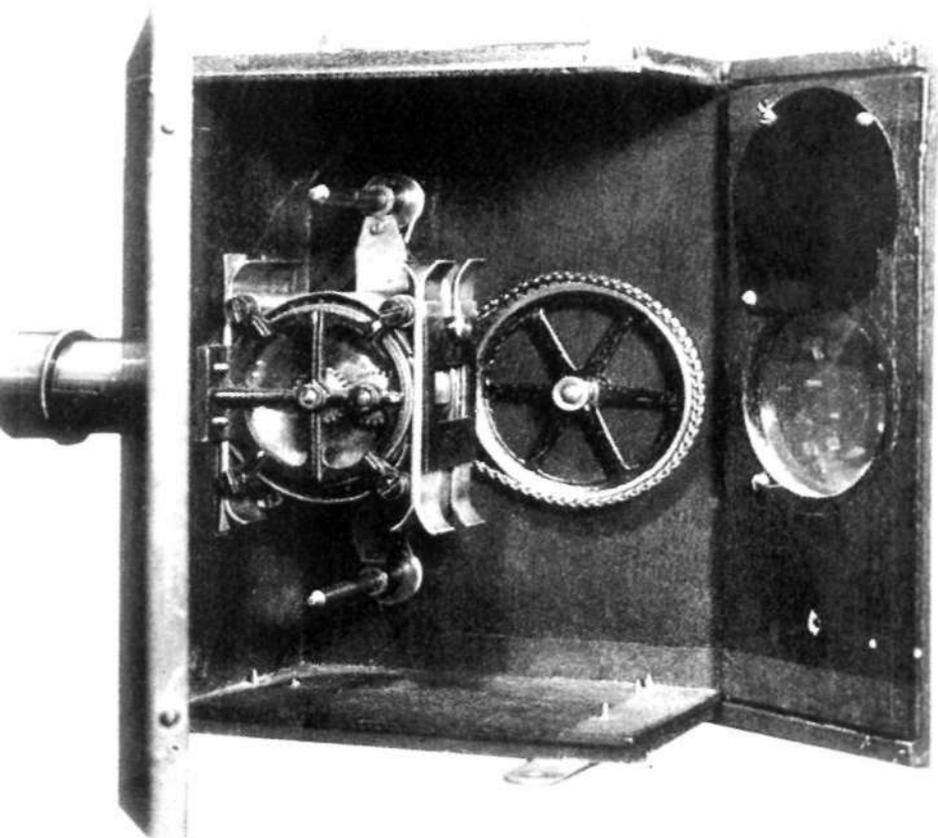


Игорь БЕЛЕНЬКИЙ **ЛЕКЦИИ**  
**ПО ВСЕОБЩЕЙ**  
**ИСТОРИИ КИНО**



**ГОДЫ БЕЗЗВУЧИЯ**

**КНИГА I**  
**КНИГА II**

ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ  
ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ  
ИМЕНИ М. А. ЛИТОВЧИНА

Игорь БЕЛЕНЬКИЙ

**ЛЕКЦИИ  
ПО ВСЕОБЩЕЙ  
ИСТОРИИ КИНО**

ГОДЫ БЕЗЗВУЧИЯ

**КНИГА ПЕРВАЯ  
КНИГА ВТОРАЯ**

Учебное пособие



**МОСКВА  
Г И Т Р  
2 0 0 8**

УДК 791.43.01  
ББК 85.373(0)  
Б43

ОТ АВТОРА

Печатается по решению Ученого совета  
Гуманитарного института телевидения и радиовещания  
имени М. А. Литовчина (ГИТРа)

*Ответственный редактор—  
доктор филологических наук, профессор В. А. Луков*

**Беленький И.**

Б43 Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн.2:  
Учебное пособие / Отв. редактор В. А. Луков. — М.: Гуманитарный  
институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР),  
2008.—416 с, ил.  
ISBN 978-5-94237-032-9

В лекциях И. В. Беленького, читаемых в течение ряда лет в ГИТРе, в сжатой форме представлена история кино в ее основных моментах.

В книге I раскрываются истоки киноискусства, детально показано становление кинопроизводства и дана оценка достижений кинематографа Франции, Англии, США, Италии, Дании, Германии, Швеции, России, а в книге II описаны достижения мирового и отечественного кино 20-х годов, фильмы Чаплина, Вине, Ланга, Деллюка, Бу Ньюзля, Кулешова, Эйзенштейна и других выдающихся деятелей киноискусства. Книги написаны живым, доступным языком, в них ярко проявляется авторское отношение к кино.

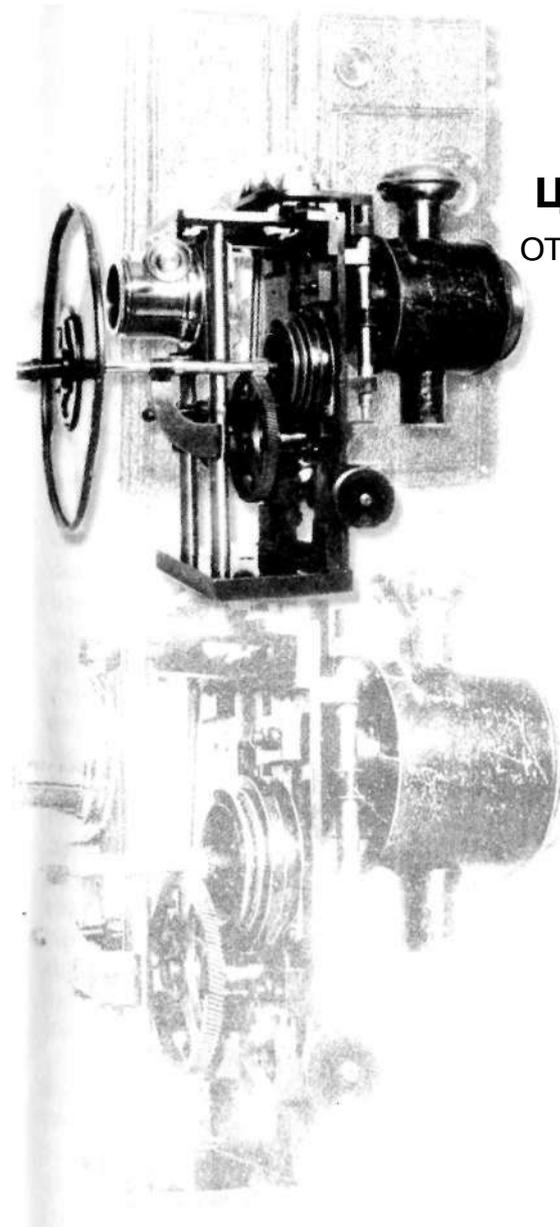
УДК 791.43.01  
ББК 85.373(0)

ISBN 978-5-94237-032-9

© ГИТР, 2008

Представляя читателю свои «Лекции», я вполне отдаю себе отчет в их несовершенстве и неполноте. Что же делать! Необъятного, как известно, не объять, тем более в лекциях, и если я счел возможным все-таки опубликовать их, то тому были свои причины. Приступив несколько лет назад к преподаванию истории кинематографа в Гуманитарном институте телевидения и радиовещания (ГИТРе), я с ужасом обнаружил, что студентам нечего читать. За исключением тех записей, что нерегулярно, еле поспевая и, как водится, невнимательно ведут студенты во время лекционных занятий, ничего сверх услышанного и кое-как записанного они не читают, и дело здесь не только в недостатке прилежания, усидчивости и тяги к чтению — дело в отсутствии специальной литературы. Специальной сиречь учебной. «Мы все учились понемногу», читая Жоржа Садуля, но, чтобы прочесть целиком его объемную (в шесть томов) «Всеобщую историю кино», насыщенную массой второстепенных мелочей, в которых тонет главное — направление, в каком развивался кинематограф, чтобы, повторяю, прочесть ее от корки до корки, нужно хотеть и уметь читать. Есть еще, правда, менее объемная «История киноискусства» Ежи Теплица, но материал в ней изложен не столько систематически, сколько идеологически, да и во всех ее четырех книгах также немало материала побочного, второстепенного, притом что основной материал прописан с явно недостаточной подробностью, необходимой для самостоятельного изучения; но даже если пренебречь этими особенностями Историй Садуля и Теплица, волей-неволей, в отсутствие других изданий ставших классическими, то как и где найти полторы сотни шеститомников и четырехтомников? Ведь дополнительный (4-й в двух книгах) том «Всеобщей истории кино» был издан в 1982 году, а первые три и шестой (пятого нет в природе) — в конце 50-х — начале 60-х! С 1969 года по 1974-й издавались тома «Истории киноискусства». Не заставлять же наших студентов разыскивать эти истории по букинистическим магазинам! Правда, существуют «История зарубежного кино» С. Комарова, переизданная в виде книги под названием «Великий немой», и «Краткая история киноискусства» Р. Юренева. Некогда, лет двадцать назад, их неполной, «пунктирной», наскоро проговоренной информации, может быть, и хватило бы для общего представления о том, что такое кино и чем оно отличается, допустим, от телевидения. В те годы люди активно посещали кинотеатры и интересовались кинематографом. Ныне не то. Ныне кинозрители в кино не ходят, да и литературу, связанную с историей и теорией кинематографа, почти никто

не читает. *Сегодня студентов приходится уговаривать не то что сходить, например, в кинотеатр «Иллюзион», но даже просто посмотреть кассету со старым фильмом. Вот почему сегодня скороговорка пополам с ностальгией по временам «социалистического реализма», «прогрессивного» и «реакционного» кинематографа, «выдающихся реалистов» и «апостолов модернизма» попросту неприемлема. Сегодня приходится в подробностях и с подробностями описывать все обстоятельства возникновения кино, его превращения, с одной стороны, в кинопромышленность, а с другой — в особый вид искусства. Сегодня мало просто рассказать о Гриффите — его требуется накрепко «привязать» к современному Голливуду, к его неограниченным деньгам и съемочно-постановочным возможностям. Сегодня ни к чему всякий раз падать на колени перед классиками кинематографического варианта «соцреализма», это никого не убеждает, — сегодня надо каким-то образом объяснить все то, что случилось с нашим кинематографом в 1991 году и происходит с ним по сию пору, а сделать это можно, только разобравшись с тем, что происходило в нашем кино в самом начале 20-х годов. И так далее и тому подобное. Люди, для которых кинематограф не цель жизни, а лишь заданные условия учебной программы, требуют рационального, а не идеологизированного, объяснения происходившего и происходящего. Вот почему возникла идея опубликовать эти «Лекции», попытавшись объяснить кинематограф тем, кто кинематографом специально не интересуется. Разумеется, это не лекции в чистом виде: по сравнению с тем, что читается в отведенные расписанием часы, их материал расширен и по возможности стилистически обработан. Словом, это не расшифрованная стенограмма, а цикл литературных лекций, с другой стороны, это и не систематическая и не последовательная история кинематографа и тем более не учебник. Это — именно «пособие» для тех, кто читать не любит, особенно если требуемую литературу нужно еще разыскивать по библиотекам, а также для тех, кто по отношению к кинематографу испытывает, скажем так, умеренный интерес и, в случае чего, мог бы спокойно обойтись без кино.»*



## **ЦИКЛ ПЕРВЫЙ**

**ОТ «КАМЕРЫ ОБСКУРА»  
ДО «КАБИНЕТА  
ДОКТОРА КАЛИ ГАРИ»**

## ГОСПОДА СТУДЕНТЫ, НЕ ПРОПУСТИТЕ ЭТО ПРЕДИСЛОВИЕ!

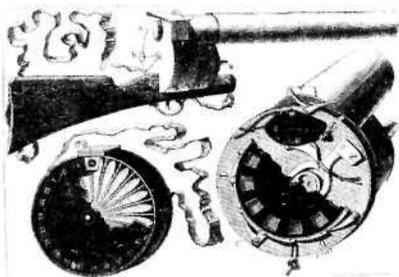
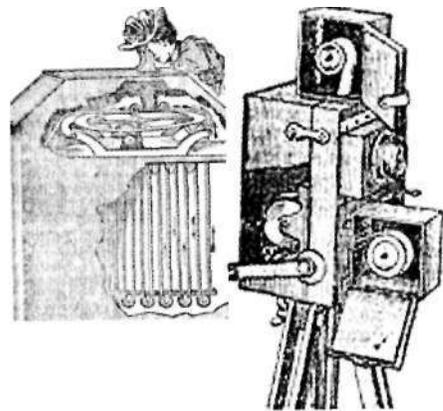
Известно, что предисловий обыкновенно не читают (возможно, правильно делают). Можно было бы не читать и это, если бы с него не начались лекции. Оно ведь и есть первая лекция, потому что все, о чем в нем говорится, представляет собой предисловие, введение, вступление — назовите как хотите, — пролог к истории кино. Ну и, само собой разумеется, обо всем этом принято говорить на первых же экзаменах.

Вы начинаете изучать историю кино, кинематографа, киноискусства. Зачем? Только ли чтобы сдать экзамены? Зачем вообще изучается история? С одной стороны, не худо бы знать, чем занималось человечество до того, как мы с вами появились на свет. Все-таки не мы же первые и — даст Бог — не последние. И совсем ничего не знать, кто и как обустроивал этот мир, как-то и не вполне удобно. С другой стороны, само знание еще ничего не дает. Оно хорошо только тогда, когда оно «проглочено», «переварено» и усвоено. Когда не повторяются старые ошибки. Когда достижения совершенствуются. Знание истории живописи помогает художникам и скульпторам, граверам и архитекторам. Знание истории музыки облегчает и композиторам, и исполнителям музыкальное творчество во всех жанрах. Ни один писатель не

написал бы и фразы, не будь у него за плечами многовековой истории литературы. Люди, чьими усилиями существует современный кинематограф (Спилберг, Тарантино, Люк Бессон, Кончаловский и прочие), пересмотрели практически всю историю кино, перечитали многие его «Истории», чего и вам желаю. Иначе — как снимать? Как писать сценарии?

Обратили ли вы внимание, например, что в титровой «шапке» фильма «Криминальное чтиво» того же Тарантино нарисованы четыре фигурки, а под ними значится название мифической кинокомпании «Vande a part»? Так назывался фильм французского режиссера Жан-Люка Годара (в русском переводе «Странная банда»), снятый в 1964 году. Причудливый, почти клиповый годаровский монтаж тех лет нашел свое пародийное отражение в фильме Тарантино. Могло ли бы это произойти, не зная режиссер историю мирового кино? Да только ли режиссеру надо знать историю кино? Фактически всякий, кто профессионально, по роду деятельности связан с экраном (не важно — с кинематографическим или телевизионным), так или иначе опирается на опыт многих тысяч предшественников, нескольких поколений режиссеров, операторов, художников, звукорежиссеров, продюсеров и многих других, усилиями которых и сформировались собственно кино-, телевизионные профессии. Разумеется, с тех далеких времен многое изменилось, выработаны новые технологии создания декораций, съемок, монтажа, разработана новая аппаратура (компьютерная, цифровая). Но главное осталось неизменным: по-прежнему режиссер выходит на съемочную площадку, оператор становится к камере, а перед объективом актеры разыгрывают свою сцену в декорациях, созданных художником; когда придет время озвучивания, этот процесс будет происходить под руководством звукорежиссера. И никакие технологии в этом процессе пока ничего не изменили. Снимать фильм по-другому еще никто не научился. А посему всем нам следует знать, как рождался, складывался и развивался тот кинематограф, который мы сегодня смотрим на видеокассетах. И еще: возможно, особенности исторического развития кино помогут выкарабкаться из того небытия, в каком пребывает отечественный кинематограф: во-первых, нынешний кризис не первый, а во-вторых, не мы единственные попадаем в сходные ситуации.

Удивительно, но факт: из всех искусств лишь о кино известно не только, в какой год и даже месяц оно возникла, но и день! 28 декабря 1895 года. Нет ни одного документального свидетельства о том, когда родились живопись, скульптура, музыка, театр, литература. Но кино, оказывается, имеет не только день рождения, но и место, и родителей (то есть изобретателей)! Полные паспортные данные. Считается, что



его изобрели братья Огюст и Луи Люмьеры, предприниматели из Лиона, а первый киносеанс состоялся 28 декабря 1895 года в Париже, в помещении «Гран Кафе».

Интересно, в какой пещере была написана первая картина и, главное, зачем? Можно предположить, что живопись возникла в древнейшие времена из-за магических свойств, которые люди испокон веку приписывали изображению: так как древний человек добывал пищу в основном охотой, то и большая часть наскальных изображений посвящена сценам охоты (хочешь, чтобы охота удалась, нарисуй зверя, на которого охотишься).

Театр возник, наверное, из ритуальных обрядов, связанных с профессиональными празднествами — охотничьими, сельскохозяйственными, ремесленными и т. п.

Музыка: на каком-то из ранних этапов человеческого существования формировавшийся язык общения человека с человеком начал расслаиваться — одна его часть, или слой, выполняла по-прежнему коммуникативные функции (то есть способствовала общению), а другая стала способом самовыражения (пение, например). (Забавную фантазию на эту тему предложил американский комедиограф Мел Брукс: в фильме «История мира. Часть первая» (1981) вождь племени случайно роняет большой камень на ногу своему соплеменнику, тот кричит от боли, и вождю этот крик нравится. «Ну-ка, ну-ка, — еще раз!» — говорит он и уже специально бросает на ту же ногу соплеменнику другой камень: услышав, как человек буквально воеет от боли, вождь задумчиво произносит: «Надо же, как красиво!»)

Словом, классические виды искусства возникли из жизненных потребностей человека, потому и невозможно определить, когда же именно появился какой бы то ни было вид искусства (тем более что, например, в Средние века искусством называлось то или иное ремесло; отсюда во многих языках, в том числе и русском, «искусство» и «искусность» — однокорневые слова). В этом смысле кино — искусство достаточно загадочное: ведь никакой жизненной необходимости в нем не было. Более того, если бы не существенный кризис в развитии классических видов искусства, возникший на рубеже XIX и XX веков, кинематограф мог и не стать самостоятельным видом искусства, а так и остаться просто техническим изобретением, каким он, собственно говоря, и был в действительности.

Кстати, когда вы слышите или читаете, что 28 декабря 1895 года — день рождения кино, учтите, что, во-первых, это не совсем точно (это был лишь первый публичный киносеанс, показавший возможности ап-

парата братьев Люмьер), а во-вторых, это совсем не точно, ибо четыре-пять годами раньше американский изобретатель **Томас Эдв. Эдисон** уже демонстрировал в своих кинетоскопах фильмы, снятые «кинемографическими» аппаратами и даже синхронизированные со звуком с помощью кинетофонографа; наконец, в-третьих, и в том и другом случаях это чисто техническое изобретение (зафиксированное, кстати, патентом) связывалось его авторами по обе стороны Атлантического океана исключительно с коммерческими и краткосрочными перспективами. «Мне казалось, что этот аппарат не имеет коммерческого будущего», — вспоминал Эдисон. А Луи Люмьер, нанимая кинемеханика, сказал ему: «Мы ведь предлагаем вам занятие, у которого нет будущего». То есть если бы тем немногим зрителям, что пришли на первый киносеанс в парижское «Гран Кафе», фильмы Люмьеров не понравились, изобретатели, скорее всего, тут же и забыли бы о своем детище и переключились бы на что-нибудь другое. Поэтому для того, чтобы считать 28 декабря 1895 года днем рождения кино, необходимо знать его предысторию. К ней-то мы и перейдем.

XIX век был исключительно богат на всевозможные технические и технологические изобретения и приспособления, связанные с бытовыми удобствами человека. Водопровод по металлическим трубам, лампочка накаливания, телеграф, телефон, радио (возникшее, кстати, в тот же год, что и кино) — вот наиболее яркие примеры этой массивной волны изобретений. В этой обстановке повсеместного научно-технического прогресса, ускорившегося на рубеже столетий, свое место занял и комплекс идей, связанных с движущимися изображениями. И в техническом, и в технологическом отношении кинематограф — итог нескольких линий исторического развития.

**Первая линия** связана со светотеневыми эффектами. Первыми свидетельствами на этот счет могут считаться несколько слов Платона в его диалоге «Государство» (IV век до нашей эры): люди, с малых лет закованные в оковы, «обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине (...), находясь в таком положении, люди что-нибудь видят, свое ли или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на стену пещеры? (...) [они] целиком и полностью принимали бы за истину тени...». Этим же эффектом уже в Средние века пользовались кукольные театры Индии, Китая и острова Ява, а в XVIII веке уже и европейские кукольные театры: например, в «Панораме», где Роберт Баркер применил подсветку; в так называемом «Эйдофузиконе» Филипа де Лутербурга, также добивавшегося светотеневых динамических эффектов с помощью подсветки.

Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга I

ки; в «Диораме», в которой Луи Дагер и Клод-Мари Бутон регулировали поток света посредством жалюзи и ставней; наконец, в «Волшебном фонаре» («Латерна магика») Этьена Робера (Робертсона), где с помощью задымления и причудливых декораций создавались зрелища в духе «готического» романа ужасов. Эти «живые картинки» были очень долго популярны в Европе и продержались чуть ли не до конца XIX века.

**Вторая линия** исторического развития привела к созданию фотографии, ибо основывалась на стремлении изобретателей зафиксировать нерисованное изображение. Первым этапом здесь, по-видимому, стал «Волшебный фонарь» — но не тот, с которым в XVII! столетии выступал уже помянутый мною Этьен Робер, а тот, какой в VIII веке был создан в Китае (точнее — был выяснен принцип его действия). Его принцип был основан на эффекте перевернутого изображения: проходя через крохотное отверстие, свет отбрасывает на плоскость (стены, например) перевернутое изображение наружного предмета. В XVI столетии этим эффектом воспользовался гениальный живописец и изобретатель Леонардо Да Винчи (автор знаменитой «Моны Лизы», или «Джоконды»), создав целую проекционную систему, названную им «камера обскура» (темная комната). Это было светоизолированное пространство (сначала в виде ящика, затем как отдельное помещение), в котором с помощью зеркальных линз изображение проецировалось на специальный экран. Разумеется, изображение сохранялось только до тех пор, пока на него падал поток света, и для того, чтобы это изображение зафиксировать (отпечатать, сохранить), требовался какой-то светочувствительный материал. Первым, кому удалось зафиксировать изображение в «камере обскура», был француз Нисефор Ньепс: он добился этого в 1826 году с помощью асфальтового лака (эта технология называлась «гелиографией»). В 1839 году эту технологию усовершенствовал Луи Дагер, используя металлические пластинки, покрытые слоем серебра. Так были получены первые фотоизображения, названные по фамилии их создателя «дагерротипами». В 1840 году англичанин Уильям Тэлбот разработал специальную вощеную бумагу, на которой уже можно было печатать снимки. Так родилась фотография. Ее появление для кинематографа оказалось в перспективе очень важным процессом — и потому, что именно **в движении фотографических снимков заключалась суть кино**, и потому, что на первых порах всю операторскую работу вели бывшие фотографы.

Но еще важнее оказалась **третья линия**. Истоки ее — в Древнем Египте, где открыли любопытный оптический обман: если в темном помещении быстро пронести любой источник света (свечу, фонарь — что угодно), возникнет впечатление, что за ним как бы остается след. Так была открыта

**инерция зрительного восприятия**, без представления о которой сегодня не было бы ни кино, ни телевидения. Уже в середине XVIII века французский физик д'Арси, дабы получить тот же эффект, проделал свой опыт: он повертел над головой горелку с горящими углями. Еще более наглядный, но чрезвычайно болезненный и опасный эксперимент проделал в 1829 году молодой бельгийский физик Жозеф Плато: в течение 25 секунд он не отрываясь смотрел на солнце, стараясь определить предел сопротивляемости сетчатки. Повторять этот эксперимент не рекомендую, потому что, во-первых, Плато в итоге ослеп, а во-вторых, сейчас это уже ни к чему: инерция зрительного восприятия давно определена и описана. (Кстати, почти за два столетия до Плато схожий опыт проделал выдающийся английский физик Исаак Ньютон: около 1680 года он семь секунд смотрел правым глазом на отражение солнца в зеркале, после чего из-за невыносимых болей в глазу ему пришлось несколько дней провести в абсолютно темной комнате.) Что же до Плато, то прежде чем окончательно ослепнуть, он успел в 1832 году сконструировать так называемый **фенакистископ**, своего рода игрушку, основанную именно на инерции зрительного восприятия. Этот прибор представлял собой картонный цилиндр с вертикальными щелями; на его внутренней стороне нарисованы фигуры с пофазно размеченным движением: когда цилиндр, установленный на диске, вращался перед зеркалом, фигуры, видимые в зеркале через щели, уже не крутились вместе с цилиндром, а стояли на месте (если не было пофазной разметки) или двигались, если разметка была, (Интересующимся могу порекомендовать книгу Дэвида Паркинсона «Кино», i вышедшую на русском языке в 1996 году: там на с. 12-13 подробно с рисунками | объясняется принцип действия фенакистископа и родственных современных ему приборов — тауматропа, зоэтропа и др.) Без фенакистископа , вся цепочка последующих изобретений в этой области была бы попросту невозможна. Три линии исторического (точнее—доисторического) развития кино, о которых мы только что с вами говорили, были связаны не с техническими приспособлениями, не с механическими устройствами, а с существовавшими и без них, помимо них, природными свойствами: игрой света и тени, способностью некоторых материалов впитывать, фиксировать, сохранять изображение, оптическим обманом глаза.

