282
-------------	-----------	-----

Указатель имен	. . . . .	305
----------------	-----------	-----

Указатель фильмов	. . . . .	312
-------------------	-----------	-----

**Кракауэр Зигфрид**

**К 77** Психологическая история немецкого кино.  
От Калигари до Гитлера. Пер. с англ. М., «Искусство»,  
1977.

320. с.; 15. л. ил.

Книга известного зарубежного теоретика и историка кино Зигфрида Кракауэра рассказывает об интереснейшем и столь же противоречивом периоде в истории немецкого кино, охватывающем годы первой мировой войны, 20-е годы и начало 30-х годов. Анализируя фильмы этого периода, автор выходит далеко за пределы традиционного киноведческого анализа и показывает, как в этих фильмах прямо или косвенно нашли свое отражение сложные социальные процессы и противоречия самой жизни описываемого периода. Книга рассчитана на читателей, которых интересуют проблемы истории кино.

80106-050  
К 025(01)-77 104-77

778И

**Кракауэр Зигфрид**  
**Психологическая**  
**история**  
**немецкого**  
**кино**

**От Калигари**  
**до Гитлера**

**Редактор**  
**В. И. Фомин**  
**Художник**  
**В. Е. Валериус**  
**Художественный редактор**  
**Г. К. Александров**  
**Технический редактор**  
**М. П. Ушкова**  
**Корректор**  
**Б. М. Северина**

Сдано в набор 14/VII 1976 г. Подписано  
в печать 15/II 1977 г. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага тип. № 1 и тифдручная. Усл. п. л.  
18,48. Уч.-изд. л. 19,466. Изд. № 15047.  
Тираж 10 000. Заказ 589. Цена 1 р. 74 к.  
Издательство «Искусство», 103051 Москва,  
Цветной бульвар, 25. Тульская типография  
Союзполиграфпрома при Государственном  
комитете Совета Министров СССР по де-  
лам издательства, полиграфии и книжной  
торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ла-  
пина, 109. Иллюстрации отпечатаны в  
Московской типографии № 2 Союзполи-  
графпрома.