Но решающей в процессе создания, собственно, киноаппарата оказалась все-таки **четвертая линия**, обусловленная общим увлечением в XIX веке техническими новинками, так или иначе, повторяю, имеющими отношение к быту. Первым шагом на этом пути уже чисто технического изобретательства надо, наверное, считать модернизацию фенакистископа Плато: французский изобретатель Дюбоск заменил рисунки, которыми пользовался Плато, светочувствительными фотографическими пластинка-

**Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга I 11**

ми. Так возник **биоскоп** Дюбоска, на котором фотографии вращались перед объективом стереоскопа (прибор для объемного видения, изобретенный в 1838 году) на двух барабанах, заменивших цилиндр у Плато, и создавали иллюзию движения. Следующий шаг — так называемый **фазматроп** американца Генри Хэйла, продемонстрированный в 1870 году: это была своего рода живая фотография — проекция диапозитивов, размещенных на барабане. Суть его заключалась в пофазном фотографировании: движение снималось по фазам, а затем все фотофазы показывались последовательно. Здесь же можно еще отметить **кинематоскоп** другого американца, Колмэна Селлерса, где фотографии размещались на барабане не плоско, а одна за другой, как лопасти парового колеса. Фазматроп и кинематоскоп подтолкнули к изобретениям английского фотографа Эдварда Майбриджа и французского орнитолога Этьен-Жюль Марей. С 1877 по 1880 год **Майбридж** как бы подвел итог всем этим попыткам оживить фотографию. Выполняя заказ калифорнийского губернатора, желавшего узнать, отрывает ли при галопе лошадь от земли все четыре копыта, Майбридж установил на ипподроме в ряд 24 фотоаппарата, затворы которых были соединены с нитями, натянутыми по пути бега лошади. Лошадь рвала одну нить за другой, соответственно щелкали затворы фотоаппаратов, и Майбридж в итоге получил 24 снимка отдельных фаз лошадиного галопа. Но главное произошло дальше: Майбридж сумел показать эти фотографии в их последовательности с помощью специального проектора, разработанного им на основе все того же фенакистископа Плато. Он назвал этот проектор **зоопраксископом**. Этот прибор создавал иллюзию движения лошади, а позднее и других животных и человека.

Основываясь на этих экспериментах, **Этьен-Жюль Марей** сконструировал в 1882 году первый вариант так называемого **фотографического ружья**, которое к 1888 году усовершенствовал, превратив его в своего рода скоростную фотокамеру. С ее помощью он автоматически фиксировал один за другим 12 снимков в их последовательности (по фазам) — сначала на вращающемся диске, а затем на пленке, которую как раз к этому времени разработал и выпустил Джордж Истмэн. С изобретением пленки, заменившей бумажную ленту, началось развитие съёмочной технологии и скоростного проецирования фотографий, по сути близкого к кинопроекции. К 1889 году Марей своим фотографическим ружьем был в состоянии делать до ста снимков в секунду. Теперь дело оставалось за малым — создать съёмочную и проекционную аппаратуру.

Принято считать, что кинематограф независимо друг от друга изобрели Люмьеры и Эдисон. Но, во-первых, зависимо друг от друга, а во-вторых, не только они. Первый в мире съёмочный аппарат, названный **ки-**

**нетографом**, сконструировал по чертежам Эдисона его ассистент Уильям Диксон в 1888 году, применил он его в 1889-м, а запатентовал в 1891-м. Тогда же, в 1889-м, Диксон соединил его с фонографом, который Эдисон создал в 1877 году, и получил **кинетофонограф**, т. е. **звуковой** съёмочный аппарат. Им Диксон снял первый в истории звуковой фильм. На пленке сам Диксон приподнимает шляпу, кланяется и, хоть и с неважной дикцией, но различимо говорит: «Здравствуйте, мистер Эдисон. Я счастлив видеть вас. Надеюсь, вы довольны этим кинетофонографом».

В тот же год тот же Диксон разработал так называемый **кинетоскоп**, который, что принципиально, представлял собой не трёхкоординатный, а просторовый аппарат, рассчитанный на одного человека. В 1894 году Люмьеры купили в Париже диксоновский кинетоскоп и, как вспоминает Огюст Люмьер, «заметили, что было бы интересно попробовать воспроизвести на экране и показать пораженным зрителям живые сцены, в точности изображающие движущихся людей и предметы. Весь короткий досуг, оставшийся у нас от наших дел, мы посвящали этой проблеме... Однажды утром в конце 1894 года я зашел в комнату к брату... Он... сообщил мне, что не мог ночью спать и, мысленно уточняя условия, необходимые для достижения нашей цели, придумал такой аппарат, который и обеспечит все необходимые условия. Дело заключается в том, объяснил он мне, что пленка должна двигаться прерывисто. Для этого необходим механизм, действующий аналогично передаче швейной машины, т. е. так, чтобы зубцы в верхнем положении входили в отверстия перфорации и тянули бы за собой пленку, а, опускаясь вниз, оставляли бы пленку неподвижной... Мой брат за одну ночь изобрел кинематограф» (*Садуль*, т. 1, с. 128-129). Другими словами, речь шла об эксцентрик, приводимом в движение с помощью кулачкового механизма, равно как и о специальных зубцах, которые должны были входить теперь в отверстия перфорации.

Со своей стороны Эдисон и Диксон, получив в 1889 году целлулоидную пленку, проделали в ней отверстия и создали специальный барабан, напоминающий катушку, обе широкие части которой были снабжены зубцами. Отверстий, которые Диксон расположил на пленке по обеим ее сторонам, было четыре пары на каждый кадр. Так появилась перфорированная пленка, сохранившаяся в точно таком же виде и по сей день. Этой пленкой воспользовались и Люмьеры.

Словом, процесс создания киносъёмочной и кинопроекционной аппаратуры можно расписать следующим образом: Диксон создал особую кинематографическую пленку с перфорацией и сконструировал кинокамеру, которую Луи Люмьер затем усовершенствовал, а Люмьер, в свою очередь, разработал кинопроектор, который Диксон по рас-

поряжению Эдисона позднее использовал для создания собственного кинопроектора взамен кинетоскопа.

Надо еще отметить, что в том же, 1894 году Эдисон и Диксон оборудовали особое помещение, которое Диксон назвал **Кинетоскопическим театром**, но которое фактически представляло собой первую киностудию. Именно в этом помещении Эдисон и Диксоны снимали первые в истории фильмы. Современники так описывают эту, по выражению Садуля, «бабушку наших студий»: «Это продолговатая деревянная постройка, крыша которой была подвижна в центральной части — она могла подниматься и опускаться. Постройка была обита толем и окрашена внутри в черный цвет. Декорации не скрашивали общую мрачную обстановку, зато на черном фоне прекрасно выделялись движения актеров. Постройка могла вращаться, что позволяло поворачивать ее вслед за солнцем». В историю эта первая киностудия вошла под названием «Черная [у]тария», ибо сильно напоминала тюремные «воронки» тех лет. Повторяю, первые эдисоновские фильмы снимались именно здесь.

И все-таки, несмотря на то что кинетоскопы пользовались в США достаточно большим успехом, Эдисон был вынужден отказаться от них ради кинопроекторов люмьеровского типа. Почему? Из-за необходимости международного кинопроката. Согласитесь, что коробки с пленкой легче распространялись по всему миру от Южной Америки до Японии, чем деревянные ящики кинетоскопов более чем метровой высоты. Будучи прежде всего предпринимателем, Эдисон, естественно, рассчитывал на коммерческий успех своих фильмов, т. е. на прибыль, получаемую не только, а возможно, и не столько у себя дома, сколько по всему миру. Вот почему ему пришлось перейти на технологию, какую пользовались в Европе, а там пользовались люмьеровскими проекционными аппаратами и специально оборудованными просмотровыми залами, которые заметно отличались от американских «пенни-аркад».

Разумеется, и съемочные, и проекционные аппараты придумывали в то время многие: англичане Уордсворт Донисторп и Уильям Фриз-Грин, француз Луи Лепренс, немцы братья Складановские и другие, и если мы с вами не говорим о них подробнее, то лишь по одной причине: изобретение братьев Люмьер, особенно младшего — Луи, оказалось куда эффективнее и дешевле, нежели аппараты конкурентов. Это был легкий, прочный, портативный механизм, приводимый в движение обычным поворотом рукоятки. Важнейшим его качеством была универсальность: он мог работать как : а) съемочная камера, б) кинопроектор, в) аппарат для печатания позитивов.

Как уже говорилось, 28 декабря 1895 года с помощью своего аппарата, названного ими «*cine'matographe*», т. е. **кинематографом**, братья Люмьер устроили первый публичный просмотр снятых ими же фильмов. Наиболее известны из них «Площадь Белькур в Лионе», «Кормление ребенка», «Прибытие поезда на станцию Ле Съота», «Выход рабочих с фабрики Люмьера», «Политый поливальщик». Эти фильмы сыграли, скажем так, тройную роль. **Во-первых**, в них был подведен итог всем технологическим линиям в развитии кинематографа, его предистории. На их примере был как бы получен ответ на вопрос, что такое кино в технологическом отношении. С одной стороны, это **фиксация на киноплёнке движения физического объекта в виде последовательности отдельных фотоснимков**, запечатлевающих движение именно как последовательность фаз (стадий). Эти фотоснимки были названы **кинокадрами** (сейчас их принято называть «кадриками»). С другой стороны, **кино — проекция этих фотоснимков на специальный экран**, укрепленный в особо отведенном для этого помещении (кинозале), а стало быть, предназначенный для массового восприятия. (Опыт Эдисона, предназначившего свой кинетоскоп для индивидуального просмотра, в кинематографическом отношении оказался неперспективен: для возрождения индивидуального способа восприятия киноизображения пришлось ждать изобретения и массового распространения телевидения.) **Во-вторых**, как всякое изображение чего бы то ни было, **кинокадр объективно обладал внутренней эстетикой**, изобразительной структурой, которая могла как заключать в себе некий художественный импульс, так и не заключать его. **В-третьих**, условия массового восприятия превращают экранное изображение в **продукт промышленного производства**. Все эти три обстоятельства и сыграли ключевую роль в развитии кинематографа и как особой отрасли промышленности, и как особого вида искусства. Только в этом смысле, то есть учитывая все эти обстоятельства, выявившиеся именно на первом публичном киносеансе братьев Люмьер, и можно считать 28 декабря 1895 года началом истории кинематографа.

**Итак:**

- кино — проекция фотоснимков в пофазной последовательности на специальный экран;
- кинокадр обладает внутренней изобразительной структурой;
- условия массового восприятия превращают экранное изображение в продукт промышленного производства.

## НАЧАЛО

Мы с вами уже видели, как менялся характер зрелищ (от светотеневых эффектов до демонстрации фотографических серий) в зависимости от технологии. Другими словами, только что изобретенный **кинематограф по своей природе был технологичным**, технологоемким, целиком и полностью зависевшим от **технического прогресса**. Технический же прогресс, как известно, непрерывен и до поры до времени служил необходимым условием для дальнейшего развития кинематографа: через сравнительно непродолжительное время последовало появление в кино звука, цвета, различных экранных форматов, эволюция съемочных и проекционных средств и т. д. и т. п. И почти всякий раз это радикальным образом меняло характер образности, жанровые параметры, особенности распространения и, соответственно, интенсивность кинопроизводства.

Другая его особенность, правда выявившаяся лишь спустя примерно десятилетие, — это **двойственный**, неустойчивый, нечетко обозначенный **характер экранного изображения**. Именно эта особенность послужила впоследствии причиной периодически возникающих кризисов кинематографа как искусства (но не как промышленной отрасли), один из которых, кстати, устойчиво продолжается все последнее десятилетие. Изобразительная двой-

ственность кинокадра привела к тому, что в первое десятилетие кинематограф развивался как бы по двум направлениям.

Одно из них (иногда называемое «люмьеровским») основано на **фотографической природе кинематографа** как такового (вспомним: кино — это пофазная последовательность фотоснимков). Зависимость от фотографической основы первых кинокадров обусловила их документальный, невымышленный характер: площадь в Лионе, кормление ребенка, прибытие поезда — это не названия, это и сюжет, и фабула, и развитие события, и перечень показываемых действий. Это то, что происходило на самом деле, т. е. жизнь как она есть. И это вполне согласуется с настроениями первых кинозрителей, **никогда не видевших движущиеся фотографии**.

Вот как знаменитый киносказочник Жорж Мельес (о нем самом чуть ниже) вспоминал о том, как на первом киносеансе впервые увидел движущуюся фотографию: «Мы находились перед маленьким экраном... и спустя несколько мгновений на нем появилась неподвижная фотография, изображающая площадь Белькур в Лионе. Немного удивленный, я только успел сказать соседу: «Так это из-за проекций нас потревожили? Я этим занимаюсь десять лет». Не успел я закончить эту фразу, как лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней — другие экипажи, потом прохожие — словом, вся уличная толпа. При виде этого зрелища мы сидели с открытыми ртами, остолбенелые от удивления, пораженные донельзя... В конце представления все были в упоении и каждый спрашивал себя: каким образом могли достичь таких результатов?» (Садуль, 1, 163-164).

Отметьте здесь слово «представление»: кому сегодня придет в голову называть демонстрацию кинофильма представлением? Людям же тех лет (столетие назад) был ведом только один тип зрелища — сценическое представление (опера, балет, драматический спектакль, оперетта, цирк, мюзик-холл и т. д.). Вот почему так странно реагировали первые кинозрители. Говорят, на первых киносеансах зрители в испуге вскакивали, глядя на прибытие поезда: им казалось, что паровоз въедет прямо в зрительный зал. И немудрено: они же привыкли к **представлениям**, а тут вдруг увидели **реальную жизнь**. Здесь-то и сказался помянутый мною выше двойственный, неустойчивый, нечетко обозначенный характер экранного изображения.

Ведь фильм, каким бы документализированным, фотографическим, реалистическим или натуральным он ни был, это тоже представление, ибо изображенный на экране документально подлинный мир показывается не как среда, обстановка, в которой зритель мог бы расположиться



(для жизни ли, для отдыха, для времяпрепровождения), а как нечто, отделенное от зрителя, ему недоступное, хотя и похожее на реальность. А раз так, значит, мы видим не подлинный мир, а только похожий на него. Доказательством чему — «Поливальный поливальщик». Конечно, это — единственный во всей программе первого киносеанса вымышленный сюжет, но тем не менее все аксессуары действия как бы подлинны: реальный сад, реальная вода. Персонажи ненастоящие — это не реальный садовник: и он, и мальчик — знакомые Люмьеров. Но даже если бы они были настоящими, это ничего не изменило бы — это было бы зрелище, сюжет, история о некоем садовнике и мальчике вполне сродни театральной или литературной истории (кстати, сюжет и был заимствован из рассказа в картинках «Поливальщик», опубликованного в 1887 году книгопродавцем Кантенном).

Вот на этой неустойчивости экранного изображения, то и дело соскальзывающего с фотографической подлинности в театрализацию, в вымысел, и возникло второе направление раннего кинематографа, которое иногда именуется «мельесовским». Так как суть кинематографа — в движущихся фотографиях, то его в ту пору так и называли: «движущиеся фотографии». В «люмьеровском» направлении упор делался на фотографии; в «мельесовском» — на движении, прежде всего на пофазном движении.

Наиболее ярким представителем второго направления был режиссер Жорж Мельес (1861-1938), первый, если можно так выразиться, подлинный Автор своих фильмов. Он был профессиональным фокусником и иллюзионистом (одним из предшественников Копперфилда) и свои представления показывал в театре «Робер Уден». Побывав, как мы уже знаем, на первом киносеансе братьев Люмьер, он заинтересовался их изобретением, которое позволяло ему расширить число зрителей своих фокусов. Чтобы эти фокусы были по возможности столь же убедительны на экране, как и на сцене, он придумал целую систему трюков. Повидимому, именно Мельес придумал такие кинотрюки, как стоп-кадр, многократная экспозиция, съемка в каше, съемка в рапиде и т. п., которыми и по сей день пользуются на всех съемочных площадках мира. Трюки эти нередко изобретались по ходу съемок. Сам Мельес описывает это следующим образом: «Хотите знать, как мне впервые пришла в голову мысль о применении трюка в кинематографии? Да очень просто. Однажды, когда я снимал площадь Оперы, задержка в аппарате (весьма примитивном, в котором пленка часто рвалась или зацеплялась и застревала) произвела неожиданный эффект. Понадобилась минута, чтобы освободить пленку и вновь запустить аппарат. За эту минуту прохожие,

экипажи, omnibusы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, то в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как omnibus «Мадлен-Бастилия» превратился в похоронные дроги, а мужчины — в женщин. Трюк с заменой и трюк с превращением были найдены, и два дня спустя я уже снимал первые превращения мужчин в женщин и внезапные исчезновения, которые имели громадный успех».

Из всего, что снял Мельес (а снял он около пятисот короткометражных фильмов), наиболее интересны фильмы двух типов: восстановленные события и картины. *Оу Восстановление, или реконструкция, событий* было в конце прошлого века чрезвычайно распространенным жанром. Фотография в иллюстрированной печати (журналах) занимала еще очень ограниченное место — куда чаще прибегали к рисункам, а если все же приходилось пользоваться фотографией (например, в годы франко-прусской войны 1870-1871 гг.), то никто не ездил на передовую и не снимал подлинные события: вместо этого предпочитала снимать наряженных в солдатскую форму статистов и публиковать фотомонтаж этих «съемок». Таков был обычай, и нет ничего удивительного в том, что первые кинематографисты только следовали этому обычаю. Отдал ему дань и Мельес, восстанавливая эпизоды антитурецких восстаний на Крите (1896-1897), антианглийских выступлений в Индии, а также показывая воображаемые путешествия по реальным местам — «Опасное путешествие на Монблан» и «Между Дувром и Кале» (1897). При съемках последнего фильма в павильоне были созданы волны из материи, рабочие раскачивали лодку, а комик, изображавший пловца в лодке, разыгрывал сценку морской болезни.

Гораздо интереснее и изобретательнее были эпизоды, связанные с взрывом на крейсере «Мэн» (1897-1898), где у себя на студии в Монтрё Мельес применил движущиеся макеты. В одном из эпизодов серии фильмов о крейсере «Мэн» («Водолазы за работой») Мельес вел съемки, поместив между кинокамерой и актерами, изображавшими водолазов, большой аквариум с рыбами. Этот же прием был в центре внимания в его знаменитом фильме 1903 года «Царство фей». Наиболее известен в жанре восстановленных событий фильм «Дело Дрейфуса» (1899), снятый «по горячим следам» этого громкого судебного процесса (в 1894 году антисемитски настроенные офицеры французского генерального штаба обвинили своего коллегу, еврея Дрейфуса, в шпионаже в пользу Германии; под давлением общественного мнения Дрейфус был реабилитирован в 1899 году). Надо ли пояснять, что фильм Мельеса не был документальным в люмьеровском смысле слова? Все роли исполнялись актерами, причем в самой дурной театральной манере — с энер-

гичной жестикуляцией и поразительным на нынешний взгляд гримасничеством. Это было настоящее представление, рассчитанное на самого невзыскательного зрителя, который готов поверить во все, что угодно, лишь бы это касалось сплетен насчет правящей элиты.

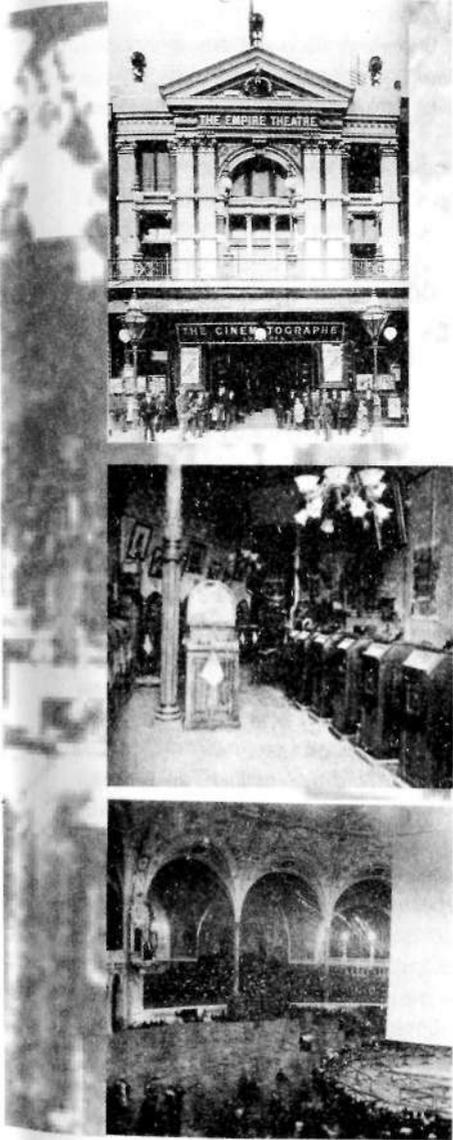
Но наиболее зрелищными и эффектными были фильмы Мельеса, представлявшие собой фантастические картины (их принято именовать сказочными феериями). Здесь прежде всего надо назвать «Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «400 шуток дьявола» (1906), «Покорение Северного полюса» (1911). Мельес, можно сказать, был первооткрывателем таких жанров, как фильмы ужасов и фантастические фильмы (у нас их почему-то традиционно называют научно-фантастическими). «Путешествие на Луну» — это предок современных «космических» фильмов, а «400 шуток дьявола» предвосхищает современные «ужастики». Главное, что выделяет фильмы — сказочные феерии, — это насыщенность трюками, или, как сказали бы сегодня, спецэффектами, а в «Путешествии на Луну» привлекает еще и пародийность (объект пародии — театральные феерии в стиле театра «Шатле»). Каждая из 30 картин-эпизодов в этом фильме переходит в следующую посредством наплыва, т. е. когда предыдущее изображение как бы растворяется в последующем. Сегодня это кажется элементарным, но на заре кинематографа любой трюк воспринимался как открытие.

Вклад Мельеса в развитие кинематографа чрезвычайно велик: **1) он заложил основы специфического языка кино**, разработав трюки, которыми пользуются и по сей день; 2) на самом раннем этапе он расширил сферу воздействия экрана, выведя кино за пределы фотографии, в мир фантазии; 3) только благодаря гениальному дару воображения Мельеса в кино уже с самого начала появились фантастические и сказочные фильмы. Следует добавить, что почти все свои фильмы Мельес раскрашивал от руки, придавая цвету выразительные функции.

**Итак:**

**Развитие кинематографа в первое десятилетие истории кино происходило по двум направлениям:**

- документальное («люмьеровское») — основано на фотографической природе экранного изображения;
- фантастическое («мельесовское») — основано на обыгрывании пофазного движения изображений на экране.



Ни Люмьеры, ни Мельес ни словом не упоминают ни об образах, ни о темах, ни об идеях и т. д. Да никто ничего подобного от них и не ждал. Практически все первое десятилетие XX века кинематограф был ярмарочным, аттракционным. Сама профессия Мельеса и на сцене, и на экране была ярмарочной, ибо каким же еще может быть мастерство иллюзиониста, фокусника? Главное, что интересует Мельеса, — это трюк. Придумал новый трюк — значит, обеспечил зал. **Сама демонстрация фильма при стечении народа уже являла собой законченный аттракцион**, что бы на экране ни показывали.

На Всемирной парижской выставке 1900 года изобретатели кино постарались не ударить лицом в грязь: здесь поднимали огромный цилиндрический (!) экран на воздушном шаре (первая «синерама» в мире, изобретатель Рауль Гримуэн-Сансон), демонстрировали первые пробы звукового кино, всеми способами пытались синхронизировать изображение, снятое на пленку, и звук, записанный на фонограф; Люмьеры укрепили в так называемой Галерее машин огромный экран размером 25x15 м; его можно было смотреть с обеих сторон, для чего экран систематически смачивали водой (дабы избежать светящихся пятен), и общее количество зрителей дости-

гало 25 тысяч человек. От огромного экрана (три годами раньше) не отказывался и Мельес: однажды он укрепил большой экран на стене дома и, стараясь привлечь зрителей в свой театр, начал демонстрировать прямо на улице свои фильмы. С коммерческой точки зрения это, конечно, было ошибкой: зачем платить деньги за билет, пусть и небольшие, если то же самое можно увидеть бесплатно! Но главное здесь — тот факт, что и платно, и бесплатно люди смотрели на аттракцион, техническую игрушку, и никто не задумывался над тем, что эта игрушка означает новый, в соответствии с новым веком, способ видеть окружающий мир.

Между тем в 1897 году произошло событие, коренным образом изменившее социальный состав зрительской аудитории только что изобретенного кинематографа.

Как и каждый год, в мае в Париже устраивался Благотворительный Базар, участие в котором принимали и аристократические семейства, и семьи просто богатых людей. В одном из уголков Базара был возведен временный зал с вращающимися дверями: там показывали фильмы. Электричество в ту пору еще не стало всеобщим средством освещения, и для передвижных кинопроекторов пользовались не дугowymi лампами, как положено, а всевозможными заменителями, в частности эфирной лампой. В какой-то момент эта лампа погасла, и оператор (некто Беллак), желая посмотреть, в чем дело, зажег спичку. Пары эфира тут же воспламенились, и вспыхнул настоящий пожар, охвативший все временное строение. Началась давка. В огне и в результате давки погибло более 120 человек, в их числе немало аристократов.

Итог понятен: элита страны тут же потеряла интерес к кинематографу, сочтя его опасным и, в сущности, плебейским, грубым, вульгарным развлечением. Уже факт включения его в программу Благотворительного Базара, т. е. рынка, ярмарки, был достаточно показателен.

Этот период (почти до конца десятилетия) можно назвать временем не только **ярмарочного**, но и **странствующего, передвижного кино**. У кинематографа не было специального помещения, как у театра.

Период этот чрезвычайно важен для всей истории кино, ибо именно *в эти годы в разных странах начал формироваться специфический кинозритель* достаточно разнообразной социальной принадлежности, появились любители кино (без любителей, даже фанатиков ни в одном виде искусства невозможно было бы добиться стоящих результатов), в обществе зародилась потребность в кинозрелище до поры до времени аттракционного типа. В разных странах этот процесс, понятное дело, шел по-разному, но результат был одинаков — **кино обрело своего зрителя**.

**В Америке** фильмы показывали, как правило, не на ярмарках, как в Европе, а в так называемых салунах (происходят от европейских салонов), т. е. в кафе или барах, где неподалеку от рулеток и всевозможных приспособлений для силовых развлечений были установлены эдисоновские кинетоскопы. Эти салуны назывались еще «пенни-аркадами», ибо за вход в такую аркаду, т. е. галерею игровых автоматов, надо было платить пенни.

Фильмы демонстрировались в самой дальней, задней части аркад, за занавесью, где сначала устанавливали ряд кинетоскопов, деревянных устройств примерно метровой высоты вытянутой вверх конструкции. Как уже говорилось, это был не проекционный, а просмотровый аппарат: на верхней крышке его был вмонтирован окуляр, сквозь который, опустив монетку, вы могли наблюдать короткий фильм вроде тех, что выпускал Эдисон (их снимал его ассистент Диксон в студии «Черная Мария»), — «Танец с покрывалом», «Профессор Аттила», «Карнавальная танец», «Хорнбэкер против Мэрфи», «Танцовщица Эннабел», «Спасенные из огня» (все — 1894 г.), «Смерть Марии Стюарт», «Чихание Фрэда Отта» (оба — 1899 г.) или фильмы Нормана Рафа и Чарлза Гаммона «Танец страсти», «Курильня опиума», «Поцелуй Мэри Ирвин и Джона Раиса» (1894-1895).

Но в 1896 году короткий век кинетоскопов закончился, а произошло это, когда по всему миру, в том числе и в Америке, стали распространять фильмы, снятые и показанные кинематографическим методом Люмьеров, и пенни-аркады стали переоборудоваться под просмотровые залы, где фильмы проецировались уже на экран с помощью «проецирующего кинетоскопа», разработанного Эдисоном и созданного Диксоном.

Во **Франции** прокатные (или, лучше сказать, — демонстрационные) условия ничуть не лучше. На ярмарках для них было отведено несколько павильонов, а в Париже общее число зрительских мест не превышало тысячу. Правда, киносеансы включены в программу больших эстрадных залов мюзик-холльного типа — «Казино де Пари», «Фоли-Бержер», «Олимпия».

Начиная с 1902 года кинематограф постепенно завоевывает так называемые «кафе-концерты», возникшие еще во времена Второй империи (в 50-е — 76-е годы XIX века). Сначала их посещали мелкие торговцы, рабочие, служащие, ремесленники, т. е. самая что ни на есть плебейская публика; с 1880 года, когда в стране ввели обязательную военную службу, значительную часть публики составляли солдаты и офицеры. На сцене там выступали исполнители песен и танцев. А в зале подавали пиво. Именно эти кафе-концерты часто изображались на полотнах художников-импрессионистов — Манэ, Дега, Ренуара, Тулуз-Лотрека.

Начиная примерно с 20-х годов кинематограф полностью подавил эту прежде чрезвычайно популярную форму театрализованного зрелища, но в период, о котором мы с вами говорим, без кафе-концертов кинематограф во Франции мог и не получить дальнейшего развития, ибо кроме как в них систематически показывать фильмы было негде.

В Англии общественную функцию кафе-концертов выполняли мюзик-холлы; здесь основной аттракцион не песня и не танец под выпивку, а почти цирковая программа — фокусы, клоунада, пантомима. (Великий Чаплин пришел в кино именно из мюзик-холла.)

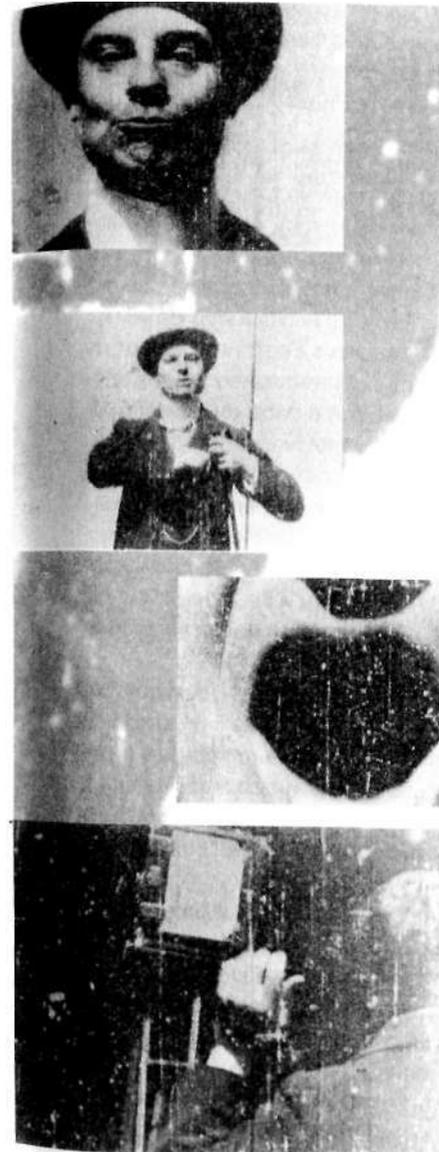
Так уж случилось, что в Англии кинематограф гораздо быстрее охватил мюзик-холлы, нежели во Франции кафе-концерты. Здесь фильмы массированно стали показывать с 1900 года: они приобретались либо во Франции (благо от нее англичан отделяет лишь пролив Ла-Манш), у Мельеса, а затем у Патэ, либо у своих же, английских режиссеров, что, кстати, способствовало расцвету первой в мире — английской школы кино.

К слову сказать, мюзик-холлы, приютившие у себя кинематограф, были и в Америке — их наиболее крупное объединение называлось там «цепью Кейта» (по фамилии владельца); впоследствии на основе этой «цепи» выросла одна из крупнейших американских кинокомпаний РКО (Рэйдю — Кейт — Орфэум), дожившая до 1957 года.

Таким образом, первое десятилетие существования кинематографа в прокатном отношении отмечено **двумя тенденциями — мюзик-холльной и ярмарочной** (или передвижной). Именно в этот период начинается коммерческая эксплуатация кино, а в Англии прежде, нежели где бы то ни было, появляются зачатки кинопроката.

**Итак:**

- в начале XX века публичная демонстрация фильма представляла собою законченный аттракцион, что бы на экране ни показывалось;
- в период ярмарочного и передвижного кинематографа кино обретало своего зрителя;
- в Америке фильмы показывались в «салонах» (пенни-аркадах) сначала через кинетоскопы, а затем с помощью проекторов (проецирующих кинетоскопов) европейского типа;
- во Франции демонстрация фильмов велась в «кафе-концертах»;
- в Англии функцию кинозалов выполняли мюзик-холлы;
- в целом ранний кинематограф был мюзик-холльным и ярмарочным.



Практически **первым направлением в истории кинематографа стала английская «брайттонская школа»**, или группа. Кинематограф в Англии появился хоть и позднее, чем во Франции, но не намного: первый киносеанс состоялся 26 марта 1896 года (т. е. ровно через три месяца после, надеюсь, теперь уже памятного Первого киносеанса в парижском «Гран-кафе») в лондонском зале «Олимпия». Его провел **Роберт Уильям Пол** (1869-1943). По профессии он был инженер, а по умонастроению и темпераменту — изобретатель. В 1894 году он получил заказ воспроизвести кинетоскоп Эдисона, еще не запатентованный в Великобритании. Работая над заказом, он сконструировал сначала собственную кинокамеру, а затем и кинопроектор (сначала он назвал его «театрографом», а позднее — «аниматографом»).

Его первым фильмом, снятым и показанным с помощью собственных изобретений (и, по-видимому, вообще первым английским фильмом), была документальная лента «Дерби» (1895), как видно из названия, рассказывавшая о скачках. Среди других его фильмов — «Ухаживание солдата», «Страшная катастрофа на железной дороге» (оба — 1896), «Чаепитие близнецов» (1897). В последнем фильме,

снятом, кстати, на собственной студии Пола, которую он выстроил под открытым небом, отмечен один из самых ранних (если не первый) в истории кино крупных планов.

Пол считается основоположником английского кинематографа, но к «брайтонской школе» он отношения не имел. Собственно же эта группа, или школа, состояла из Уильяма Фриз-Грина (одного из изобретателей кинокамеры), Джорджа Элберта Смита, Джеймса Уильямсона, Эсма Коллингза.

Интерес эта группа представляет не только потому, что она, как уже говорилось, — наиболее ранний пример творческого направления в истории кино, но потому, что режиссеры, составлявшие группу, первыми применили все известные на ту пору технические съемочные приемы — двойную экспозицию, панорамирование, обратную съемку, стоп-кадр, даже съемку с движения (по-видимому, параллельно Мельесу, но независимо от него).

Из всех этих режиссеров, живших и работавших в Брайтоне (курорт на южном побережье Англии, у пролива Ла-Манш), оригинальнее других проявили себя Смит и Уильямсон. **Смит первым ввел в свои фильмы планы разной крупности.** Например, в фильме «Маленький доктор» (1901) кошка, которую ребенок кормит с ложки, показывается через каше в форме круга, что заменяло крупный план; аналогичным образом снималась мышь, вылезшая из отверстия в стене в фильме «Мышь в Школе изящных искусств» (1901). Среди других фильмов Смита отметим «Замок с привидениями», «Корсиканские братья» (оба — 1897), «Волны и брызги», «Золушка», «Фауст и Мефистофель» (все — 1898), «Дом, который построил Джек», «Бабушкина лупа» (оба — 1900).

Большое значение для истории кинематографа имел фильм другого «брайтонца», Джеймса Уильямсона — «Нападение на миссию в Китае» (1900). Здесь уже был применен почти **осмысленный монтаж**. Этот фильм, посвященный актуальной теме и рассказывающий об Ихэтуаньском (боксерском) восстании в Северном Китае (1899-1900), стал одной из наиболее **ранних попыток чисто кинематографического повествования**.

Разноплановая съемка, быстрая (монтажная) смена планов разной крупности — все это выгодно отличало ранние фильмы «брайтонцев» от современных им лент Мельеса, который, если отвлечься от излюбленных им трюков и безудержной сказочной фантазии, снимал всегда одним общим планом по принципу театрального спектакля. Монтаж позволял «брайтонцам» обходиться без надписей, между тем как Мельес обойтись без них не мог — иначе он оказывался не в состоянии связать показываемое в единое целое. Кроме того, **англичане предпочитали снимать на натуре**, тогда как

Мельес снимал натуре лишь в самые первые годы; далее он уже избегал натуральных съемок. По словам Садуля, «англичане с помощью Уильямсона и Смита первыми разбили стеклянную клетку, в которую Мельес хотел запереть фильм».

**Итак:**

— **«Брайтонская школа» — первое творческое направление в истории кино;**

— **«брайтонцы» первыми использовали планы разной крупности, т. е. сделали кадр разномасштабным;**

— **«брайтонцы» первыми применили осмысленный монтаж и предприняли, возможно, первую попытку чисто экранного повествования.**

## ЭПОХА ПАТЭ

Годы 1903-1909-й тот же Жорж Садуль называет «эпохой Патэ». И это так и есть, ибо именно в эти годы и именно **Шарль Патэ** (1863-1957) **сформировал коммерческое кинопроизводство и кинопрокат**, причем не только в Европе, но и в США. Он был сыном колбасника из Венсена и вместо того, чтобы наследовать отцовское хозяйство, сбежал из дому в Южную Америку, но разбогатеть там не смог и в 1894 году возвратился во Францию, где на следующий год занялся продажей фонографов Эдисона, затем прибавил к ним кинопроекторы, после чего, уже в 1896 году, рискнул снять несколько фильмов, которые до деталей напоминали фильмы с первого киносеанса Люмьеров. В тот же год была учреждена фирма «Братья Патэ» (т. е. Шарль и его братья — Жак, Теофиль и Эмиль Патэ). Вплоть до 1901 года эта фирма занималась привычной для Патэ деятельностью — продавала фонографы и кинопроекторы, пока однажды Шарль Патэ не познакомился с актером Фердинандом Зекка и не решил взяться за кинопроизводство. С этой целью в 1902 году он построил в Венсене кинопавильон, где Зекка уже систематически начал снимать для Патэ короткометражные фильмы. Из них наиболее известны «История одного преступления» (1901), «Завоевание воздуха» (1901), «Жертвы алкоголизма» (1902), «Страсть» (1903), «Стачка» (1904).



Производство фильмов оказалось прибыльным, и начиная с 1903 года в крупных городах разных стран появляются филиалы компании «Братья Патэ». Лондон, Москва, Нью-Йорк, Брюссель, Берлин, Санкт-Петербург, Амстердам, Барселона, Милан, Ростов, Киев, Будапешт, Варшава, а затем и вовсе экзотические Калькутта и Сингапур — таков был масштаб деятельности Шарля Патэ. Его влияние стремительно росло повсюду, и к 1908 году, разбросанные по всему миру, его компании и впрямь превратились в своего рода империю, в производственно-прокатный гигант трестовского типа (т. е. включающий в себя всю производственную «вертикаль»). Достаточно такого примера: в Соединенных Штатах фирма «Братья Патэ» ежегодно продавала фильмов чуть ли не вдвое больше, чем все американские компании того времени, вместе взятые. Впрочем, здесь надо оговориться. Выражения «эпоха Патэ», «империя Патэ», встречающиеся в самых разных Историях кино, не должны нас с вами вводить в заблуждение — они вовсе не означают, что Шарль Патэ (или его фирма) был единственным предпринимателем, кто осознал подлинные перспективы кинематографа. В частности, у него был достаточно сильный и влиятельный конкурент **Леон Гомон** (1864-1946), который, между прочим, создал собственную кинокомпанию «Леон Гомон» на год раньше «Братьев Патэ». (Кстати, эта компания — «Гомон» — существует и по сей день, исправно выпуская фильмы.)

В отличие от Патэ Гомон был не только предпринимателем, но и изобретателем: он придумал свой вариант киноаппарата, **хронограф**, — позднее этот аппарат был, что называется, «доведен до ума» инженером Жоржем Демени (он так и назывался, «камера Демени»); в 1902 году Гомон принялся за разработку звуковой системы, которую назвал **хронофоном** и которая позволяла синхронизировать изображение и звук, — в 1912 году Гомон даже выпустил в прокат целую программу «говорящих фильмов»; кроме того, он придумал и запатентовал трехцветную (аддитивную) систему цветного кино, **хронохром**. Другими словами, в «эпоху Патэ» в кино трудился не только Патэ, но тон задал именно он, и прежде всего тем, что взглянул на кинематограф глазами промышленника.

В 1905-1907 годах в крупных европейских городах постепенно начинают открываться кинотеатры: кино мало-помалу преодолевает ярмарочно-музик-холльный этап, перестает быть передвижным. Во Франции под патронажем и при участии Патэ создаются крупные акционерные общества — именно с их помощью Патэ удается монополизировать демонстрацию фильмов. Но параллельно создаются и творческие профессиональные союзы.

Один из центральных конфликтов в первые годы интенсивного развития кинематографа был конфликт между авторами сценариев и писателями. Понятно, что самые первые фильмы придумывались теми, кто их снимал, — например, «Кормление ребенка» или «Политый поливальщик». Кому, кроме Люмьеров, могли прийти в голову эти сюжеты? Хотя даже для «Политого поливальщика», как помним, пришлось воспользоваться рассказом в картинках. Но затем, уже на ярмарочном этапе, для передвижного кинематографа, признанного плебейским развлечением, сюжетные идеи черпались из всевозможных популярных изданий, из карикатур, лубков, из анекдотов, печатавшихся в календарях, из кукольных представлений, из модных песенок, из рассказов и журнальных очерков. Фильмы были короткометражными, снималось их поэтому много, и с течением времени фантазия режиссеров иссякла, анекдоты и песенки в пантомимическом изложении приелись публике, и тогда в дело пошли пьесы и знаменитые романы. Но для экрана их следовало обработать, т. е. как-то приспособить для новой системы повествования, а для этого требовались литераторы.

*Первыми профессиональными сценаристами стали журналисты.* В 1908 году было образовано Кинематографическое общество авторов и писателей (во французской аббревиатуре — ССАЖЛ). Именно усилиями ССАЖЛ и удалось ликвидировать конфликт авторов популярных пьес и романов со сценаристами, суть которого вполне актуальна и сегодня — защита авторских прав.

В эти же годы начинает складываться профессия *киноактера*. На начальном этапе развития кинематографа актеры набирались из театральных статистов, танцоров кордебалета и актеров без ангажемента (проще говоря, безработных). Многим из них кино съемки существенно помогали справиться с материальными трудностями. Но самой работы, съемок в кино, они практически стыдились, и только некоторые уже получившие известность актеры и актрисы соглашались на съемки, потому что видели в фильме возможность рекламы. Причина подобной неprestижности — в том, что у кинематографа еще отсутствовал собственный язык, специфичная именно для экрана система образов, система выразительных приемов, то есть все то, на чем основаны сегодняшние кинематографические профессии. Но мало-помалу к середине 10-х годов ситуация начала выравниваться, и у актеров возникло чувство ответственности за сыгранную роль.

Вот как вспоминает о кинематографических нравах тех лет молодая тогда актриса Ивон Арнольд: «Я пошла играть перед киноаппаратом. Но правильнее сказать — это была не игра. Играют в театре. В кино требу-

ется больше. Нужно «жить», двигаться, действовать естественно... В кино нет агентств по найму, как в театре или кафе-концерте. Дело приходится иметь с концессионерами той или иной фирмы... Два концессионера предприятия, в котором я играла, были раньше машинистами сцены в театре «Амбигю»; до этого они, наверное, были рыночными торговцами и так и выглядят. Теперь, проработав несколько лет в кино, они — миллионеры. Они устраивают «засаду» — вполне подходящее слово — в кафе на окраине бульвара Вольтера, где бывают каждый вечер. Только вы к ним подойдете, они тотчас обращаются к вам на «ты»: «А! Ты тоже хочешь...» К счастью, работая в театре, мы привыкли к подобной грубой фамильярности. Вы улыбаетесь и ждете, пока импресарио рассматривает вас, как лошадь на ярмарке. Потом вдруг он берется за кружку и принимает решение: «Твоя мордашка мне подходит. Ты можешь сойти за малютку, из-за которой дерутся и убивают друг друга. Получишь свои 25 шариков. А теперь беги, ты мне надоела...»

**Впрочем, несмотря на то что в эти годы начали формироваться отдельные профессии, связанные с кинопроизводством, все же большинство фильмов той поры — результат работы мастерской, а не итог индивидуального творчества. Это и неудивительно: ведь кинематограф еще не стал искусством.**

(Забегая вперед, но не могу здесь не заметить, что искусством-то кинематограф стал не столько потому, что где-то в глубине движущихся изображений — рисованных ли, фотографических — была обнаружена художественная, чувственная, духовная энергия, подлинно творческий импульс, сколько во многом именно из-за того обстоятельства, что с самого начала к производству фильмов оказались причастны люди творческих профессий; химики и инженеры Люмьеры были, скорее, исключением, а правилом стали люди мельесовского типа, уже вкусившие радости театральных подмостков или фотоателье. Их усилиями кинематограф и стал набирать художественную, образную энергию.)

**Итак:**

- Шарль Патэ первым сформировывает коммерческое кинопроизводство;
- с 1903 по 1909 год была решена проблема авторских прав (ССАЖЛ);
- начала складываться профессия киноактера.

## ИМПЕРИЯ ПАТЭ И «ФИЛЬМ Д'АР»

С момента, когда возникла фирма «Братья Патэ», образованная и управлявшаяся Шарлем Патэ, собственно, и определялись пути дальнейшего развития кинематографа, во всяком случае европейского. Эта могущественная в ту пору финансовая группировка вложила в кинопроизводство миллион франков (колоссальная в те годы сумма, ибо хоть франк и не рубль, но и он в начале века был неизмеримо тяжелее нынешнего), и этот миллион рано или поздно должен был привести к **ликвидации кустарного производства**.

Студия Патэ, на которой работали сначала десятки, а потом сотни и тысячи сотрудников и технического персонала, стала непобедимым конкурентом для одиночек, даже таких гениальных, каким был Жорж Мельес.

Его судьба — лучшее подтверждение неизбежности перехода к высшим формам организации кинопроизводства. В самом начале (1900-е годы) Мельес — серьезный конкурент, настоящий соперник Шарля Патэ; к 1910 году Мельес — уже только поставщик фильмов для бывшего конкурента, ибо Шарль Патэ уже не соперник Мельесу, а по сути дела, хозяин; накануне Первой мировой войны, т. е. к 1914 году, великий маг и волшебник Жорж Мельес пробаивался постановками детских опер в одном из пригородных театров Парижа.

После войны он был уже всеми забыт, пока в 1928 году его случайно не опознали в продавце игрушек на вокзале.

**Переход к массовому промышленному кинопроизводству** неминуемо повлек за собой изменения и в системе кинопроката, что означало **ликвидацию ярмарочного** (передвижного) кино. В 1907 году Шарль Патэ, прежде продававший владельцам проекционных аппаратов копии фильмов, объявил, что прекращает их продажу и начинает выдавать те же копии напрокат. Более того, теперь он высылал на ярмарки своих кинемехаников и принялся за строительство специализированных кинозалов, а от них, что, надеюсь, понятно, — один шаг к стационарным кинотеатрам.

1907 год оказался переломным еще и в другом отношении. Во Франции бушевал экономический кризис, что тотчас отразилось на посещаемости кинозалов. Десятилетием раньше, после пожара, который, как мы помним, случился на Благотворительном Базаре в Париже в мае 1897 года и в огне которого сгорели заживо многие представители аристократической элиты, заинтересовавшиеся было кинематографом, Патэ заявил, что кино — это «развлечение для простаков и рабочих». Теперь, в 1907 году, выяснилось, что эти самые простаки и рабочие из-за кризиса уже не в состоянии развлекаться в кино, как прежде (хотя бы потому, что у них не хватает денег на билеты), и Патэ предпринимает попытку завоевать состоятельную публику, после пожара десятилетней давности кинематограф презиравшую.

Что же это была за публика? Люди, благосостояние которых позволяло пережить кризис с наименьшими потерями и которые привыкли посещать театры. А это означало, что *дешевое ярмарочное развлечение следовало превратить в относительно интеллектуальное зрелище*, т. е. коренным образом изменить репертуар и приступить к производству *художественных фильмов*.

Один из путей создания подобных фильмов предложил Жорж Мельес — это постановка оперных сюжетов. Классическим примером здесь мог служить его «Фауст» (1904), где в 20 картинах более или менее точно воспроизводилась фабула оперы Гуно (естественно, с примитивным фортепианным сопровождением). Студия «Братья Патэ» с 1902 по 1906 год выпускала многосерийную картину о Христе под названием «Страсти», выложив в нее огромные средства, и это был еще один вариант решения вопроса об интеллектуальном уровне кинематографического зрелища, еще не ставшего искусством. В Италии и в Англии в эти же годы предпринимались попытки экранизировать пьесы Шекспира, и, судя по рецензиям тех лет, эти фильмы пользовались определенным успехом.

Я уже говорил, что ко второй половине 10-х годов фантазия режиссеров, придумывавших сами себе сюжеты, иссякла, а анекдоты, песенки и журнальные истории, служившие источниками режиссерской фантазии, поднадоели публике. Этот кризис тем и сюжетов заставил производителей фильмов не просто воспользоваться пьесами и романами, но взяться за *фильмы, поставленные по сценическим, т. е. театральным, принципам*. Это казалось тем более естественным, что расчет здесь делался, повторяю, на состоятельных зрителей, посещавших театры.

Так, в 1907 году при поддержке банка братьев Лафит было создано акционерное общество «**Фильм д'ар**» (в переводе «художественный фильм»). В газете «Матэн» по этому поводу было написано следующее: «Этот пресловутый кинематограф начнут отныне снабжать сценариями наши лучшие авторы, а играть в нем будут наши актеры. Кинематограф, покоривший Париж и каждый вечер отнимающий у театров часть их зрителей, обновляет свои программы. На смену снятым в кино драматическим спектаклям или водевилям по сценариям, написанным авторами, столь же скромными, сколь и неизвестными, придут пьесы, созданные Викторьеном Сарду, Эдмоном Ростаном, Альфредом Капюсом, Морисом Донне, Анри Лаведаном. Мастера сцены уже принялись за работу, и знаете ли вы, кто будет играть? Мадам Сара Бернар, Габриэль Режан, Барте, Гранье, Сорель, Лавальер и господи Муне-Сюлли, Коклен, Люсьен Гитри, Ле Баржи — все наши великие звезды с небесных высей».

А вот как газета «Иллюстрасьон» описывала съемки одного из первых фильмов новой кинокомпании: «В высоком стеклянном павильоне мягкий свет, затеняемый, когда нужно, бархатными экранами, освещает пикантнейшую картину. В глубине декорации изображен зал во дворце Улисса с выходом на террасу, где цветут лавры. Слева оливковая роща, зеленая листва которой наполовину закрывает сверкающую лазурь Ионического моря. Другая декорация использована, чтобы защитить от холода операторов, ибо в этом гигантском зале всюду гуляет ветер и холодно зверски, несмотря на две раскаленные докрасна печки...»

17 ноября 1908 года кинокомпания «Фильм д'ар» давала первое закрытое представление в зале «Шарра» для избранной публики. В сущности, в театре так дают генеральную репетицию, на которой перед премьерой знакомят местную элиту и прессу с новым спектаклем. То, что устроила компания «Фильм д'ар», было не просто генеральной репетицией — это представление стало поворотным пунктом в истории только что родившегося кинематографа. По данным Жоржа Садуля, это представление состоялось из балета «Секрет Мирто», из фильма «Священный лес» по поэме Эдмона Ростана (текст поэмы читал, стоя перед экра-

ном, Ле Баржи), из пантомимы «Слепок» с участием Макса Дерли, знаменитой Мистенгет и мима Северина; наконец, завершал программу фильм «**Убийство герцога де Гиза**» (сценарий Анри Лаведана, постановка Шарля Ле Баржи и Андре Кальмета; в ролях Альбер Ламбер, Ле Баржи, Берта Бови, Габриэль Робен, Альбер Дьёдонне; музыка Камиля Сен-Санса).

«Убийство герцога де Гиза» — один из самых знаменитых фильмов в истории кинематографа. По степени известности его можно сравнить разве что с «Прибытием поезда», «Политым поливальщиком» и «Певцом джаза» (о двух первых мы уже с вами говорили, о третьем еще предстоит говорить, пока же скажу лишь то, что этот фильм считается первым звуковым фильмом в истории кино). Историки кино и по сию пору не имеют единого мнения о степени его значимости — обозначил он целую эпоху или нет? Стал он первым подлинно художественным фильмом или не стал? Между тем и три только что упомянутых мною фильма вовсе не были художественными, т. е. произведениями искусства, но свои эпохи, несомненно, обозначили. Так, и «Убийство герцога де Гиза» вошел в историю кинематографа не по причине своих необыкновенных художественных качеств (на этот счет могли обманываться только его современники), а просто из-за некоторых производственных обстоятельств (впрочем, весьма примечательных).

**Во-первых**, это был первый фильм, ориентированный на *культурного зрителя*, знающего, что такое искусство, профессиональная актерская работа, и воспринимающего не только «движущиеся фотографии», т. е. аттракцион, но и работу художников-сценографов и художников по костюмам. **Во-вторых**, это был первый фильм, полностью сделанный *профессионалами* в области искусства, пусть и не кинематографистами (да и откуда им было тогда взяться?!): Лаведан — драматург, Кальмет — актер, дебютировавший здесь как один из режиссеров; исполнители — актеры «Комеди Франсез», а Ле Баржи исполнял роль короля Генриха и на сцене. **В-третьих**, выходу этого фильма на экраны предшествовала настоящая *рекламная кампания*. Хотя формально Шарль Патэ и не имел отношения к фильму (патронируемая им ССАЖЛ конкурировала с «Фильм д'ар»), в действительности, это был его фильм, ибо Патэ обладал исключительным правом на его прокат. По окончании демонстрации фильма он картинно бросился к банкиру Лафиту (одному из братьев), финансисту «Фильм д'ар», со словами: «Вы сильнее нас!» Естественно, эта фраза была показная, ибо на все представление в целом Патэ предварительно созвал многих представителей прессы. Словом, реклама фильму была обеспечена. Выпуском в прокат фильма «Убийство герцога де Гиза» публике было как бы заявлено: кино — дело серьезное.

В годы, следовавшие за этим фильмом, в кинематографе стали активно работать писатели, а серьезная (плюс и не очень серьезная) литература стала источником тем и сюжетов. В том же русле проявило себя и ССАЖЛ. Это Общество кинематографических авторов и писателей, созданное, как мы помним, для защиты авторских прав, на деле оказалось филиалом «Братьев Патэ», превратившись в компанию по производству фильмов и объявив об экранизации творений классиков литературы всех времен и народов. Нетрудно догадаться, что уровень этих экранизаций был сопоставим с тем, как был снят фильм «Убийство герцога де Гиза». Единственное, чего не было в фильмах, выпущенных ССАЖЛ, так это аромата новизны.

С исторической точки зрения, фильм «Убийство герцога де Гиза» можно считать рубежным и в смысле актерской игры: в нем актеры уже не жестикулировали, а произносили реплики, как на сцене, что еще раз доказывало неполноценность киноаппарата, лишённого звука, а с другой стороны, побудило многих режиссеров впоследствии разрабатывать специфический язык беззвучного кинематографа. В постановочном же исполнении фильм представлял собою ставшие к 1908 году уже вполне традиционными «движущиеся картинки», попросту **экранную иллюстрацию**.

Впрочем, как на этот фильм ни посмотреть, впечатление от него (понятно — историческое впечатление) будет всегда двойственным. На самом деле: с одной стороны, фильм, как уже говорилось, имел мощную по тем временам рекламу, с другой — ни восторги прессы (оплаченные, естественно), ни мнение интеллектуальной элиты не помогли коммерческому прокату, ибо фильм успеха не имел (во всяком случае, его сборы были куда меньше, чем в 1902 году у фильма Мельеса «Путешествие на Луну»); далее, с одной стороны, съемки фильма были на редкость примитивными, с другой — кино теперь сочли достойным для выражения мыслей великих писателей; с одной стороны, заслуга компании «Фильм д'ар» в привлечении к кино профессиональных театральных актеров, с другой — их игра на экране вряд ли может считаться удачной.

Последнее было очевидным уже для современников. Вот, например, что писали в английском журнале «Биоскоп» о великой французской актрисе Саре Бернар, снявшейся в фильме 1912 года (т. е. спустя четыре года после премьеры «Убийства герцога де Гиза») «Королева Елизавета»: «Сара Бернар как божественная Сара несравненна, но как Елизавета, королева Англии, она похожа на историческую королеву Бесс не более, чем современный эсминец, делающий 40 узлов в час, на трехпалубный корвет адмирала Дрейка». Какой же прок от титула «божественная», если выясняется, что актриса не в состоянии передать характерные

особенности своей героини? Словом, если в долгосрочном плане театрализация кинематографа оказалась перспективной, ибо обозначила необходимость хорошего литературного сценария и профессиональных исполнителей, то в краткосрочном, сиюминутном плане попытка создать «художественный» фильм не удалась.

Реакцией на театрализованную и оказавшуюся не слишком популярной продукцию компаний «Фильм д'ар» и ССАЖЛ стала серия фильмов, выпущенных конкурентом Патэ, студией «Гомон». В ту пору фильмы «Гомона» выходили под общей рубрикой «Жизнь~как'она есть». Создавал их ведущий режиссер «Гомона» **Луи Фёйад** (1873-1925), работавший в кино с 1906 года. Однако фильмы, выходившие под этой общей рубрикой, отличались не меньшей двойственностью, нежели театрализованные ленты «Фильм д'ар».

Намерения были благородны и по-своему логичны. Фёйад считал (и совершенно оправданно), что популярность кино теснейшим образом связана именно с близостью к жизни, что сама по себе техника съемок означает реальную, натуральную природу кинематографа, ибо она способна перенести на экран образы окружающего мира. Он решил напомнить зрителям о принципе Люмьеров снимать жизнь как она есть. Отсюда и название серии, порывающей с театральной условностью. «На экране, — писал Фёйад, — зритель увидит куски настоящей, невыдуманной жизни, людей и события такими, какие они есть, а не какими они должны быть». Ах, если бы это так и было! Имя Фёйада было бы золотыми буквами вписано в один ряд с именами Люмьеров, Мельеса, Гриффита... А что в действительности? Что противопоставил Фёйад театральной эстетике «Фильм д'ар» и ССАЖЛ? Вы не поверите: мелодрамы с трагическими финалами, семейные драмы, любовные конфликты со смертельным исходом! «Дама, приятная во всех отношениях» (1908), «Слепец из Иерусалима», «Гугеноты», «Весна» (все — 1909), «Семь смертных грехов» (1910); в 1913/14 году Фёйад снял пять сериалов по романам-фельетонам Пьера Сувестра и Марселя Аллена о Фантомасе; в 1915/16 году — десятисерийный фильм «Вампиры», в 1916-м — двенадцатисерийный «Жюдекс». Словом, у современных авторов «Санта-Барбары» был достойный предшественник. Кроме Фёйада сериалы снимал и бывший художник и театральный декоратор Викторен Жассе, поставивший фильмы о Нике Картере, Зигмаре, Протее.

Еще одно направление, противостоящее, с одной стороны, театрализации «Фильм д'ар», а с другой — сериалам, было представлено фильмами режиссера **Альбера Капеллани**. Этот бывший актер и театральный режиссер, работавший в «Театр либр» («Свободный театр») под руководством выдающегося режиссера Франции Андре Антуана, начал с того, что обратился к романам знаменитого писателя-натуралиста Эмиля Золя. (Натурализм — на-

## РОЖДЕНИЕ ГОЛЛИВУДА

правление в искусстве, главным образом, в литературе конца XIX века; особенно сильно проявилось во Франции, в романах Э. Золя, братьев де Гонкур, Г. де Мопассана, А. Додэ, Ж. Гюисманса и других; цель — объективное и как бы беспристрастное изображение окружающего мира и человеческой личности.) В 1909 году Капеллани экранизирует «Западню», а в 1913-м — «Жерминаль». Оба фильма пользуются успехом и во Франции, и за границей, причем не в последнюю очередь благодаря натуральному изображению жизни на фабрике и в шахте, где и происходит действие романов. Об игре актеров в ту пору писал немецкий журнал «Бильд унд фильм»: «Задача актеров в фильме «Жерминаль» заключается в том, чтобы как можно естественнее показать обыкновенные, будничные ощущения на фоне обыкновенного, будничного пейзажа». Согласитесь, что такая задача вполне укладывается в рамки слогана «жизнь как она есть», а потому нетрудно предположить, что именно фильмы Капеллани, а не «Фильм д'ар» и Фёйада в наибольшей степени соответствовали задачам развивавшегося кинематографа. Снимал Капеллани и экранизации романов Виктора Гюго — «Собор Парижской Богоматери» (1911) и «Отверженные» (1912).

Таковы были основные тенденции в первые полтора десятилетия публичного существования родившегося кинематографа. Но — что особо следует подчеркнуть — не только во Франции.

### Итак:

— **переход к массовому промышленному кинопроизводству означил ликвидацию ярмарочного, передвижного и кустарного производства фильмов;**

— **образование кинокомпании «Фильм д'ар» способствовало театрализации раннего кинематографа и борьбе с ней в виде сериалов Л. Фёйада и «реалистических» экранизаций А. Капеллани французской классики.**



Теперь давайте перенесемся за океан и посмотрим, что происходило в те же годы в Соединенных Штатах Америки.

В первую половину десятилетия (1900-е годы) в только что народившемся киномире этой огромной страны царил полный хаос — все судились со всеми. Начало этой судебной вакханалии положил Эдисон. Дело в том, что страну наводнили европейские фильмы, особенно английские (брайтонцев) и французские (сначала Люмьеров, потом Патэ). И те, и другие были рассчитаны на демонстрацию с помощью кинематографа люмьеровского типа, т. е. кинопроектором на специальный экран, а стало быть, по техническим характеристикам никак не соответствовали кинетоскопу Диксона, основанному, как помним, на индивидуальном просмотре через окуляр. По этой причине Эдисону и Диксону пришлось переделывать свой аппарат и создавать, повторяю, проецирующий кинетоскоп.

Но помимо Эдисона была целая толпа и других искателей прибыли на кинематографической ниве, а к тому времени как проецирующий кинетоскоп был разработан, сконструирован, и изготовлен в достаточных количествах, Люмьеры и масса их американских конкурентов уже распростирали свою продукцию по всей стране. Этому способствовало

и образование стационарных кинотеатров вместо традиционных «пенни-аркад».

В 1904 году Адольф Цукор, будущий создатель и шеф кинокомпании «Парамаунт», выделил на 14-й улице в Нью-Йорке специальное помещение под кинозал. Однако первым стационарным кинотеатром в США считается тот, что был открыт в Питтсбурге в 1905 году. Его назвали «никельдеоном». Никель — пятицентовая монета (плата за вход); оден — разновидность театра в Древней Греции (во Франции в начале 80-х годов XVIII века был построен театр под таким названием, существующий и по сей день). Основателям первого «никельдеоона» Джону Харрису и Харри Дэйвису казалось, что слово «оден» в названии придает всей затее большую солидность и серьезность.

Но главное, разумеется, в том, что в этих первых кинотеатрах («никельдеоонах») фильм стал основным, а часто и единственным средством развлечения, а не дополнением к эстраднему представлению. Нововведение прижилось и настолько понравилось, что через пять лет число таких «никельдеоонов» достигло 10 тысяч, и если прежде из-за бесконечного дефицита рынка и проекционных аппаратов американский кинематограф отступал перед европейскими конкурентами, то теперь переход на систему стационарных кинотеатров, где фильмы показывались уже с помощью проецирующего кинетоскопа Диксона и Эдисона, придал американскому кинопроизводству импульс к стремительному развитию.

Чтобы преодолеть атмосферу беззакония и хаоса, коррупции, мошенничества и воровства, часто переходивших в жизни, как и на экране, в кровавые драмы, три крупнейшие на то время американские кинокомпании — «Эдисон мэнюфэкчеринг компани», «Байохраф» и «Вайтаграф» образовали в конце 1908 года так называемый Патентный трест (Моушн пикчер пэйтент компани), который обязал всех владельцев проекционных или съемочных аппаратов платить за лицензии на их деятельность. Позднее к Патентному тресту присоединились и американские агенты Патэ и Мельеса.

Но, контролируя к 1910 году более половины «никельдеоонов» и почти все прокатные конторы, Патентный трест тем не менее не стал монополистом, и к 1912 году конторы и кинотеатры, оставшиеся независимыми, стали сильнее компаний, входивших в трест. Произошло это, по всей вероятности, по той причине, что в компаниях Патентного треста фильмы рассматривались как обыкновенный товар, словно в коробках находились не фильмы того или иного художественного качества, а просто рулоны пленки, что и неудивительно, ибо трест представлял интересы прежде всего продюсеров и прокатчиков, которыми и был создан. Незави-

**сиимые же конторы и кинотеатры старались отбирать фильмы для показа исходя из качества**—операторской работы, актерского исполнения и т. п. Борьба этих группировок (компаний, входивших в Патентный трест, и компаний, оставшихся независимыми) оказалась условием роста кинопроизводства как в количественном, так и в качественном, художественном отношении.

Эта борьба (получившая название «войны патентов») привела еще к одному итогу — к миграции киностудий на Запад, к Тихому океану, подальше от Нью-Йорка, сферы деятельности Патентного треста и его контролеров. С этой точки зрения, самым удобным местом оказалась Южная Калифорния, особенно район Лос-Анджелеса, откуда рукой подать до границы с Мексикой. **Климатические, природные и человеческие условия здесь были идеальными**—максимальное количество солнечных дней в году, горы, океан и многоязычное местное население. Потому следом за «независимыми» в Калифорнию устремились и компании, входившие в Патентный трест. Так возник Голливуд. (Буквально hollywood означает «остролистный лес» — так называлось имение англичанки миссис Дейды Уилкоккс, которая считала, что остролист приносит счастье. Она выписала из Шотландии саженцы и засадила ими свое имение. В жарком калифорнийском климате шотландские саженцы не прижились, но название осталось, и стечением времени им уже был назван целый район Лос-Анджелеса.)

Считается, что начало кинематографическому освоению «колонии» (как потом называли Голливуд) положил один из соперников Эдисона в его «войне патентов», полковник Уильям Селиг, который свою производственную компанию «Селиг» перевел из Чикаго в Лос-Анджелес и стал первым продюсером, систематически выпускавшим фильмы на Западном побережье. Он же в 1909 году возвел первый в Калифорнии кинопавильон (на Мишн-роуд). Однако настоящее переселение кинематографистов в Голливуд началось с 1913 года, когда режиссер и продюсер Сесил Блаунт Де Милл, его зять Сэмьюэл Голдфиш (Сэм Голдуин) и Джесси Ласки образовали первую крупную кинокорпорацию «Джесси Ласки фичер плэй компани» (в 1916 году она слилась с фирмой Адольфа Цукора «Фэймос плэйере» в единую компанию «Фэймос плэйере — Ласки корпорэйшн», которая затем после многочисленных слияний и партнерств превратилась в знаменитую фирму «Парамаунт»).

Образование Патентного Треста и «независимых» кинопроизводителей не могло не сказаться на различии пристрастий и склонностей в области тем и жанров. *Кинокомпании, входившие в Трест, подобно французским «Фильм дар» и ССАЖЛ, опирались на состоятельную, посещавшую театры публику.* Потому именно для фильмов трестовых компаний «Бай-

Игорь Беленький. Лекиии по всеобщей истории кино. Книга I

ограф» и «Вайтаграф» характерно утверждение викторианских (т. е. связанных с эпохой правления в Англии королевы Виктории, 1837-1901) нравов и норм поведения, интересов церкви, прославление государства и особый акцент на неприкосновенности частной собственности. Для жизненной философии, которой придерживались руководители и режиссеры компаний, входивших в Трест, были типичны и шовинистические, ксенофобические (антиеврейские, антиирландские, антиитальянские) мотивы и настроения, и безусловная расистская антииндейская и антинегритянская позиция — мы еще столкнемся с ней, когда будем разбирать фильм Гриффита «Рождение нации».

Гораздо либеральнее и демократичнее были **«независимые» компании** — они **обращались** в первую очередь именно **к массам иммигрантов**, которые в огромном количестве прибывали в те годы в Соединенные Штаты (только в 1907 году, например, в США приехали 1 млн. 285 тыс. человек). А это были те самые люди, кого третировали как «чужих» режиссеры «Байографа» и «Вайтаграфа», т. е. ирландцы, евреи, итальянцы и многие другие. Именно для них придумали «независимые» два новых жанра — **ковбойские фильмы** (позднее — вестерны) и так называемые **слэпстик комедиз** (комедии затрещин).

Ковбойские фильмы были детищем наездника, актера и режиссера **Гилберта Андерсона** (1882-1971), известного под экранным псевдонимом Брончо Билли. В 1903 году он снялся в знаменитом фильме Эдвина Портера «Большое ограбление поезда», затем играл во многих фильмах трестовской компании «Вайтаграф», из которых наибольшим успехом пользовался фильм «Рафлз, американский взломщик» 1905 года. В 1907 году он вместе с предпринимателем и изобретателем Джеймсом (Джорджем) Спуром образовал кинокомпанию «Эссеней», в которой впоследствии будет работать Чарлз Чаплин. В тот же, 1907 год Андерсон снимает первую картину из серии о ковбое Брончо Билли, «Бандит добивается успеха», которую продолжает на протяжении семи лет в более чем четырех сотнях фильмов (частевых и двухчастевых) на ту же тему. Однако поистине всенародную популярность ковбойские фильмы обрели благодаря двум предпринимателям, Адаму Кесселу и Чарлзу Бауману, которые создали даже специальную компанию «101 бизон», где выпускали только ковбойские фильмы. К 1914 году Андерсон прекратил актерскую деятельность и продал Кесселу и Бауману право на псевдоним Брончо Билли.

По своей драматургии ковбойский фильм был чем-то вроде американской версии старинной комедии масок, «комедия дель арте». В каждом фильме фигурировали одни и те же персонажи — их легко можно было узнать по одежде, поведению и неизменным чертам характера, точ-

нее — типа. Рядом с «хорошим» ковбоем, героем, действовал «плохой» ковбой, преступник, антигерой. (Позднее, уже в 30-е годы, эти два качества нередко принадлежали одному герою, делая его образ как бы объемным, глубоким, например, в знаменитом фильме Джона Форда «Дилижанс» 1939 года.) Персонажи второго плана были также неизменны из фильма в фильм: шериф (представитель закона в мире беззакония), врач (часто выпивоха, не столько лечивший, сколько дававший советы отнюдь не медицинского свойства), владелец салуна (проще — кабака), где разворачивалась значительная часть действия, отважная девушка, обычно возлюбленная «хорошего» ковбоя. Иногда «плохим» оказывался шериф, впрочем, от своего «хорошего» коллеги он отличался внешне только тем, что носил не шляпу, а цилиндр. История, которую разыгрывали эти люди-маски, была всегда одной и той же и включала в себя козни отрицательного персонажа («плохих» ковбоя, шерифа, бандитов, позднее — индейцев), которого в финале побеждает «хороший» ковбой.

Это была железная формула, жесткая схема, как в каждой фольклорной легенде, которая неизменно пользовалась успехом. (Брончо Билли говорил в связи с этим: «Мы меняли лошадей, но не сценарии».) Разумеется, это был примитивный кинематограф (впрочем, в интеллектуальном отношении американское кино с тех пор не сильно изменилось, что и неудивительно: Америка еще слишком молодая страна по сравнению с Европой, у нее нет подлинно глубокой культуры), но при всем при том эти фильмы отличались демократизмом.

В отличие от фильмов, выпускавшихся компаниями, входившими в Патентный Трест, фильмов, пронизанных нередко шовинистическими и националистическими мотивами, в «независимых» ковбойских картинах главный герой — «хороший» ковбой не воевал и не уничтожал слабых, как это стало модно во многих вестернах последующих десятилетий, — он противостоял силам природы и просто «нехорошим» людям (вроде бандитов из «Большого ограбления поезда»). **Авторы ковбойских фильмов вынесли съемочную камеру на необозримые просторы прерий и оживили экран постоянным движением.** Фактически их ленты стали первыми американскими фильмами, привлечшими европейского зрителя.

Первым «вестерном» принято считать уже упоминавшийся мною фильм Эдвина Портера **«Большое ограбление поезда»** (1903). Здесь надо учесть два момента. Во-первых, первые ковбойские фильмы не назывались «вестернами», эти фильмы были посвящены жизни ковбоев, т. е. конных пастухов, их драмам, врагам и друзьям. Некоторые из этих бесхитростных историй снимались еще в 1894 году в расчете на кинетоскоп Диксона и Эдисона. Собственно, термин «вестерн» возник уже в 1950-е годы и обозначил Целый комплекс тем, связанных с так называемым «завоеванием Даль-

**Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга I** **43**

него (Дикого) Запада», т. е. с покорением и уничтожением индейских племен, которые после высадки белых колонистов на востоке Америки (нынешних США и Канады) в первой половине XVI столетия постепенно отступали на запад; с течением времени люди, осевшие и обжившиеся на востоке страны, стали представлять себе территории, лежащие на западе, как некий Запад, достаточно отдаленный (отсюда выражение «Дальний Запад») и абсолютно дикий, населенный злобными и коварными индейцами, не желавшими приобщаться к цивилизации (отсюда выражение «Дикий Запад»). Во-вторых, «Большое ограбление поезда», где речь идет о захвате так называемыми железнодорожными бандитами поезда и о грабеже, учиненном ими над пассажирами, можно назвать «вестерном» лишь в более позднем понимании этого термина, например в духе итальянских «спагетти-вестернов» 60-х годов. Собственно, к ковбойским фильмам он отношения, в сущности, не имел.

В этом фильме есть несколько интересных моментов: полное **отсутствие крупных** и даже средних **планов**, кроме финального; характерный для начала века прием **впечатывания**, известный из фотографии и выполняющий здесь функцию внутрикадрового монтажа; одна из ранних попыток смонтировать действие **параллельно** (три места действия: лес, где едут бандиты, ограбившие поезд, дом, где веселятся солдаты с девушками, помещение станции); раскраска пленки от руки. Наконец, финальный кадр — на крупном (погрудном) плане усатый бандит в шляпе стреляет из револьвера прямо в объектив.

Среди образчиков ковбойских фильмов начала века следует назвать фильмы Андерсона (*Брончо Билли*) «Справедливость на Западе», «Черная овечка», «Лучший побеждает», «Сердце ковбоя» (все — 1909), «Ковбой и индеанка», «Лесной рэйнджер», «Конный почтальон», «Выкуп Брончо Билли» (все — 1910) и т. п.; фильмы *Тома Микса* «Жизнь на ранчо бескрайнего Юго-Запада» (1910), «Признательность апача» (1913), «Роман рейнджера» (1914), «Дитя прерии» (1915); фильмы *Уильяма Харта* «Человек ниоткуда», «Ученик» (1915), «Патриот», «Двойник Дьявола» (1916), «Человек пустыни» (1917), «Роуден — Голубая Метка» (1918).

Совершенно иной мир представлялся зрителям ранней американской кинокомедии (на первых порах она называлась, как я уже говорил, комедией затрещин (слэпстик-комедиз), а затем историки наименовали ее «комической»). В то время американцы уже были знакомы с французскими гротесковыми комедиями («Похититель велосипедов» (1905), «Погоня за париком» (1906) АндрэЭзе, «Настойчивый ухажер» (1906), «Первые пробы шофера» (1907), «Дюжина свежих яиц» (1908) Андрэ Дида, «Первый выход школяра» (1905), «Первые шаги на льду» (1906/1907), «Макс-воз-

духоплаватель» (1909) Луи Ганье с Максом Линдером в главной роли). В основном это были комические погони (существовал такой жанр) или сюжеты, связанные с неуклюжим поведением персонажа. В какой-то степени все эти комедии повлияли на развитие слэпстик-комедиз, но истоки у них были разными.

Французские комедии основывались на традиционных приемах водевилей и репертуаре «кафе-концертов»; истоки комедии затрещин, или «комической», следует искать в типично американском бурлеске, куда теснее связанном с жизнью простонародья, нижних слоев общества, нежели его европейские предшественники. Потому и персонажи американской «комической» куда грубее и развязнее, нежели герои французских комических **погонь**.

Родоначальником «комической» принято считать **Мака Сеннета** (настоящее имя и фамилия Майкл Синнот; 1884-1960). До того как прийти на киностудию, он работал актером в нью-йоркских бурлесках и мюзик-холлах, а затем пришел в кинокомпанию «Байограф» в качестве актера, сценариста и режиссера (в ту пору многие работали в кино по разным специальностям). Опыт работы в бурлесках, непосредственно обращенных к массовому простому зрителю, помог Сеннету хорошо изучить тех, кто приходит в залы (и театральные, и мюзик-холльные, и кинематографические), чтобы развлечься, помог ему понять, над чем люди охотнее всего смеются. Сниматься он начал с 1908 года и до 1911 года играл во многих фильмах Гриффита, ставившего среди прочих и комедии («Покинутая у алтаря», «Мистер Джонс на балу», 1908). Первая режиссерская работа — комедия «Удачная зубная боль» (1910). За ним последовали «Давильщик» (1910), «Компаньоны», «Шутка Купидона», «Сельские влюбленные» (все — 1911) и т. д.

В своих фильмах он всячески акцентировал любые эффекты, какие могли вызвать смех, а позднее заставлял это делать других режиссеров, фильмы которых продюсировал. Например, вместо одного карикатурного полицейского (а над полицейским как над символом власти не прочь посмеяться во всем мире) он ввел целую толпу таких же карикатурных блюстителей закона: они были невыразимо толстыми или устрашающе худыми, косоглазыми, придурковатыми, их легко было облапошивать, обдуривать, обводить вокруг пальца. Поэтому, если впоследствии у Бастера Китона («Дневные мечты», «Полицейские») мы обнаруживаем целую толпу полицейских, гонящихся за Бастером, можно быть абсолютно уверенным: они пришли сюда из фильмов Мака Сеннета. Особую популярность эти полицейские завоевали у многочисленных иммигрантов, немало натерпевшихся от настоящих полицейских и отводивших душу в смехе над их экранными коллегами. В 1912 году вместе

с уже знакомыми нам Чарлзом Бауманом и Адамом Кесселом Сеннет образовал кинокомпанию «Кистоун», и его горе-полицейские вошли в историю как «кистоуновские полицейские» («Кистоун копе»). Другими персонажами картин Сеннета, точнее — кинокомпания «Кистоун», была группа девушек-танцовщиц, принимавших участие в самых невообразимых номерах кистоуновских фильмов и также вошедших в историю, на этот раз под названием «мак-сеннетовские купальщицы».

В этих «комических», поставленных самим ли Сеннетом или работавшими с ним режиссерами «Кистоуна» (Хенри «Патэ» Лерманом, Уилфридом Лукасом, Диком Джонсом, Эдди Клайном и другими), не было и намек на мало-мальски сложное действие или какое бы то ни было нравоучение — люди и предметы вовлекались в головокружительный водоворот событий. Сеннет был убежден в том, что зрителю нельзя давать ни секунды отдыха, нельзя допускать, чтобы он задумался над увиденным (не правда ли, это похоже на современные американские фильмы любого жанра?). Как только это происходит, уверял он, комедия перестает смешить. Это уже не комедия. Характерно, что в «комических» никогда не появлялся в качестве положительного героя (вообще героя) деловой американец, элегантный, ловкий, воспитанный, символ процветания и благосостояния. Этого персонажа Сеннет не признавал. Зато его фильмы были насыщены идиотами-полицейскими, которых все презрительно именовали «копами», аферистами, ворами, мошенниками и их жертвами — официантами, парикмахерами, театральными хористками. Именно в рамках очерченных «комической», учились искусству кинокомедии такие титаны комедийного кино, как Чарлз Чаплин и Бастер Китон.

Таким образом, **ковбойский фильм и «комическая» стали наиболее популярными в первое десятилетие XX века**, причем прежде всего популярными у огромных масс иммигрантов, ежедневно толпами прибывавших в США. Все сказанное вовсе не означает, что эти демократичные по своей сути жанры пользовались вниманием только у «независимых» компаний. Мы только что видели, что, например, «комическая» сложилась именно в трестовской компании «Байограф». То же самое происходило и с ковбойскими фильмами: в обстановке острейшей конкуренции, борьбы за зрителя на экране появлялись ковбои «трестовские» и ковбои «независимых».

Я уже говорил, что среди компаний, объединившихся в Патентный Трест, ведущими были две, «Байограф» и «Вайтаграф». После 1911 года эдисоновский «Байограф» уже не играл заметной роли, а на первый план выдвинулся его конкурент «Вайтаграф». Главенствующее место в этой компании занимал продюсер и режиссер **Стюарт Блэктон** (1875-1941). По причинам чисто внешним (у нас в стране его фильмов просто нет) в отечественных

историях кино Блэктона едва упоминают, следуя при этом американским историкам, которые все кинематографические открытия тех лет приписывали одному Гриффиту. Между тем уже Жорж Садуль считал, что многое, приписывавшееся Гриффиту, можно обнаружить в более ранних картинах Блэктона производства компании «Вайтаграф». Именно его серия фильмов под общим названием «Сцены из повседневной жизни» (1908—1912) вызвала огромное количество подражаний в Европе. Известный французский режиссер тех лет Викторен Жассе (я уже упоминал о нем, он был автором сериалов) писал, имея в виду именно Блэктона, а не Гриффита, ему в ту пору неизвестного: «Американцы заметили, какой интерес у зрителя вызывает мимика, - когда лицо показывается крупным планом, и воспользовались этим, жертвуя подчас и декорациями и целостностью сцены, чтобы показать публике лица исполнителей, которые сами при этом почти не двигались».

Разумеется, невозможно абсолютно точно установить, кто именно, когда и зачем применил крупный план актера (да и не обязательно актера — вспомнить хотя бы фильм брайтонца Джорджа Элберта Смита «Маленький доктор» 1900 года, где крупным планом изображалась кошка, или же его фильм «Мышь в школе изящных искусств» 1901 года, где укрупнялась мышь). Как бы то ни было, а использование крупного плана, осознанное или интуитивное, было принято называть «американским стилем», и проявился этот «стиль», по-видимому, почти одновременно и в фильмах Блэктона в «Вайтаграфе» и у Гриффита в «Байографе».

**Итак:**

- **в середине 900-х годов возникают кинотеатры, где фильм — единственное средство развлечения;**
- **чтобы упорядочить отношения в сфере кинопроизводства и кинопроката, Эдисон создает Патентный трест, выдающий лицензии на право вести кинобизнес;**
- **в результате кинокомпания разделяются на компании Треста и Независимые;**
- **спасаясь от контролеров Треста, Независимые мигрировали в Калифорнию, где и образовали Голливуд;**
- **фильмы компаний Треста адресовались состоятельным зрителям, а фильмы Независимых — массам бедных иммигрантов;**
- **основные жанры раннего американского кино — ковбойские фильмы Г. Андерсона и комедии затрещин, «комическая» М. Сеннета.**

## ГРИФФИТ



Творчество Гриффита заслуживает отдельного разговора, который мы с вами сейчас и, начинаем.

Гриффит — первый великий режиссер кинематографа, т. е. человек, который почувствовал и осознал **художественные** перспективы съёмочной камеры, «движущейся фотографии», проецируемой на экран безразлично каким аппаратом — люмьеровским синематографом или диксоновским проецирующим кинетоскопом. Заслуга Гриффита в том и состоит, что в отличие от других режиссеров и крупный план, и иные новые выразительные средства он применял всегда творчески и обдуманно. Он не был импровизатором и творческие решения всегда продумывал загодя и во всех подробностях. Наверное, в одних случаях Гриффит умело пользовался всем тем, что было создано до него, а в других — совершал открытия одновременно с режиссерами, работавшими совершенно самостоятельно.

Позднее мы увидим, что, например, и русские режиссеры применяли независимо от Гриффита планы разной крупности. Дело, повторяю, не в самом факте применения крупного плана (или другого приема), а в понимании необходимости в нем, в создании ситуации, при которой, допустим, без крупного плана не обойтись. Кроме всего, то была пора, когда технические и творческие идеи

«носились в воздухе», их надо было только уловить, потому и случалось, что к одной и той же мысли одновременно приходили разные люди, не подозревая о существовании друг друга.

В одном из рекламных объявлений, появившихся в конце 1913 года, перечислялись открытия Гриффита в области кино (учтем, что к этому году еще не сняты крупнейшие его фильмы — «Рождение нации» и «Нетерпимость»): среди них упоминались приближенные или очень крупные человеческие фигуры (т. е. «американские» или крупные планы), перспектива, впервые использованная в фильме «Рамона» (1910), параллельный монтаж с «флэшбеками» (т. е. возвратами в прошлое), умение создавать «саспенс» (напряжение), наплывы, сдержанная (нетеатральная) манера актерского исполнения. Отметим: здесь упомянуты основные **выразительные** (не технические) приемы, сохранившиеся и по сей день. В последующих работах Гриффита, в том числе выдающихся, перечень этих приемов будет существенно расширен.

**Дэйвид Уарк Гриффит** (1875-1948) родился в штате Кентукки, в маленьком городке Крествуде; в годы гражданской войны (1861-1865) между уже буржуазным Севером и еще рабовладельческим Югом отец Гриффита присоединился к южанам и стал полковником армии конфедератов (т. е. Конфедеративных Штатов Америки — так называлось объединение 11 южных штатов). После поражения южан и окончания гражданской войны семья Гриффит оказалась совершенно разорена и существовала на жалованье старшей сестры Дэйвида, Мэгги, которая работала учительницей. Мэгги дала брату разностороннее образование, а отец и его товарищи по оружию много рассказывали ему о несчастьях, выпавших в годы войны на долю владельцев южных поместий, о глупости и подлости негров, об их издевательствах над белыми. Все эти рассказы отыграются позднее, когда Гриффит возьмется за постановку одного из самых выдающихся в творческом отношении фильмов в истории кино «Рождение нации»; этот же фильм станет и одним из наиболее спорных фильмов в истории кино в идеологическом отношении, ибо в него глубоко проникнет расистская идеология южан.

До того как стать режиссером, Гриффит работал газетным редактором, чернорабочим, металлургом, служащим, библиотекарем, лифтером, «мальчиком» при поле для игры в гольф и даже пожарным. В 20 лет он стал актером бродячей труппы, колесившей по провинции, где специализировался на характерных ролях — ему приходилось играть и деревенских пасторов, и президента Авраама Линкольна. Гриффит мечтал стать писателем, и в 1907 году его пьеса «Глупец и девушка» шла на сценах в Вашингтоне и Филадельфии.

Весной того же года у него с женой Линдой Арвидсон, тоже актрисой, работы не было, и кто-то из приятелей посоветовал обратиться в одну из кинокомпаний. Пренебрежительно к кинематографу относились актеры не только во Франции, но и в США; в этом смысле Гриффит и Линда Арвидсон не были исключением, но нужда оказалась сильнее, и Гриффит поступил на работу в компанию «Байограф», где роли нашлись и для него, и для его жены.

Его первой ролью в кино стал темпераментный житель гор, вырвавший ребенка из когтей орла в фильме Эдвина Портера «Спасенный из орлиного гнезда» (1907; это тот самый Портер, что четырем годами раньше поставил «Большое ограбление поезда»). За ним последовали и другие фильмы, где Гриффит играл уже вместе с женой, в частности в фильме 1908 года «Когда рыцарство было в цене». Однако себе на экране он не нравился и в 1908 году решил, что больше сниматься не будет, а будет только снимать.

И в тот же год Гриффит снял свой первый фильм «Приключения Долли»: маленькую Долли украли цыгане, запечатали ее в бочку, которую укрепили позади кибитки, на одном из ухабов бочка вывалилась и скатилась прямо в реку, водопад унес ее дальше, но случившийся поблизости рыбак успел спасти девочку. Фильм этот длиной 220 м (примерно 8-9 минут продолжительностью) имел успех. Далее, среди прочих, последовали «Краснокожий и дитя», «Из любви к золоту», «Предательские отпечатки пальцев» (все — 1908) и т. д.

К этому времени главные роли в его фильмах исполняла «звезда» раннего американского кино Флоренс Лоуренс. Ее же Гриффит сделал героиней серии бытовых комедий о семействе Джонс («Миссис Джонс развлекается», «Возлюбленный миссис Джонс», «Любительский театр семейства Джонс» и т. д. — 1909), возможно, навеянных «Сценами из повседневной жизни», которые в «Вайтаграфе», как помним, выпускал Стюарт Блэктон. **Семейство Джонс** стало популярным по всей Америке. В одном из фильмов этой серии, «Мистер Джонс на балу» (1908), впервые с успехом выступил молодой канадец Майкл Синнот, с этих пор и взявший себе псевдоним Мак Сеннет, будущий родоначальник «комической». Однако все эти **ранние гриффитовские картины были еще вполне традиционными** для американского кино тех лет.

Специфические особенности стиля Гриффита впервые проявились в фильме 1908 года «Много лет спустя», экранизации поэмы «Энох Арден» английского поэта XIX века Альфреда Теннисона. Здесь уже не было столь излюбленных американцами погонь, но Гриффит применил монтажный прием, свойственный как раз фильмам с погонями, — стол-

кновение коротких сцен, происходящих в разных местах. Связь между этими сценами осуществлялась не перемещением персонажа в пространстве и не последовательностью во времени, а единством основной идеи и драматического действия. Зрители видели героя на необитаемом острове и его невесту, которая ждала его дома. Быстрая смена крупных планов (которые здесь были вполне уместны, т. е. оправданы контекстом) подчеркивала тоску и нетерпение разлученных влюбленных.

Как писал исследователь американского кино Терри Рэмси, «в конце 1908 года Гриффит выработал синтаксис экрана. До 1908 года ожившие изображения еще только лепетали первые буквы алфавита. Но благодаря Гриффиту они освоили грамматику экрана и риторику фотографии». Ведь, в сущности, то, что Мельес считал театральными трюками (ему тоже был знаком монтаж, правда одних и тех же планов, наплывы, многократная экспозиция), Гриффит, воспользовавшись элементарными приемами брайттонской школы, превратил в средство драматической выразительности. Мильесовская (да и люмьеровская тоже) неродвижность экрана была нарушена уже погонями, подразумевавшими *if* параллелизм, и более или менее темповой монтаж, но **Гриффит**, перебрасывая действие с природы в павильон и обратно, **открыл в кинокамере ее драматические возможности**. Мельес располагал камеру всегда на одном и том же месте, как тогда говорили, на месте «господина из партера». Брайттонцы вынесли камеру на природу и пустили ее следом за движущимися актерами. Гриффит, по выражению Садуля, поместил ее на ковер-самолет, для которого не страшны ни расстояния, ни стены.

Мы с вами уже знаем, что Гриффит сначала был актером. Став режиссером, он особое внимание уделил именно актерской игре, и в его съемочной группе, сравнительно постоянной (качество, присущее всем гениальным кинорежиссерам), сформировалось немало будущих кинозвезд первой величины: Дороти и Лилиан Гиш, Мэй Марш, Бланш Суит, Хенри Уолтхол, Уоллэйс Рид, Харри Кэйри, Оуэн Мур и другие. Наиболее известной из его протеже стала Глэдис Смит, которая вошла в историю мирового кино под псевдонимом Мэри Пикфорд. У Гриффита она дебютировала сразу в двух фильмах 1909 года — «Скрипичный мастер из Кремоны» и «Уединенная вилла». В то время в группу Гриффита в «Байографе» входили Мэри Пикфорд, Линда Арвидсон (жена Гриффита), Мэрион Леонард (актриса на роли благородных дам), Мак Сеннет (исполнитель комических ролей), Хенри Уолтхол, Фрэнк Пауэлл, Оуэн Мур (актер на роли «первого любовника»), Чарлз Инсли и другие.

По обычаю, принятому практически во всех американских кинокомпаниях тех лет, режиссер и актеры брались за любые жанры (лишь бы

фильмы приносили деньги). В эти первые, «ученические» годы Гриффит ставил и семейные комедии (серия о семействе Джонс), и «комические» («Покинутая у алтаря», где начал свою деятельность Мак Сеннет), и полицейские фильмы («Предательские отпечатки пальцев»), и ковбойские фильмы («Краснокожая девушка», «Из любви к золоту»), и фильмы на экзотические темы («Сердце зулуса», «Алмаз Брахмы»), и исторические картины («Заговор кардинала», «1776 год, или Гессенские ренегаты») и т. д. Руководство «Байографа» часто прибегало к откровенным переделкам литературных произведений и к скрытым заимствованиям. Я уже говорил, что Гриффит мечтал стать писателем, и хотя он был самоучкой, он много читал и многое помнил. Вот почему большая часть его ранних фильмов представляет собой переделки: тут и рассказы Джека Лондона, и пьесы Шекспира, и поэмы Теннисона и Томаса Вуда, Эдгара По, и различные произведения Стивенсона, Толстого, Диккенса, Браунинга, Джордж Эллиот, Фрэнка Норриса, Фенимора Купера, Мопассана и т. д. и т. п. Получались фильмы удачными или нет, в любом случае переделки придавали фабулам литературных произведений дополнительную энергию, а в случае удачи — и **особую пластику, присущую именно немому кинематографу.**

Сценарий наиболее известного из ранних фильмов Гриффита, «Уединенная вилла» написан по пьесе Андре де Лорда «У телефона» (осажденная бандитами семья связывается по телефону с полицией), эта мелодрама, в общем-то, не противоречила перенесению на экран. Вот как пишет об этом фильме историк американского кино Джекоб Льюис: «Сюжет «Уединенной виллы» с его спасением в последнюю минуту предполагает более сложное развитие по сравнению с сюжетами погонь. Чтобы предотвратить грабеж и спасти жену и детей, муж во весь опор несется к дому. **Гриффит создает напряжение**, растягивая ситуацию, **монтируя со все более укороченными интервалами сцены** беспомощной семьи в окружении бандитов и мчащегося на помощь мужа. Подобная переброска действия нужна для того, чтобы продлить напряжение и заставить зрителей с каждым разом переживать сильнее, разделяя страхи бедного семейства и тревогу мужа. Когда же приходит спасение, облегченный вздох зрителей уже predeterminedен».

Когда в ноябре 1909 года вслед за другими режиссерами Гриффит прибыл в Южную Калифорнию, в его съемочной группе насчитывалось 18 актеров. Это означало, что его фильмы стали разнообразнее и пластичнее, и психологически. Совершенствованию стиля способствовала также живописная калифорнийская природа — ведь в маленьком нью-йоркском павильоне компании «Байограф» было трудно постоянно менять точки съем-

ки, а натурные съемки в обстановке большого города, каким был (и остается) Нью-Йорк, были делом хлопотным и сложным. Все, что был в состоянии сделать Гриффит в Нью-Йорке, это придвинуть камеру к актерам или, наоборот, отодвинуть ее от них, т. е. оператор поневоле занимал вполне в духе Мельеса позицию «господина из партера». В Калифорнии на месте будущего Голливуда все было по-другому. В 1910 году на живописном фоне маленького рыбацкого поселка он снял фильм «Вечное море» с Линдой Арвидсон в главной роли. Через десяток лет этот поселок превратится в морской курорт Санта-Моника. В фильме «Рамона» с Мэри Пикфорд в главной роли Гриффит применил уже съемки дальними планами, что позволило даже теми примитивными изобразительными операторскими средствами, какими кинематографисты располагали к 1910 году, передать красоту пейзажей Южной Калифорнии. Подлинная ферма, на которой разводили голубей, стала декорацией и фоном для фильма «Такова жизнь», а на фоне калифорнийских нефтяных промыслов разворачивалось действие в фильмах «Щедрая оплата» и «Неожиданная помощь».

В тематическом отношении наиболее острыми и эмоциональными становились картины из времен гражданской войны («Сердце и меч», «Дом с закрытыми ставнями», «Битва») и т. п., снятые в 1910/1911 годах). В них Гриффит неизменно становился на точку зрения южан, а сторонников Линкольна изображал грабителями и бандитами. И объясняется это не только тем, что семья Гриффита, как я уже говорил, оказалась разорена в ходе войны и победы северян, но и традициями. Несмотря ни на какие общественные перемены, немалая часть американцев, живущая на Юге, сочувствовала именно южанам и тем патриархальным ценностям, которые установились на Юге и в немалой степени поддерживались рабовладением.

За 1910/1911 год, **снимая в Калифорнии, Гриффит научился руководить** толпой, **массами статистов**, всадниками, **организовывать сражения** и большие постановочные сцены. Например, из рекламных объявлений о фильме «Рамона» мы узнаем, что руководство «Байографа» разрешило Гриффиту купить небольшую деревеньку, пригласить на съемку толпу индейцев и дать им поджечь деревню. По способу организации съемок это напоминает некоторые документальные фильмы 30-х, а потом 60-х годов.

Лучшей из картин, снятых Гриффитом в 1911 году, т. е. за вторую зиму, проведенную в Калифорнии после переезда сюда из Нью-Йорка, стала, несомненно, «Телеграфистка из Лоундэйла». Это был первый фильм Гриффита, на который окатали шимание\_v, Еддоле^В фабульном отношении он представлял собой вариант «Уединенной виллы». На телеграфи-

стку, работающую на маленькой железнодорожной станции, нападают бандиты; с помощью азбуки Морзе она ухитряется сообщить об этом своему жениху, машинисту паровоза, который и спасает ее, естественно «в последнюю минуту». **Фильм примечателен уже полной свободой передвижения камеры.** Даже в пределах одного эпизода, в кульминационный момент режиссер поочередно переносит зрителя в три места, где разворачивается действие, — на паровоз, на котором к станции мчится жених героини, в комнату, где телеграфистка ждет помощи, и в здание станции, осажденное бандитами. В павильонных сценах Гриффит пользуется тремя планами: общим, «американским» (т. е. по колено), где участвуют двое или трое персонажей, и первым, при котором актеры снимаются по пояс («поясной» план). Этот план, заменяющий крупный, нужен Гриффиту для того, чтобы показать какую-нибудь существенную деталь, например аппарат Морзе; перед самой развязкой героиня Бланш Суит (а именно она играла главную роль) угрожала бандитам английским ключом, который, когда телефонистку снимали средним планом, казался револьвером. Это свидетельствует о том, насколько **тщательно продумывал режиссер съемочный сценарий.**

Сезон 1912/1913 года был последним, когда Гриффит работал для кинокомпании «Байограф». «Происхождение человека» (по мотивам романа Рони-старшего «Борьба за огонь»), «Масло и вода» (комедия из театральных нравов), ковбойский фильм «Лобоисце» — вот фильмы, поставленные им среди прочих в этот год. Наверное, лучший из них — «Нью-йоркская шляпа» (1913). Это — образец киноновеллы, своей иронией напоминающей рассказы Марка Твена. В некоем городке местный пастор (его играл знаменитый актер театра и кино Лайонел Барримор), взяв у умирающей прихожанки деньги на покупку ее дочери (Мэри Пикфорд) подарка ко дню рождения, преподносит девушке роскошную шляпу. При этом он запечатывает сказать, что подобный поступок — не проявление его чувств к девушке, а предсмертное поручение ее матери. Это вызывает активные пересуды среди религиозно настроенных прихожан, которые обвиняют священника в развращении невинной девушки. Но когда правда выясняется, все возвращается на круги своя. Некоторые историки, в частности Жорж Садуль, считают, что эта легкая насмешка над американскими нравами предвосхищает чаплиновского «Пилигрима» (1923). Здесь поражает последовательная смена Гриффитом точки съемки: например, эпизод, где героиня Мэри Пикфорд видит в витрине магазина нарядную шляпу, снят с противоположных точек зрения — из-за витрины и с улицы. **Это придает действию динамику и позволяет выразить, казалось бы, невыразимое** — индивидуальное впечатление героини.

Несмотря на шумный успех его фильмов, Гриффита сковывал метраж: руководство «Байографа» практически не разрешало ему выходить за пределы одночастевых (т. е. 10-минутных) фильмов; двухчастевки появлялись не чаще двух в год. Ограничения эти стесняли Гриффита, мешали развитию его стиля и послужили одной из причин разрыва с «Байографом».

Итак, поставив в 1908 году свой первый фильм («Приключения Долли»), Гриффит к 1913 году становится крупным мастером, выразившим в своих фильмах все то лучшее, что создала за первое десятилетие американская школа кино; в то же время он усвоил и переработал многие европейские достижения, прежде всего англичан и французов, испытал влияние итальянского кинематографа, переживавшего в ту пору период расцвета, но подражателем Гриффит не стал — наоборот, окрестила его индивидуальность, стала тоньше и своеобразнее режиссерская манера. Мы уже знаем, что работал он в самой крупной в ту пору кинокомпании «Байограф», входившей в Патентный Трест. Известно, чем крупнее фирма, тем сильнее в ней инерция традиций и нормативов. Чтобы развиваться, своеобразный и оригинальный художник обязан систематически нарушать все возможные нормативы, опровергать сложившиеся традиции. Знаем мы и то, что помимо компаний, входивших в Патентный Трест, существовали и «независимые» фирмы, — так вот после 1912 года именно «независимые» опередили всех «патентников» и в борьбе за зрителя, и в разработке новых жанров, и в совершенствовании «независимым».

Непосредственным толчком к уходу Гриффита из «Байографа» послужил коммерческий и, по-видимому, художественный провал последнего фильма, снятого им для этой компании, «Юдифь из Ветилуи» (название «Юдифь Вевильская», встречающееся в отечественных текстах, неправильно). Это — экранизация эпизода из библейской Книги Иудифи (Иудифь: 10-15), где рассказано о подвиге жительницы города Ветилуи, избавившей иудеев от осадивших город войск ассирийского царя Навуходоносора: Юдифь проникла в лагерь ассирийцев и после пиршества отрубила голову сонному военачальнику врагов Олоферну, после чего войско ассирийцев охватила паника и они сняли осаду. О том, что представлял собой постановочный фильм в 1913 году, мы узнаем из рекламного объявления (цитирую по Садулю): «В картине четыре части; ее снимали в Калифорнии. Это самый дорогой из всех фильмов «Байографа». В нем участвуют свыше тысячи человек и триста лошадей. Для его постановки были специально построены следующие декорации: старинный го- **Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга I 55**

род Ветилуя, его гигантские крепостные валы, точная реконструкция древних военных лагерей с их варварской роскошью и воинскими плясками, колесницы, тараны, штурмовые лестницы, самострелы и прочее боевое снаряжение древних народов.

В фильме, в частности, показано взятие приступом стен Ветилуи: рукопашный бой, натиск колесниц, мчащихся с дикой скоростью, дрессированных лошадей, которые выносят раненых с поля битвы, необычайное становище Олоферна, украшенное восточными коврами, танцовщиц, исполняющих пленительные и характерные танцы той эпохи, падение ужасного Олоферна и гибель его объятых пожаром лагеря. Но вершина всего — героизм прекрасной Юдифи».

Мы еще вспомним обо всех этих подробностях, когда будем говорить о «Нетерпимости», и, возможно, именно поэтому историки кино оценивают «Юдифь из Ветилуи» чрезвычайно высоко (Льюис Джекobs называет ее «полнокровной и могучей»), а современники отнеслись к фильму довольно-таки прохладно, отмечая, что батальные эпизоды растянуты, бесформенны и даже скучноваты, а исполнительница главной роли Бланш Суит «лишена чувства трагедийности». Сцены соблазна и убийства Олоферна в исполнении Бланш Суит казались критикам пошлыми и смешными. И это объяснимо: тот, кто смотрел фильм в 1913 году, еще не мог знать, что опыт, накопленный на съемках «Юдифи», будет столь блистательно использован в «Нетерпимости» спустя три года. Историки же кино сопоставляют. Этим и объясняется разноречивость в оценке любого фильма любой эпохи.

Коммерческого успеха «Юдифь из Ветилуи» не имела: съемки обошлись в 36 тысяч долларов, которые вернуть не удалось. (В скобках замечу: не удивляйтесь смехотворно низким суммам затрат! Такими они кажутся только сегодня. За восемь десятилетий доллар, как и все валюты, сильно упал в цене.) По-видимому, и это обстоятельство также послужило одной из причин (а возможно, и толчком) разрыва Гриффита с «Байографом». «Юдифь из Ветилуи» вышла на экраны в ноябре 1913 года, а снятая раньше картина «Битва при Элдербуш Галч» — лишь весной 1914-го, но встречена она была гораздо восторженнее. «Этот фильм не только великолепная драма о краснокожих с непревзойденными батальными сценами, но это и комедия, наделенная особым обаянием, перед которым трудно устоять. Кровавые сцены и самые мрачные ужасы чередуются с эпизодами, проникнутыми поистине чудесным юмором», — писал критик из журнала «Биоскоп». Этот отзыв современника — свидетельство о вкусах зрителей тех лет, крайне скептически относившихся к библейским или древнеисторическим эпизодам и живо интересо-

вавшихся недавней историей, что опять-таки скажется и на работе Гриффита над «Нетерпимостью», и над тем, как восприняли современники этот его шедевр.

Летом 1913 года Гриффит ушел из «Байографа», подписал соответствующий контракт и стал художественным руководителем «независимой» компании «Рилайенс-Маджестик», закрепив за собой право ежегодно ставить по два крупных фильма на свой собственный счет. Среди фильмов, снятых им для «Рилайенс-Маджестик», историки кино отмечают «Битву полов», «Бегство», «Родину, милую Родину», «Совесть-мстительницу» — Согласно рекламным проспектам, снятая за одну неделю картина «Битва полов» (1914) отвечала на вопрос: «Имеет ли право мужчина требовать, чтобы его дочь придерживалась тех самых моральных норм, каких лично он не признает?» Снимал этот фильм постоянный оператор Гриффита Билли Битцер, а роли исполняли актеры, вместе с Гриффитом ушедшие из «Байографа», — Лириан Гиш, Оуэн Мур, Доналд Крипп и другие. Фильм «Совесть — мстительница» (1914) был снят по мотивам рассказов Эдгара По «Колодец и маятник», «Сердце-обличитель» и поэмы «Аннабел Ли». В 1915 году эта картина была показана во Франции и отмечена молодым Луи Деллюком (в 20-е годы он станет выдающимся критиком, теоретиком кино и режиссером; в свое время мы поговорим о нем подробнее), особенно, конечно, ее центральный эпизод, построенный на крупных планах лиц, рук, ног и отдельных предметов.

В июле 1914 года в Европе начался военный конфликт: Австро-Венгрия, уступив дипломатическому давлению Германии, объявила войну Сербии (поводом для военных действий послужило убийство в сербском городе Сараево наследника австро-венгерского трона Франца-Фердинанда и его жены), и этот конфликт тотчас принял общеевропейский масштаб, получив название Первой мировой войны. Именно в этот самый момент, т. е. в **июле 1914 года, Гриффит приступил к съемкам фильма «Рождение нации»**. Он представляет собой попытку показать историю США периода гражданской войны (1861-1865), последних предвоенных лет и первых послевоенных, последовавших за убийством президента Линкольна. Фильм эпичен, эпичен и показ событий.

Идиллическая жизнь Юга США в канун Гражданской войны. В прекрасном доме в городке Пидмонт (штат Южная Каролина) благоденствует семья Кэмеронов: доктор Кэмерон, его жена, трое его сыновей (Бен, Уэйд и Дюк) и две дочери — Маргарет и Флора. К ним в гости приезжают друзья с Севера, Стоунмэны: двое сыновей депутата из Пенсильвании Остина Стоунмэна — Тэд и Фил. Фил Стоунмэн влюбляется в Маргарет Кэмерон, а Бен Кэмерон в Элси Стоунмэн, юную сестру Тэда и Фила, при-

чем заочно, по фотографии. Начинается гражданская война: Стоунмэны присоединяются к северянам, а Кэмероны — к южанам. В боях друг против друга погибает почти все младшее поколение мужчин в обеих семьях, остаются лишь Бен Кэмерон и Фил Стоунмэн, которые также встречаются в бою, в ходе знаменитой Питтсбургской битвы. Ожесточенно и героически сражавшийся Бен, ставший полковником конфедератов, попадает, раненный, в плен к Филу Стоунмэну. Итак, южане побеждены, и их командующий, генерал Ли, приносит командующему войсками северян генералу Гранту акт о капитуляции. За раненым Беном, которого прозвали Маленьким Полковником, ухаживает Элси Стоунмэн. Бен приговорен к смертной казни за измену (ведь он сражался на стороне южан), и мать отправляется к президенту Линкольну с мольбой о помиловании. Президент оказался великодушен, и Бен возвращается домой. В 1865 году актер Джон Бут застрелил президента Линкольна в театре во время представления, и начался так называемый период Реконструкции. Отец Элси, Остин Стоунмэн, политический оппонент Линкольна, становится губернатором и горячо поддерживает негров, более того, он убеждает одного из них, Сайласа Линча, стать политическим лидером чернокожих.

По мнению Гриффита, именно это событие стало толчком к террору, проводившемуся неграми. Начался режим «карпетбеггеров» (из романа М. Митчел «Унесенные ветром» мы знаем, что «карпетбеггером» назывался политике Севера, приехавший в южные штаты сразу же по окончании гражданской войны с одним дорожным мешком, «карпетбеггом», чтобы обосноваться на Юге и служить интересам негров). Образуется так называемая Лига Союза (негритянская), которая получает большинство на парламентских выборах, а негр (точнее — мулат) Сайлас Линч становится заместителем губернатора. В сенате штата большинство за неграми и «карпетбеггерами»; других белых гонят с улиц, выгоняют из домов, вычеркивают из избирательных бюллетеней, лишают имущества, подвергают унижениям. Беззаконие становится нормой. Тогда Маленький Полковник Бен организует движение сопротивления белых. На это его подвигает гибель его младшей сестры Флоры. Их слуга-негр по прозвищу Гас вступает в ряды вооруженной негритянской гвардии Сайласа Линча. Однажды заприметив Флору в лесу, Гас начинает домогаться ее. Спасая свою честь, девушка бросается со скалы и разбивается насмерть. Бен находит ее труп и клянется отомстить. Размышляя над тем, как справиться с взбунтовавшимися неграми, Бен видит, как двое белых детей пугают негритят, закутавшись в белые простыни. Это наводит его на «блестящую» мысль.

Так рождается белый балахон ку-клукс-клана, а Бен становится Великим Драконом. Перед ним и его единомышленниками стоит одна задача — запугать тех, кто, как Остин Стоунмэн и Сайлас Линч, стремится «раздавить белый Юг каблуком черного Юга». Линч арестовывает доктора Кэмерона, найдя у него в доме белый балахон с крестом, но доктору вместе с семейством и верными слугами удается скрыться в уединенной хижине. Элси пытается уговорить Линча не преследовать доктора Кэмерона и своего брата Фила. Линч соглашается, но в обмен на благосклонность Элси. Линч пытается изнасиловать девушку, а когда вмешивается Стоунмэн, приказывает арестовать и его, своего недавнего благодетеля. Только тогда Стоунмэн понимает, как дики и опасны негры. И его, и Элси освобождают рыцари ку-клукс-клана. Но тем временем черная гвардия Линча штурмует уединенную хижину, где укрылись Кэмероны. Они уже на волоске от гибели, но в последнюю минуту появляются все те же рыцари ку-клукс-клана во главе с Великим Драконом, Беном Кэмероном. И новый союз между Севером и Югом символизируют два брака между Кэмеронами и Стоунмэнами.

Пересказ длинен, но иначе не понять суть фильма. Если вам удастся посмотреть фильм — тем лучше; не удастся — будете иметь вполне основательное представление о фабуле. Работа над сценарием (по графоманскому роману священника Томаса Диксона «Человек клана») велась Гриффитом и Фрэнком Вудсом полтора месяца, съемки — два с половиной месяца, монтаж — три с половиной месяца. В этой динамике — особенность работы Гриффита над фильмом. Достоинства этого фильма состоят вовсе не в расчете на массовую психологию, не в каких-то особых приемах актерского исполнения и не в особенностях работы с актерами (в этом смысле не верьте тому, что говорится в кинобиографии режиссера «Гриффит — отец кино» Кевина Браунлоу, если, разумеется, посмотрите ее, что желательно).

Достоинства этого грандиозного фильма — в **монтаже** (а стало быть, в ритме) и в **постановке массовых сцен**. Разумеется, есть и интересные актерские работы, но их немного. Одна из превосходно сыгранных сцен — возвращение Бена из госпиталя и плена домой после помилования президентом. Бена (Хенри Уолтхол) встречает его младшая сестра Флора (Мэй Марш), которую он видел маленькой девочкой, когда уходил на войну пять лет назад. Сцена почти лишена жестикуляции, актеры сдержанны, их мимика проста и понятна (главное качество лучших немых фильмов). Но **в подавляющем большинстве эпизодов игра актеров функциональна**, т. е. нацелена на представление того или иного типа (президент-демократ — человек спокойный и неторопливый; сенатор-ради-

кал — актер пользуется «свирепой» мимикой и энергичной жестикуляцией; плантатор, придерживающийся патриархальных взглядов на жизнь; его сын, энергичный защитник интересов своего клана; негритянский активист — актер играет его примерно так же, как его коллега сенатора-радикала, и т. п.)

Существенный элемент фильма — *кашэ* (маска, надеваемая на объектив). У Гриффита кашэ бывает самых разнообразных форм, именно этим способом он нарушает монотонность прямоугольного экрана, варьирует композицию кадра, постепенно вводит зрителя в обстановку действия. Другое важное свойство фильма — *цвет*. Нет, цветное кино еще не изобретено, но потребность в нем уже ощущается: то один режиссер, то другой *вирируют* свои фильмы, т. е. опускают пленку в красящий раствор. У Гриффита — целая гамма такого цвета: красноватые, синеватые, зеленые тона целиком зависят от настроения, которое режиссер хочет передать в эпизоде. Некоторые решения в этом смысле кажутся даже излишне субъективными — например, несколько цветовых тонов в эпизоде скачки рыцарей ку-клукс-клана на помощь Элси и ее эксцентричному отцу-сенатору. Но в данном случае эта субъективность — лишнее свидетельство того, что кино начинает обретать художественность.

Немалое место в «Рождении нации» занимает *параллельный монтаж*, т. е. монтаж двух параллельно развивающихся событий. Мы уже знаем с вами, что один из ранних примеров такого монтажа у Гриффита — фильм «Уединенная вилла» (1909). В «Рождении нации» этот прием использован неоднократно и всякий раз, когда речь идет о помощи. Первый раз, когда помощь загюзидала Гас в эпизоде, где негр Гас (его играл белый актер Уолтер Лонг) преследует младшую сестру Кэмеронов, Флору; а затем всюду, где рыцари ку-клукс-клана спешат на помощь к своим.

**В «Рождении нации» отразился практически весь опыт и европейских режиссеров, и американских.** Фильм этот стал важнейшим этапом в развитии кинематографа на его пути от технической забавы к самостоятельному виду искусства. Мы должны ясно представить себе, что многообразные съемочные, монтажные, драматургические приемы, примененные Гриффитом в «Рождении нации», были известны и до этого фильма как у самого Гриффита, так и у других режиссеров и Европы, и Америки, но только Гриффит и именно в «Рождении нации» сумел соединить эти приемы в единую и целостную образную систему, только Гриффит смог с помощью этих приемов придать гигантскому по метражу, сложнейшему по структуре и неслыханно дорогостоящему фильму удивительные цельность и законченность.

Да, идеологически этот фильм спорен (или, если смотреть с другой точки зрения, бесспорен), но ведь он стал таким не только потому, что режиссер был расистом (судя по всему, он был не чужд расовых предубеждений именно на идеологическом уровне, а не на бытовом, жизненном), но и потому, что эти личные взгляды, личные настроения и заблуждения режиссер сумел претворить в стройную образную систему, фактически — в *художественное произведение нового вида выразительности* (еще не искусства). А это — уже гигантский шаг в развитии именно экранного художественного языка. Кстати, бесспорны в фильме именно идейные (не только расовые) взгляды Гриффита — споры возникают там, где оказывается возможным разграничить эти взгляды и художественную логику изображения. Например, эпизоды, где рыцари ку-клукс-клана спешат на помощь белым собратьям, потому что удачны, что идея (какой бы реакционной она ни была) выражена образно — бешеной скачкой всадников в белых балахонах. Этот эпизод можно без потерь вынуть из общего контекста фильма — он будет восприниматься вполне художественно. А вот эпизод, в котором бывший слуга Гас преследует белую девушку, неудачен именно потому, что идея о вышедших из повиновения рабах, которые сплошь — преступники, существует сама по себе, а преследование негром (пусть и крашеным) белой девушки — само по себе.

Другим важным итогом «Рождения нации» стал *огромный коммерческий успех фильма*. Стало ясно, что прибыль практически никак не связана с идейной или нравственной направленностью фильма. Раз общественность протестует против фильма (как и было в случае с «Рождением нации»), значит, смотрит его. *Гигантские прибыли*, полученные «независимой» кинокомпанией «Ипок-филм», основанной Гриффитом и братьями Айткенами и финансировавшей фильм, *открыли новую эру в американском кино — эру грандиозных, дорогостоящих фильмов-боевиков*. Важно еще вот что. Как уже говорилось, съемки «Рождения нации» Гриффит начал в июле 1914 года, как раз тогда, когда в Европе началась Первая мировая война. Это обстоятельство чрезвычайно благоприятствовало американским компаниям и их фильмам, ибо их основные соперники — французские, датские и итальянские фирмы — в ходе военных действий оказались выведены из строя. Именно благодаря этому обстоятельству Голливуд и смог в кратчайшие сроки занять в кинобизнесе главенствующие позиции и уже их не сдавать никому. Таким образом, *«Рождение нации» оказалось ключевым фильмом не только в истории киноискусства, но и в истории кинопромышленности*.

Еще не был завершен монтаж «Рождения нации», а Гриффит уже приступил к съемкам фильма «Мать и закон». Сценарий его Гриффит писал сам, а темой ему послужил знаменитый в те годы судебный процесс, «дело Стилоу», а также отчет Федеральной промышленной комиссии о забастовке на химическом заводе, владельцем которого приказал охране стрелять в забастовщиков, требовавших увеличения заработной платы. В результате погибло 19 человек. Но в процессе работы над фильмом фантазия, как это нередко бывает, понесла режиссера дальше, и в результате расстрел забастовщиков стал завязкой к одному из эпизодов грандиозного фильма под названием «Нетерпимость», который официально начал сниматься летом 1915 года.

В фильме было запрограммировано четыре эпизода, связанных с различными историческими эпохами, в которых Гриффит рассмотрел наиболее яркие, с его точки зрения, проявления общественной и личной нетерпимости религиозного и социального свойства. Эти эпизоды — «Падение Вавилона» (539 год до н. э.), «Жизнь и страдания Христа», «Варфоломеевская ночь» (1572 год), «Мать и закон» (современность). Производство фильма финансировала компания «Уарк компани», т. е. сам Гриффит. «Рождение нации» принесло ему к тому времени более миллиона долларов чистой прибыли (весьма и весьма существенная сумма в середине 10-х годов), которые он тут же и вложил в новую постановку.

Самым затратным стал Вавилонский эпизод, потребовавший фантастических расходов. На огромном пространстве нынешнего Бульвара Заходящего Солнца (Сансет булвер) были воздвигнуты колоссальные декорации; например, пиршественный зал Валтасара площадью полторы тысячи квадратных метров был обнесен крепостными стенами стометровой высоты, которые с внутренней стороны были украшены статуями огромных слонов, стоящих на задних ногах. Ни таких стен, ни таких слонов в настоящем Древнем Вавилоне, понятно, не было. На воссоздание пира Валтасара Гриффит, как считается, истратил 650 тысяч долларов, что с учетом многочисленных периодов инфляции по нынешним деньгам вполне сопоставимо с каким-нибудь «Парком юрского периода». И уж во всяком случае, это гораздо дороже подлинного пира, описанного в Библии. 96 тысяч долларов стоили многочисленные статисты; наряд царицы, возлюбленной Валтасара, обошелся в 7 тысяч, а ее мантия — более чем в тысячу. Кордебалет стоил 20 тысяч (столько же, сколько обычный фильм тех лет). Словом, Вавилонский эпизод обошелся в тот самый миллион, что принесло Гриффиту «Рождение нации».

Естественно, дешевле всего стоил современный эпизод (т. е. «Мать и закон»), но для массовых сцен «Жизни и страданий Христа» понадоби-

лось множество статистов, а для «Варфоломеевской ночи» пришлось воспроизвести целый квартал средневекового Парижа. Общая стоимость всех четырех эпизодов «Нетерпимости» достигала 1 млн. 750 тыс. долларов плюс дополнительные расходы на рекламу и прокат, составившие 250 тысяч. Итого — 2 миллиона. Эти расходы (если считать в тех же ценах) были превышены лишь спустя 10 лет: в 1924/1925 году режиссер Фрэд Нибло поставил фильм «Бен Гур» (из эпохи иудейской войны 66-73 гг. н. э.), но его съемки частично велись в Италии, а завершались в Голливуде; при этом производственные расходы включали гонорары кинозвезд (в отличие от «Нетерпимости», где звезд не было вообще).

В Вавилонском эпизоде были огромные массовые сцены, в которых участвовало до 16 тысяч человек. Всех их надо было кормить, поэтому пришлось устроить гигантские полевые кухни, от которых суповые миски развозились на вагонетках по узкоколейке системы Дековила (эта технология была разработана в ходе Первой мировой войны французским инженером и промышленником Полем Дековилем и предполагала проссладку узкоколейных рельсов по шпалам, не закрепленным в грунте). В сценах штурма стен Вавилона разворачивались целые батальоны, а на верху каменной крепостной стены высотой с небоскреб ездил боевые колесницы, запряженные четверками лошадей. Словом, в фильме была задействована целая армия, и для руководства ею Гриффит создал что-то вроде штаба. Ассистентами Гриффита были люди, позднее ставшие знаменитыми режиссерами: Эрих фон Штрогейм (о нем мы еще поговорим), Вудбридж ван Дейк, Тод Браунинг и другие. Снимались в фильме актеры, которые впоследствии стали кинозвездами, — Констанс Толмэдж, Дуглас Фэрбэнкс, Кэрл Дэмпстер, Герберт Бирбом Три, Ноэл Коуард, Бесси Лав, Мириам Купер и т. д. и т. п. «Нетерпимость» стала школой, университетами чуть ли не для половины Голливуда.

Памятуя о том, что не всегда у вас будет возможность посмотреть этот чрезвычайно важный для истории кино фильм, хочу предложить краткое изложение каждого из эпизодов.

**Вавилонский эпизод.** В Вавилоне правят царь Валтасар (актер Алфред Пэджет) и его Возлюбленная царица (актриса Сина Оуэн), как и большинство горожан, поклоняющиеся богине Астарте (или Иштар). Валтасару противостоит верховный жрец (Телли Маршалл) другого божества — Ваала. Однажды на регулярно проводящемся в Вавилоне рынке невест на продажу выставляют некую бойкую девушку: она пришла с гор, и брат решил продать ее замуж, но из-за ее горячего нрава покупателей не находится. Появляется Валтасар, которому она и жалуется на свою долю. Валтасар предоставляет ей печать, а с ней и право выходить

замуж по своему выбору или не выходить вовсе. Отныне Девушка с гор (Констанс Толмэдж) безраздельно предана своему царю. И когда к городским стенам подступают войска ассирийского царя Кира, Девушка с гор сражается вместе со всеми. Неприятель отбит, и Валтасар на радостях устраивает пир горой. Тем временем Верховный жрец Ваала понимает, что единственной надеждой в борьбе за установление в Вавилоне культа бога Ваала становится ассирийский владыка Кир, и отправляет к нему гонца, поэта Рапсода (Элмер Клифтон), который помимо поэтических занятий еще и служит осведомителем жреца. Рапсод влюблен в Девушку с гор, и через него ей удастся узнать о тайных замыслах Верховного жреца и о намерениях Кира вновь штурмовать Вавилон. Она отправляется в расположение войск Кира и видит, как они выступают в свой новый поход на Вавилон. Она мчится на своей колеснице, стараясь предупредить Валтасара о надвигающейся беде, но тщетно. Пиршество губит Вавилон. Погибают все главные герои: Валтасар закалывает Возлюбленную царицу, а затем себя; под вражескими стрелами гибнет Девушка с гор.

Библейский эпизод. Здесь практически нет единого действия. Знакомая по Библии предыстория распятия Христа дается отдельными, мало связанными фрагментами, из которых наиболее развернуты эпизоды «Иисус и фарисеи» и «Брак в Кане Галилейской», причем решены они в том же ключе, что и многие сцены Вавилонского эпизода. Роль Христа исполняет Хауард Гэй.

Эпизод «Варфоломеевская ночь». В этом эпизоде переплетаются две сюжетные линии. Одна связана с деятельностью французской королевы-матери Екатерины Медичи (французский двор в целом придерживался католического вероисповедания), борющейся с гугенотами (протестантами) во главе с адмиралом Колиньи. В 1572 году она настояла на том, чтобы ее сын, правящий король Карл IX, отдал приказ об уничтожении всех гугенотов (резня велась с 24 августа по 16 сентября в Париже и по 3 октября по всей стране). В фильме воспроизводятся некоторые детали этого исторического события: свадьба главы гугенотов Генриха Наваррского с Маргаритой Валуа, дочерью Екатерины Медичи; приезд гугенотской знати во главе с Колиньи; наконец, начало резни в ночь на 24 августа (день Св. Варфоломея). Другая сюжетная линия представляет собой историю молодой гугенотки, названной в фильме Кареглазкой и приехавшей в Париж из провинции. Здесь она обручилась с неким Проспером Латуром и познакомилась с солдатом-католиком, которому, однако, отказывалась уступить. В ночь на Св. Варфоломея солдат с товарищами ворвался в дом Проспера в его отсутствие, изнасиловал Кареглазку и зако-

ял ее. Когда, перепуганный событиями, Проспер наконец добрался до дому, он увидел лишь труп своей невесты.

Современный эпизод. В сюжетном отношении это — «несущий» эпизод всего фильма, ибо включает в себе основную мораль, ради которой и снят фильм. Группа пуританок (в фильме они названы «духоподъемницами»), женщин, которые давно не привлекают мужчин, с помощью сестры промышленника и заводчика Дженкинса (Сэм де Грае), озлобленной старой девы (Вера Льюис), добиваются его финансовой поддержки и запрета на общественное распитие спиртного. Деньги на это Дженкинсу пришлось взять из зарплаты рабочим, которые в ответ начали забастовку. Забастовка была расстреляна, а многие рабочие переселились в большой город. В их числе — главные герои современного эпизода: Юноша (Роберт Харрон), Девушка (Мэй Марш) и Одинокая (Мириам Купер). (Я называю их так для понятности; в фильме они названы пошловато-возвышенно — Прелестнейшая из девушек, Покинутая и т. п.) Прежде незнакомые, Юноша и Девушка знакомятся, и в конце концов он предлагает ей выйти за него замуж. У девушки между тем умирает отец, и она принимает предложение Юноши. Тем временем сам Юноша, оказавшись в чужом городе без работы, вступает в банду, как выражается Гриффит, «мушкетеров трущоб». Однако женившись, Герой (он теперь уже не Юноша) решает порвать с бандой и отдает свой револьвер Главарю (Уолтер Лонг). Главарь решает за это его наказать: его «подставляют», и Герой попадает в тюрьму. За время его отсутствия местные пуританки (вы не забыли о «духоподъемницах» из начала эпизода?) силой отнимают у Героини (так теперь будем называть Девушку) ребенка, ибо он не должен воспитываться в семье преступника. Главарь банды тем временем решает приударить за Героиней. Он обещает ей найти ее ребенка, под этим предлогом приходит к ней, запирает дверь и пытается овладеть Героиней. Это видит Одинокая, ставшая женщиной Главаря. Ревнуя, она выслеживает его. Возвращается Герой. Между ним и Главарем завязывается драка, из которой Прварь выходит победителем, но Одинокая стреляет в него и подбрасывает в комнату револьвер, прежде принадлежавший Герою. Очнувшись, Герой хватается за револьвер, и его арестовывают полицейские. Суд приговаривает его к повешению. Но один из служащих суда не верит в виновность Героя и вместе с Героиней пытается выхлопотать у губернатора помилование. Ему удается добиться у Одинокой признания в том, что это она убила Главаря банды. Губернатор наконец подписывает помилование, которое удается доставить к месту казни в последнюю минуту. Герой спасен.

Система сочетания всех четырех эпизодов достаточно сложна. Гриффит стремится к тому, чтобы действия героев четырех разных эпох развивались как бы одновременно, параллельно. (Эффект, когда события, происходящие в разное время, кажутся одновременными, достигается так называемым **перекрестным монтажом**.) Притом что внутри эпизода разные события могут и действительно развиваться параллельно, особой остроты это сочетание двух видов монтажа (перекрестного и параллельного) достигается в финале всех историй. Христос восходит на Голгофу; Проспер, перепуганный резней вокруг него, изо всех сил стремится домой, где в это время (параллельный монтаж) солдат насилует Кареглазку; Девушка с гор на колеснице мчится впереди войск Кира в надежде предупредить Валтасара; Героиня вместе с сочувствующим ей служащим суда, добившись от губернатора помилования, несутся на машине к месту казни, где в это время (параллельный монтаж) уже заканчиваются приготовления — напутствие священника, осужденному накидывают на голову балахон, палачи уже готовы перерезать веревки и т. д.

Интересно, что во всех эпизодах, кроме одного, помощь не поспевает и сюжет завершается катастрофой: Христос, как известно, был распят; Вавилон пал, а царь с царицей и Девушкой с гор погибли; погибла и Кареглазка — прибежавший наконец домой Проспер обнял лишь труп невесты. И только в Современном эпизоде все закончилось благополучно. Впрочем, это нетрудно было предвидеть: действие разворачивается в Соединенных Штатах Америки, самой демократической, самой справедливой и т. д. и т. п. стране в мире. Потому только здесь даже несправедливо осужденный может рассчитывать на благополучный исход. Разумеется, это реклама, но разумеется и то, что не только ради нее снималось это грандиозное и чрезвычайно дорогостоящее произведение.

В фильме есть еще и финал, не связанный ни с одним из эпизодов. В нем с помощью двойной экспозиции, стоп-кадров и других приемов Гриффит показывает, как рушатся тюремные стены, как на месте тюрем расцветают поля цветов, как останавливаются и прекращаются войны, как исчезает нетерпимость людей друг к другу и земля превращается в цветущий сад, где все радуются как дети, которые тоже радуются. Если еще учесть, что иногда (не всегда) эпизод от эпизода отделялся изображением актрисы Лилиан Гиш, которая качает колыбель, «соединяющую настоящее и будущее» (Уитмен), то становится понятно, что ради такого финала и сочинил поэт Гриффит свое гигантское киностихотворение.

Следует признать, что *именно Гриффит превратил развлекательный аттракцион в кинематограф* во всех его функциях — художественной, промышленной, пропагандистской, коммуникативной.

1. Он разработал практически доступную систему образной выразительности, включающую в себя как драматургические, такта монтажные приемы, какими пользуются и по сей день. 2. Фактически он первым не только понял, но и сумел реализовать ту простую идею, на которой держится и современный кинобизнес: хочешь получить большие деньги — умеешь вкладывать в кинопроизводство столько, сколько оно требует; *именно Лоу Триффит превратил съемки конкретного фильма в промышленное предприятие*, подразумевающее не только вложение средств, но и организацию труда, и техническое обеспечение, и решение вопросов снабжения, и использование людских ресурсов. 3. Именно Гриффит придал кинематографическому рассказу идейную направленность, идеологическое звучание, сумев чисто экранными средствами выразить собственные взгляды, какими бы спорными они ни казались. 4. Наконец, именно Гриффит сумел своими фильмами объединить зрителей в их отношении к конкретным философским, социальным, психологическим проблемам, т. е. придать кинематографу коммуникативную функцию.

#### Итак:

- Гриффит превратил развлекательный аттракцион в кинематограф;
- он разработал систему образной выразительности;
- Гриффит превратил съемки конкретного фильма в промышленное предприятие;
- он придал кинематографическому рассказу идейную направленность, идеологическое звучание;
- Гриффит своими фильмами объединил зрителей;
- Гриффит придал кинематографу коммуникативную функцию.

## АМЕРИКАНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ К КОНЦУ 10-Х ГОДОВ

Наиболее принципиальное событие в американском кино за полтора десятилетия (помимо, естественно, изобретения кинетоскопа в 1889/1891 году) — это, конечно, **образование Голливуда**. Причем не только в смысле переселения кинематографистов из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, но и как образование **центра** национальной кинопромышленности.

К середине 10-х годов рухнул созданный Эдисоном в 1908 году Патентный Трест (постановлением Верховного суда от 15 октября 1915 года Трест был ликвидирован). А вместе с ним ликвидировались и пошли с молотка и фирмы, его составляющие («Калем», «Байограф», «Вайтаграф» и др.). Им на смену пришли новые компании — «Фёрст нэшнл», «Метро», «Коламбия», «Парамаунт» и т. д.

В этот период особое значение приобрела компания «Трайэнгл» («Треугольник»), созданная в 1915 году предпринимателями Харри Айткенем (из компании «Мьючуэл»), Адамом Кесселом и Чарлзом Бауманом (мы с вами упоминали о них, когда говорили о ковбойских фильмах, Гилберте Андерсоне по прозвищу Брончо Билли и студии «101 бизон»). Создатели компании, которых было трое (см. ее название), объединили под своими знаменами троих же выдающихся режиссеров — Гриффита, Мака Сеннета и **Томаса Инса**. О первых двоих вы уже знаете.

Инс был продюсером и режиссером, сначала снимавшим для компаний ИМП Карла Леммле и НИМП Кессела и Баумана в основном ковбойские фильмы, из которых лучший, по-видимому, «Последний бой Кастера» (1912). В 1916 году Инс выпустил свой наиболее известный фильм «Цивилизация» (совместно с Реджиналдом Баркером), пацифистскую аллегорию, прославляющую международную политику президента Уилсона и осуждающую Германию за развязывание войны. В фильме действовал германский кайзер: он объявлял войну, его любимчик-граф Фердинанд получал ранение на подводной лодке, оказывался в преисподней, откуда его выручал Иисус Христос. Спасшись, Фердинанд стал пацифистом, т. е. борцом за мир, за это он подвергся аресту, но женщины, боровшиеся, как и он, за мир, освобождали его. В прокате дорогостоящая и постановочная «Цивилизация» конкурировала с гриффитовской «Нетерпимостью». Сам будучи продюсером, **Инс продумал и ввел в голливудский оборот целую систему продюсирования фильмов, а также** так называемый «железный» сценарий (т. е. **производственный сценарий**), требующий строгого выполнения съемочного плана.

Вот из таких людей и была образована кинокомпания «Трайэнгл». Созданием этой компании обозначилась решительная смена в умонастроении тех, кто начинал кинопроизводство в Америке. Приглашение таких людей, как Гриффит, Инс и Сеннет, означало, что отныне право голоса в кинопроизводстве принадлежит не только тем, кто «заказывает музыку», т. е. финансирует производство, но и тем, кто эту «музыку» исполняет, т. е. обеспечивает оборот вложенных средств, окупает затраты и приносит гарантированный доход. **Владельцы студий поняли, что их бизнес, их благополучие целиком зависят от таланта режиссеров и актеров.** Ведь «Байограф» был бы ничем без гения Гриффита. ИМП (Индепендент моушн пикчерз) обязана благополучием Инсу и Мэри Пикфорд. О компании «Кистоун» узнали только благодаря Маку Сеннету и его «комическим». Такова одна из основных причин создания компании «Трайэнгл», располагавшей немалыми капиталами, ибо ее поддерживал Рокфеллер (финансисты полагают, что главным лицом в подготовке съемок «Рождения нации» был именно Харри Айткен, один из основателей «Трайэнгла», и полностью ему доверяли). Когда спустя четыре года, т. е. в 1919-м, под эгидой Уильяма Мак-Аду, бывшего министра финансов в правительстве президента Уилсона, будет образована компания «Юнайтед Артисте», в которую войдут Чарлз Чаплин, Дэйвид Гриффит, Мэри Пикфорд, Дуглас Фэрбэнкс и Уильям Харт, причина будет той же самой — **признание рыночной цены таланта.**

Другая причина появления «Трайэнгла» — эффективная **пропаганда системы «блок-букинг»**. В 1915 году впервые об этой системе объявила

только что к тому времени созданная компания «Парамаунт». Это — система **новой, комплексной продажи фильмов**: прокат (booking) единой программой, блоком, когда прокатчик навязывает кинотеатрам фильмы, которые те в противном случае не приобрели бы. Любая компания («Парамаунт», или «Трайэнгл», или любая другая) в течение 52 недель (год и месяц) обеспечивает фильмами кинотеатры своих клиентов, владельцев, которые таким образом избавлялись от необходимости искать фильмы для проката. Но ставилось одно условие: надо брать или всю программу (block), или ничего. Программы любой компании — производителя фильмов состоят из некоторого количества первоклассных картин (зрелищных, дорогостоящих боевиков с участием кинозвезд) и большого количества так называемых «программеров», фильмов-скороспелок, снятых с минимальными затратами и с неизвестными актерами.

На какое-то время это решение было целесообразным, ибо им устанавливалась столь необходимая кинопрокату жесткая система взаимодействия **студия—кинотеатр** (кстати, наш кинопрокат, оказавшись в начале 90-х годов в бурных водах «рыночной» экономики, рухнул именно потому, что не была придумана подобная жесткая система). Но длительное существование этой системы привело к монополизации всей структуры кинопроката, в результате чего каждая крупная кинокомпания стала владельцем собственной сети кинотеатров по всей стране, где повластно распоряжалась репертуаром. Продержалась эта система до 1948 года, когда Верховный суд США запретил сосредоточение кинопроизводства и кинопроката в одних руках (в рамках антитрестовского законодательства), и в 1952 году эта практика окончательно ушла в историю. Что же до «Трайэнгла», то эта компания приняла систему «блок-букинг» с октября 1915 года на территории Соединенных Штатов и использовала весь авторитет Гриффита, Инса и Сеннета для распространения системы за рубежом (в частности, в Англии, где к ноябрю 1917 года «Трайэнглу» подчинялась уже половина кинотеатров). Однако после финансовых проблем с «Нетерпимостью» из компании в 1917 году ушел Гриффит, а затем и Сеннет, и на следующий год компания распалась.

**Усиление крупных кинокорпораций, формирование жесткой системы кинопроката** привели в конце 10-х годов ко все ужесточавшемуся контролю руководства компаниями не только над производственным (что понятно), но и над творческим процессом, что уже менее понятно и вовсе не желательно. Контроль этот обострился еще и тем, что владельцы кинотеатров были вовсе не в восторге от повсеместного внедрения системы «блок-букинг» и в 1917 году образовали Первую национальную ассоциацию кинопрокатчиков (Ферст нэшнл икспибиторз серкит),

которая тотчас же превратилась в производственную кинокомпанию. Они переманили к себе Чарлза Чаплина из компании «Мьючюэл» и Мэри Пикфорд из «Парамаунта». В ответ «Парамаунт», как помним, первым объявивший о переходе на систему «блок-букинг», начал массовую скупку кинотеатров по всей стране. Словом, **началась интенсивная схватка за рынок.**

Чтобы каким-то образом противостоять усилившемуся контролю над кинопродукцией, несколько наиболее известных американских кинематографистов — Чарлз Чаплин, Дэйвид Гриффит, Мэри Пикфорд, Дуглас Фэрбэнкс и Уильям Харт — опубликовали в январе 1919 года так называемую «декларацию о независимости» и объявили о создании кинокомпании «Юнайтед Артисте» (Объединившиеся Артисты), которая отныне должна была заниматься прокатом фильмов ее учредителей. Первоначальная идея состояла в том, что кинорежиссеры и актеры-продюсеры (какими и были Чаплин, Пикфорд и Фэрбэнкс) сами должны контролировать свои фильмы, производить их и прокатывать. В апреле соглашение между всеми учредителями было достигнуто, причем под патронажем бывшего министра финансов в правительстве президента Уилсона, Уильяма Мак-Аду. Но в последний момент из соглашения вышел Уильям Харт, ведущий в «Парамаунт» Адольф Цукор). В общем, **к началу 20-х годов американский кинематограф подходил во всеоружии крупных корпораций и жесткой прокатной системы.**

Но это пока все организационные и производственные вопросы. А что же продукция всех этих студий, компаний и корпораций? Что за фильмы выпускали они? Какие режиссеры их ставили и какие актеры в них снимались? С двумя шедеврами Гриффита вы уже знакомы. Томас Инс поставил в том же, 1916 году «Цивилизацию», о чем я также упоминал. Чаплин, этот великий режиссер и актер, снимал фильмы вплоть до середины 60-х годов, но пик его творчества пришелся на 20-е и 30-е годы, о чем мы с вами в соответствующем месте и поговорим. К концу же 10-х годов, к моменту образования «Юнайтед Артисте», Чаплин пришел, в общем-то, с запоминающимися картинками.

**Чарлз Спенсер Чаплин** (1889-1977) родился в Лондоне, в семье мюзик-холльных актеров, с шестилетнего возраста выступал на сцене вместе с матерью. После того как мать, Ханна Чаплин, потеряла голос и осталась без работы, семья голодала, и на почве голода Ханна Чаплин сошла с ума. Ее забрали в психиатрическую лечебницу, а ее детей, Чарлза и его сводного брата Сиднея, поместили в сиротский приют (нечто вроде нашего детдома). В 18 лет он поступил в передвижную актерскую труппу панто-

мимы Фрэда Карно, где научился практически всем секретам того полуциркового-полусценического искусства, какое представлял собой английский мюзик-холл. В 1913 году, оказавшись вместе с трупой Карно на гастролях в США, Чаплин познакомился с Адамом Кесселом и подписал контракт с сентетической кинокомпанией «Кистоун», где и дебютировал в 1914 году в качестве киноактера.

Его первый фильм, поставленный сентетическим режиссером Хенри Лерманом, назывался «Зарабатывая на жизнь». Первые фильмы с его участием («Детские автогонки в Венеции», «Между двумя ливнями», «Танго-путаница», «Лучший жилец», «Двадцать минут любви» и др.) снимали тот же Лерман, сам Сентет, прекрасная комедийная актриса, партнерша Чаплина в этих фильмах и режиссер Мэйбл Норман. Как сценарист и режиссер фильмов, в которых сам же и играл, Чаплин впервые выступил в картине «Двадцать минут любви», поставленной, однако, еще под наблюдением Мака Сеннетта в фильме «Застигнутый в кабаре» Чаплин значится соавтором Мэйбл Норман. И только в следующем фильме, «Застигнуть дождем», Чаплин уже единоличный автор. В декабре 1914 года он распрощался с Сеннетом, поставив напоследок фильм «Его доисторическое прошлое», а в феврале 1915 года вышел его первый фильм («Его новая работа»), снятый в кинокомпании «Эссенай». Здесь он проработал до конца марта 1916 года, а с мая уже перешел в другую кинокомпанию «Мьючуэл». Но и здесь он задержался ненадолго: с апреля 1918 года он уже в штате корпорации кинопрокатчиков «Фёрст нэшнл» (см. выше).

**Ранние фильмы Чаплина** — это своего рода кинематографический, **экранный театр комического абсурда и несерьезной жестокости**. Отсутствие серьезности — степенности, солидности, глубокомыслия, расчетливости, предусмотрительности, чувства — вот основная особенность «комической» Мака Сеннета. Ее и перенял Чаплин в своих ранних фильмах. Персонаж его первых фильмов, как бы его ни звали (Джонни, Чэз) и кем бы он ни был (прохожим, ухажером, жильцом в доходном доме, официантом и т. д.), никогда не действовал всерьез, «как в жизни» — это была **комическая имитация серьезных взаимоотношений** — любви, ненависти, драк, ударов, оплеух, чего угодно. Даже если фильм называется «Двадцать минут любви», это не означает не только любви, но даже любовных забав (какой бы смысл мы с вами ни вкладывали в это выражение) — это их имитация, то и дело шутовски преувеличенная. Но постепенно, по мере того как Чаплин снимал все новые и новые фильмы («кистоуновские» — 35, «эссенаевские» — 14, «мьючуэловские» — 12, «фёрстнэшнловские» (по 1923 год) — 9), в них формировался не только новый, своеобразный персонаж, в том числе своеобразный и внешне, но и новое мироощущение. Те-

перь герой Чаплина уже не имитирует жизнь ради комического эффекта — и актер, и его персонаж относятся к жизни вполне серьезно: если любят, так уж любят, если дерутся, так всерьез. Что же до комического эффекта, то он возникает **из-за несоответствия серьезного отношения к жизни и ее идиотизма**. Именно это ощущение — главное в таких фильмах, как «Бродяга» и «Банк» (1915, «Эссенай»), «Скиталец» (1916, «Мьючуэл»), «Тихая улица», «Иммигрант» и «Искатель приключений» (все — 1917, «Мьючуэл»), «Собачья жизнь», «На плечо!» (оба — 1918), «Малыш» (1921), «Пилигрим» (1923; все — «Фёрст нэшнл»). Здесь уже комедия то и дело переходит в пародию, т. е. в высмеивание вполне серьезных явлений (таковы, например, ужасы окопной жизни в «На плечо!» — напомним, 1918 год — последний в Первой мировой войне). А это уже не комикование, как в «комической», — это настоящая комедия.

Итак, заканчивается первое десятилетие XX века, когда в США уже существует достаточно сформировавшееся средство выражения зрительными образами — кино. В кинотеатрах идут ковбойские фильмы в постановке Томаса Инса, Тома Микса, Реджиналда Баркера с участием того же Тома Микса, Уильяма Харта, Бака Джоунса; «комические» Мака Сеннета и с участием молодого Чаплина, и без него; идут «жестокое» мелодрамы с новыми героинями — женщинами-вамп, с которыми американцев познакомили датчане (о кино Дании — ниже), — фильмы с Тедой Барой, датчанкой Бетти Нансен, мелодрамы Сесила Де Милла, в частности знаменитый фильм «Вероломство» (1915) с японским актером Сессю Хаякавой, мелодрамы с участием Мэри Пикфорд (особенно «Длинноногий дюшка» (1918), «Полианна» и «Маленький лорд Фаунтлерой», оба — 1919), фильмы в жанре «экшн» с участием Дугласа Фэрбэнкса (мужа Мэри Пикфорд). **Но по-настоящему выдающиеся произведения пока связаны только с именами Гриффита и Чаплина.**

Итак:

**В США к концу 10-х годов**

- усиливаются крупные кинокорпорации, формируется жесткая система кинопроката («блок-букинг»);
- начинается интенсивная схватка крупных кинокомпаний за рынки сбыта;
- в противовес этому объединяются выдающиеся режиссеры и актеры («Юнайтед Артисте»).

## РАННИЕ ИТАЛЬЯНСКИЕ ФИЛЬМЫ



Говоря о фильме Гриффита «Нетерпимость», я, помнится, упоминал гигантских слонов, украшавших изнутри стены Вавилона. Этим слонам не было бы, если бы не фильм «Кабирия», снятый в Италии в 1914 году режиссером Джованни Пастроне. Не надо думать, что американцы, даже такие выдающиеся, как Гриффит, в ту эпоху повального изобретательства все придумывали сами. При всем их чванстве (а с той поры оно несколько не уменьшилось) они все-таки смотрели и продукцию других стран и учились на ней. Обойтись без этого ни тогда, ни сегодня невозможно, ибо кинематограф — сфера деятельности интернациональная. Тем более что и за рубежами Соединенных Штатов было чему поучиться. В том числе и в Италии.

Для создания собственной кинопромышленности в техническом отношении Италия была готова уже к 11 ноября 1895 года, когда туринский изобретатель Филотео Альберини запатентовал свой **кинетограф**, аппарат, способный снимать на пленку, проявлять и проецировать рисованные движущиеся изображения. (Кстати, в 1911 году Альберини запатентовал **автостереоскоп**, аппарат, фиксирующий на 70-мм пленку стереоскопическое изображение; это была одна из первых, если не первая, попытка создать широкоэкранный, точнее широкоформатный, техноло-

гию; соотношение сторон кадра, а стало быть и экрана — 2,52:1; у современного широкого экрана по любой технологии — 2,55:1.) Но **собственно кинопроизводство началось с 1905 года**. До этого по заказу Люмьеров снимались хроникальные ленты в стиле первого киносеанса — «Прибытие поезда на миланский вокзал» и «Умберто и Маргерита Савойские на прогулке в парке» (оператор первого фильма — Паккьони, второе — Витторио Кальчина). Кроме того, известный в те годы мюзик-холльный имитатор Леопольдо Фреголи снял для своих выступлений несколько коротких комических сценок. В 1900 году небольшая франко-итальянская кинокомпания сняла на пленку сценическое представление Страстей Господних. Первые чисто итальянские хроникальные фильмы снимал в Турине Роберто Омения, первый итальянский профессиональный кинооператор: в 1904 году он снял автопробег в Пьемонте и маневры альпийских стрелков, а в 1905-м маневры уланов, репортаж о землетрясении в Кабририи и т. п. сюжеты.

Поворотным моментом стал все тот же, 1905 год, когда неутомимый **Филотео Альберини** вместе с Данте Сантони **выстроил в Риме первый в Италии кинопавильон**, в котором и был снят первый итальянский исторический фильм «Завоевание Рима», фактически заложивший основы для традиционного жанра в итальянском кино — **костюмно-исторического фильма**. В 1906 году деятельность Альберини и Сантони стала протекать уже в рамках кинокомпании «Чинес», которой суждено было сыграть определяющую роль в итальянской кинопромышленности вплоть до конца 30-х годов.

Однако в первое десятилетие века наиболее значительным центром итальянского кинопроизводства был не Рим, где базировалась «Чинес», а Турин. Именно в этом городе на севере Италии торговец оптическими изделиями Артуро Амброзио выстроил в 1906 году кинопавильон со стеклянной крышей и начал систематическое производство фильмов. Это были в основном **мелодрамы и комедии** (два жанра, общие для всего кинематографа первого десятилетия). В некоторых комедиях играл знаменитый в ту пору французский комик, соперник Макса Линдера — Андрэ Дид, в Италии известный по прозвищу Кретинетти («Кретинетти на войне», 1909). Дид был известен по всему миру (во Франции его звали Буаро, т. е. пьянчужка, и Грибуи — простофиля; в Италии — Кретинетти; в англоязычных странах — Фулхед — дурень — и Джим; в Южной Америке — Торрибио и Санчес), но свою маску и особую пластику, включающую акробатику и трюки, он выработал именно в Италии. Многие его фильмы снимались на открытом воздухе — на улицах или в пригородах Турина. Фильмы с участием Андрэ Дида, а также других французских комиков (Марселя Фабра,

Фердинана Гийома) пользовались в Италии необыкновенной популярностью и принесли значительные прибыли не только фирме «Амброзио», но и «Чинесу» и «Итале». Все это позволило «Амброзио» успешно продавать свои картины по всей Европе и в Соединенные Штаты и конкурировать с Шарлем Патэ, и с римской компанией «Чинес», и с другой компанией из Турина «Итала».

С поразительной быстротой развивался в Италии кинопрокат: первый чисто итальянский фильм (хроника) был снят, как помним, в 1904 году, а уже в 1907-м в стране насчитывалось более полутысячи кинотеатров. Если судить по статистике, то в Италии кинопрокат развивался куда энергичнее, чем во Франции.

**Активнее, чем Франция, производила Италия и художественные фильмы.** Причем, если во Франции исторические постановочные фильмы, начиная с «Убийства герцога де Гиза», успехом не пользовались, не в пример комедиям Андрэ Дида и Макса Линдера, то в Италии первой коммерческой удачей стал именно исторический фильм «Последние дни Помпеи», который компания «Амброзио» выпустила в 1908 году. Его поставил Луиджи Маджи с участием актрис Лидии Ди Роберти и Мирры Принчипи. Оператором тут был автор первых итальянских хроникальных съемок Роберто Оменья. Правда, в современной фильму прессе отмечалось, что на пиршественных столах Древнего Рима лежали современные ножи и вилки, но ни массовому успеху фильма, ни восторженным откликам в прессе это не помешало. Вообще кинокомпания «Амброзио» сыграла достаточно значительную роль в становлении и совершенствовании национальных художественных фильмов.

После того как с 1908 года французское общество «Фильм д'ар» (см. выше) стало выпускать художественно-исторические картины, начиная все с того же «Убийства герцога де Гиза», «Амброзио» реализовала собственную «Золотую серию», включающую в себя и «Последние дни Помпеи», и «Нерона», и «Галилея», и «Людовика XI», и «Геро и Леандра», и «Гренадера Роллана» и т. д. Серия эта выходила на протяжении десятилетия (с 1909 по 1919 год). Напомню, что действие в «Убийстве герцога де Гиза» и других французских фильмов того же типа разворачивалось в замкнутом мире театральных декораций, которые во Франции считались обязательными для исторических фильмов. Но, например, итальянский «Гренадер Роллан» (о походе Наполеона в Россию) снимался по большей части на открытом воздухе, на «натуре», в снегах Пьемонтских Альп. Как отмечают историки, в этом фильме, который поставил в 1910 году Луиджи Маджи, именно снег сыграл особую роль в развернувшейся драме — и как пространство действия, и как

элемент эмоциональной атмосферы. Разумеется, этому способствовали и выразительные съемки оператора Джованни Витротти (по другим данным, Антонио Скаленге). Успешен был и другой фильм Луиджи Маджи «Золотая свадьба» (1911), где пожилые супруги вспоминают времена войны за независимость Италии, насыщенные крупными сражениями и кавалерийскими схватками. В США «Золотую свадьбу», по-видимому, смотрели и Томас Инс, и Дэйвид Гриффит — возможно, именно этот фильм Маджи подсказал им особую манеру съемок эпизодов, связанных с гражданской войной в США.

Успех итальянских фильмов во всем мире не мог не обеспокоить всемогущего Шарля Патэ. Первая его реакция была связана с необходимостью остановить «эмиграцию» французских актеров и техников (в частности, операторов) в Италию, но затем он решил (и совершенно справедливо), что будет гораздо продуктивнее соперничать с итальянцами в самой Италии. В 1909 году он основал в Риме кинокомпанию ФАИ (Фильм д'арте итальяно), аналог французской «Фильм д'ар». Во главе новой компании он поставил, естественно, итальянцев. Некоторых из руководителей ФАИ — Ло Савьо и Уго Фалену — в Риме хорошо знали по работе в театрах. В ФАИ и тот и другой стали сценаристами и режиссерами.

Именно ФАИ итальянское кино обязано выдвижением наиболее знаменитых звезд немого периода — актрис Франчески Бертини и Марии Якобини. Однако фильмы, выпускавшиеся в ФАИ, фактически были столь же тяжеловесны и некинематографичны, что и продукция «Фильм д'ар». Тут были и «Отелло», и «Дама с камелиями», и «Кармен», и «Лукреция Борджа», и «Король Лир» — словом, экранизации классических произведений (понятно, в меру возможностей тогдашнего кино).

От этой продукции мало чем отличались и фильмы другой римской компании «Чинес», которую я уже упоминал. Ее ведущим режиссером стал с 1908 года Марио Казерини. Возможно, именно ему принадлежит первая в мире киноэкранизация «Трех мушкетеров» (1909), судя по прес-СёТвбСторженно принятая повсюду, где фильм прокатывался. Снимал Казерини и костюмно-исторические драмы, экранизировал Шекспира («Гамлет», 1910) и других классических авторов. Конечно, манера его была тяжеловата, риторична, выпеннена (говорю «конечно», потому что это не столько его вина, сколько общая неразвитость соответствующих кинематографических средств), но его заслуга в том, что именно он начал снимать **крупные массовые сцены у подлинных архитектурных памятников**, используя их в качестве фона. А памятников этих, как нетрудно догадаться, в Италии предостаточно.

В «Чинес» был и другой известный режиссер, соперничавший с Казерини. Его звали Энрико Гуаццони. Наиболее знаменитый его фильм — «Освобожденный Иерусалим» (1911) по одноименной поэме Торквато Тассо. Особенностью его работы, которую нельзя не отметить, было **личное участие на всех стадиях подготовки фильма**: ко всем своим фильмам он писал сценарии, продумывал и оформлял декорации, разрабатывал костюмы персонажей. И если фильмы Гуаццони — и упомянутый «Освобожденный Иерусалим», и «Камо грядеши?» (1912), имевший шумный мировой успех, — как и многих его современников, сегодня имеют только историческую ценность, то это, повторяю, не их вина. Таков был кинематограф тех лет. Современные им фильмы Гриффита были ненамного лучше.

К 1913 году в Италии насчитывалось несколько тысяч кинозалов, да и за границей итальянские фильмы пользовались все возрастающим успехом, что, как мы уже с вами отмечали, встревожило даже всемогущего Шарля Патэ. Фильмы «Ад» (1909, компания «Милано-фильм») Джузеппе Деллигуорри «Падение Трои» (1910, компания «Итала») Джованни Пастроне открыли для итальянской кинематографии английский и американский рынки. Успешно конкурировали итальянские фильмы и с господствовавшими тогда французскими, причем практически повсюду — в Германии, в России, в Испании, в Центральной Европе, даже в самой Франции.

В 1912 году компания «Чинес» экранизировала роман Генрика Сенкевича «Камо грядеши?» (по-латыни «Кво вадис?», куда идешь? — в Евангелии от Иоанна этот вопрос задает Христу его ученик Симон Петр), посвященный гонениям на первых христиан в эпоху Нерона (V-VI века н. э.). В первое десятилетие XX века этот роман пользовался во всем мире необыкновенной популярностью, и обращение к нему кинематографистов было вполне естественным. Нас с вами эта экранизация должна заинтересовать прежде всего потому, что **компания «Чинес» впервые в истории кино откупила у автора права на монопольную экранизацию его произведения**. Дело в том, что роман Сенкевича уже дважды экранизировался, и оба раза во Франции: в 1902 году режиссером Фернаном Зекка и в 1910-м компанией «Фильм д'ар» (постановка, возможно, Андре Кальмета) под названием «Из времен первых христиан». Ни в том, ни в другом случае Сенкевичу не заплатили ни франка, и в 1910 году он настоял на смене названия. Но «Чинес» все оформила на законном основании, и автору был выплачен гонорар. Режиссером стал уже знакомый нам Энрико Гуаццони, автор экранизации «Освобожденного Иерусалима».

«Камо грядеши?» был по-настоящему постановочным, дорогостоящим фильмом длиной 2250 м и продолжительностью около двух часов (напомню: скорость съемки и проекции составляла в те годы не 24, а 16 к/сек).

Здесь, пожалуй, впервые были обдуманно применены объемные декорации, хотя для создания иллюзии перспективы режиссер еще не полностью отказался от рисованных задников на сценический манер. Вот как описывает впечатление от этого фильма Жорж Садуль: «Среди объемных декораций... разворачиваются грандиозные оргии увенчанных розами римлян, в то время как распятые на крестах христиане плачут, словно факелы. Тучный император (Нерон) играет на лире в подоженном им Риме. Петроний в ванне вскрывает себе вены. Св. Петр проповедует в катакомбах. Коварный и жестокий Тигеллин преследует трогательную патрицианку Лицию, принявшую христианство. Девушку бросают на арену цирка, куда выпускают быка, а мужественный и преданный Урсус укрощает его. Правда, поверженное на землю животное было другой масти, чем бык, угрожавший Лиции, но подвиг Урсуса все же восхищал зрителей, так же как и величественная толпа римлян, сидевшая на скамьях амфитеатра».

Фильм этот был с огромной выгодой продан в США, Англию, Германию, Бельгию и в другие страны, где хорошо знали роман Сенкевича. А премьерные показы своей торжественностью напоминали более поздние премьеры «Рождения нации». В Англии на премьере присутствовали король Георг V и королева, которые лично поздравили актера Бруто Кастеллани, игравшего роль могучего богатыря Урсуса. Великий французский скульптор Огюст Роден назвал фильм шедевром.

Успех «Камо грядеши?» подтолкнул и другие итальянские компании к съемкам фильмов на легендарную тематику. Развернулась довольно энергичная конкуренция. «Амброзио», «Паскуали», «Глория», «Чинес» и прочие старые и новые кинокомпании наперебой бросились снимать исторические, костюмно-постановочные фильмы на библейские и античные сюжеты. Но наиболее громкого успеха и максимально высоких для той эпохи художественных результатов добилась фирма «Итала», которой с 1908 года руководил Джованни Пастроне (в 1910 году, как помним, он уже прославился постановкой фильма «Падение Трои»). В 1914 году «а экраны Италии, а затем и других стран вышел его новый грандиозный постановочный фильм «Кабирия».

**Джованни Пастроне** (1883—1959) начинал свою деятельность в кино как администратор и изобретатель. В 1905 году он начал создавать кинопроизводство в Турине. В 1908-м возглавил компанию «Итала», которая, кстати, и была создана тремя годами раньше по его инициативе. Как и многие в ту пору из работавших в кинематографе, он не был профессиональным режиссером (что и неудивительно — ведь и профессии «кинорежиссер» еще не существовало), и ему лишь по случаю пришлось

заниматься киносъемками и постановкой фильмов. В этом отношении его можно сравнить с Томасом Инсом или с Маком Сеннетом. Да и вообще **в те годы постановкой фильмов во всем мире занимались в основном случайные люди**, из которых впоследствии по тем или иным причинам либо получались, либо не получались профессиональные кинорежиссеры.

В сущности, Пастроне был предпринимателем, более того — одним из первых подлинных продюсеров в современном значении этого слова, осуществлявшим общий контроль над выпуском фильмов в кинокомпании «Итала». Как режиссер за время работы в «Итала» он поставил 13 фильмов: «Джордано Бруно» (1908), «Железная маска» (1909), «Падение Трои», «Манон Леско», «Лучия Ди Ламмермур», «Аньезе Висконти» (все — 1910), «Отец» (1912), «Кабирия» (1914), «Мацист», «Огонь» (оба — 1915), «Королевская тигрица» (1916), «Гедда Габлер» (1919), «Бедные малютки» (1923). Кроме «Кабирии», здесь стоит отметить только уже упоминавшееся «Падение Трои». Что же до «Кабирии», то она сегодня интересна прежде всего тем, что, помимо чисто коммерческих целей, Пастроне поставил перед собой и частично решил и художественные задачи.

Первоначально сценарий назывался «Симфония огня», а действие его происходило в эпоху пунических войн (т. е. трех войн, которые вели между собой Рим и Карфаген в III-II вв. до н. э.). Этот выбор был обусловлен триполитанской войной, которую Италия вела в 1911/1912 году с Турцией за владения в Северной Африке — Триполитанию и Киринаику, т. е. неподалеку от тех мест, где располагался древний Карфаген. Хотя публика, подогреваемая националистами, и интересовалась периодом пунических войн, сами эти войны еще никогда не воссоздавались на экране, а фактическим и художественным источником для культурного и начитанного Пастроне Пбслужил\_ррман Постава\_Флобера «Саламбо», как раз и посвященный этим событиям. Фабула сценария (и фильма) достаточно запутана и с трудом поддается связному изложению (что, в общем, понятно: кинематографисты еще не научились управлять специфически экранной драматургией). Поэтому для ясности я выделю одну — центральную — \* линию развития.

На острове Сицилия происходит извержение вулкана Этна. Расположенный рядом город Катания разрушен. Разрушен и дом, патриция Батто. Не найдя своей единственной дочери Кабирии, Батто решает, что она погибла. Но на самом деле ее спасает кормилица Кресса, после чего обеих похищают карфагеняне. Тем временем начинается третья пуническая война, и другой патриций, Фульвио Аксилья (актер Умберто Моццато)

вместе со своим рабом, силачом Мацистом (Бартоломео Пагано) скрывается от войны в Карфагене. Тем временем верховный жрец бога Ваала (помните Вавилонский эпизод у Гриффита?), которого зовут Картало, приобретает на невольничьем рынке малышку Кабирию. Делает он это с одной целью — чтобы принести ее в жертву своему ненасытному божеству. Кормилице Крессе удается сообщить об этом Аксилье, и тот посылает Мациста спасти девочку от смерти. Мацист похищает девочку и спасается от преследователей в саду принцессы Софонизбы (актриса Итала Альмиранте Мадзини). Принцесса обещает спрятать малышку от жрецов. Преследователи же Мациста, которых набирается уже целая толпа, в конце концов одолевают его и приковывают к мельничному жернову. Проходят годы. Кабирия, уже красивая молодая девушка (Лидия Куаранта), ничего не знает о своем происхождении; ее зовут Элисса и она — прислужница у Софонизбы и ее доверительница. У нее на глазах разворачивается интрига между двумя карфагенянами за руку принцессы. Тем временем на Сиракузы (город-союзник Карфагена) нападает римский флот. Великий ученый античности Архимед наводит на корабли римлян зшачгательные зеркала, и корабли загораются. В сражении с римлянами участвует один из претендентов на руку Софонизбы, некий Масинисса. Его корабль тонет, и его самого подбирают рыбаки, которые узнают кольцо, полученное им некогда от кормилицы Крессы. Они отводят его к богатому сицилийцу (патрицию) Батто, отцу Кабирии. Тем временем римский полководец Сципион Африканский, победив сиракузцев, заставляет Софонизбу покончить с собой за отказ участвовать в качестве пленницы в триумфальном шествии победителей. Потрясенная этим Кабирия бежит в Карфаген, где верховный жрец Ваала вновь осуждает ее на жертвоприношение. Но Кабирия ухитряется освободить пленных Аксилью и Мациста, и всем троим удается спастись.

При пересказе я не случайно выделил все указания на время — тем временем и проходят годы. **Показ событий, происходящих в разных местах, но одновременно** (т. е. параллельный монтаж), **и переброс событий в будущее** — вот что наиболее интересно в этом фильме, созданном до «Рождения нации» человеком, который почти наверняка не видел ранних фильмов Гриффита или Стюарта Блэктона. Наиболее выразительно параллельный монтаж использован в эпизоде, вошедшем в историю кино как «симфония огня» (как помним, это было первоначальное название сценария): Мацист, похитив у жрецов девочку, спасается от преследователей, а параллельно в храме Ваала в пасть-печь гигантского бронзового изображения божества продолжают отправлять младенцев, осужденных на смерть.

В течение полугода фильм снимали четыре оператора: Джованни Томатис, Натале Кьюзано, Сегундо де Шомон и Аугусто Батальотти. Из них

наибольшей известностью пользовался **Сегундо де Шомон**, испанец, четыре года (1906-1909) проработавший во Франции и слышавший специалистом по «спецеффектам», т. е. кинотрюкам. В этом отношении он конкурировал с Мельесом, создав технологию покадровой съемки, наплывы, наезды и отъезды камеры при павильонных съемках и т. п. Сам Пастроне писал по этому поводу: «Я пригласил Сегундо де Шомона, потому что он был совершенно необыкновенным оператором, лучшим в то время создателем трюков... Я хотел превратить сказочные эффекты в эффекты драматические — в особые средства выразительности». Если учесть, что одно из изобретений, приписываемых (в том числе и им самим) Пастроне, — это движение камеры, помещенной на особой тележке (по-итальянски — *carrello*, по-английски — сначала *travelling* (больше для обозначения процесса), потом жаргонное *dolly*), то совершенно очевидно, что без Сегундо де Шомона дело здесь не обошлось.

**Немалое значение для развития кинематографического языка**, или, как еще любят говорить историки кино, — синтаксиса, **имели объемные декорации**. Разумеется, «Кабирия» — не первый фильм, где использовался этот тип декораций. Я уже упоминал о фильме Энрико Гуаццони «Камо грядеши?» (1912): там использовались лепные рельефы на деревянном каркасе. Да и вообще объемные декорации были модой времени: в театре их ввели в ту пору Райнхардт (на Западе) и Станиславский (у нас в МХТ). Можно вспомнить и более ранние времена — ведь Италия — страна с традициями пышной театральной декоративности, и объемные декорации применяли там еще со времен Возрождения. Но, повторяю, для создания перспективы применялись даже в этих случаях и рисованные задники и на сцене, и на экране.

В «Кабирии» Пастроне усовершенствовал этот прием. **В объемных декорациях** не было перспективных рисованных задников, но были **выстроены архитектурные сооружения, симитирована монументальная скульптура** и особое внимание уделено оформлению пола при павильонных съемках. Правда, здесь Пастроне и вовсе не был новатором: накладывая стекло на расписной пол и имитируя таким образом полированный мрамор, отражавший фигуры актеров, он пользовался опытом Луиджи Маджи на съемках фильма «Последние дни Помпеи» (1908). Этот эффектный прием был впоследствии перенят Голливудом и уже на новом технологическом этапе используется в постановочных исторических фильмах и по сей день. Собственно, **тележка для камеры потому и понадобилась, что объемные декорации требовали движущейся камеры**, ибо как иначе показать, что декорации не плоски, а имеют объем?

На съемках «Кабирии» **Пастроне ввел в оборот** новый метод съемок — **съемки с запасом**: сняв 20 тыс. м, он смонтировал окончательный вариант из 4500 м. Прежде режиссеры, как правило, снимали и старались снимать из расчета один к одному, т. е. в фильм шло все, что было снято. Метод, предложенный Пастроне, предполагал отбор эпизодов и сцен, лучших по качеству съемок или актерских дублей (по-видимому, и само понятие «дубль» — *итал. ripresa, франц. reprise, англ. retake* — возникло именно в это время, когда впервые открылась возможность отбора снятого материала).

Надо еще добавить, что, завершив работу над сценарием, Пастроне в рекламных целях обратился за поддержкой уже тогда знаменитого поэта и писателя-иррационалиста Габриэле Д'Аннунцио, и тот, не мучаясь ложной скромностью, приписал авторство этого сценария себе, хотя все, что он сделал, это придумал некоторые имена персонажей — Кабирия, Мацист, Кресса, Картало и другие. Пастроне же скромно отошел на второй план и указал в титрах свой псевдоним — Пьеро Фоско.

«Кабирия» — лучший из итальянских постановочных фильмов — появилась не на пустом месте, а в результате многолетних экспериментов и поисков в области технических средств кино, разработки киноязыка. В этом фильме применено так много новаций, что они не могли реализоваться в мировом кино все сразу, целиком. Это происходило постепенно и в разных странах. Например, следующий шаг в выразительном движении камеры сделают Гриффит и немецкие кинематографисты. Кстати, **влияние «Кабирии» на Гриффита** бесспорно: оно и в Вавилонском эпизоде — **в ощущении масштаба исторического** (или псевдоисторического) **времени, в создании впечатления подлинности неподлинного пространства**, в конкретных деталях оформления (уже упоминавшиеся выше слоны), и в эпизоде Варфоломеевская ночь, и в самом характере параллельного развития событий. Однако, как справедливо заметил Жорж Садуль, достоинства «Кабирии» исчерпываются богатством техники и языка и, увы, не затрагивают сценарий, т. е. драматургический замысел, сюжетику, характер развития действия, человеческую индивидуальность, своеобразие персонажа.

**Постановочно-исторические фильмы**, о которых только что шла речь, были дорогостоящими, а это значит, что цены на билеты поддерживались на достаточно высоком уровне — достаточном для того, чтобы остаться недоступными для подавляющего большинства зрителей, ибо Италию в ту пору населяла в основном беднота. С другой стороны, постановочные фильмы пользовались популярностью во всем мире, а стало быть, хорошо продавались. Другими словами, основные доходы

от кинобизнеса поступали не с внутреннего рынка, а из-за рубежа. Корреспондент французского журнала «Ле курье синематографик» писал из Италии в 1913 году: «Американский жанр здесь не в большом почете, за исключением фильмов с ковбоями, с приключениями в джунглях, с охотой на хищных зверей, со сражениями, преследованиями и т. д. ...Цензура здесь менее строга, чем в Германии: кражи со взломом, похищения людей и отравления считаются вполне допустимыми. Либреттистам (сценаристам. — И. Б.) предоставляется значительная свобода. Цена на фильмы все время падает». То есть тематика рассчитывалась на зарубежные рынки. Но они были небезграничны. Мировой рынок мог переварить не более десятка итальянских постановочных фильмов за год, и то при условии, что они не встретят сильных конкурентов (тех же американцев, немцев или французозов).

Этот риск, связанный с выпуском исторических фильмов, побуждал итальянские кинокомпании увеличивать выпуск более дешевых и коммерчески менее рискованных картин — так называемых **современных драм**. Пастроне, наиболее дальновидный из всех итальянских продюсеров, еще до того, как начать съемки «Кабирии», перестроил работу фирмы «Итала» и в 1912 году выпустил и как режиссер фильм «Отец» с известным театральным актером тех лет Эрмете Цаккони в главной роли. По сравнению с историческими фильмами результат оказался противоположным: фильм имел успех в Италии (правда, скорее, у критиков, чем у зрителей), но фактически провалился за рубежом.

А через два года, одновременно с «Кабирией», на экранах появился фильм, принципиальный для итальянского кинематографа иного, постановочного направления, — «Затерянные во мраке» Нино Мартольо. Многие историки кино убеждены, что именно в этом фильме берет начало та реалистическая тенденция, которая спустя три десятилетия, уже в конце Второй мировой войны, выльется в виде фильмов неореализма. Так это или не так, мы чуть погодя попробуем разобраться, но этот фильм, во многих отношениях действительно любопытный, возник не на пустом месте.

За те два года, что прошли после постановки Пастроне «Отца», было снято несколько фильмов, которые по тематике и по манере съемок резко контрастировали с привычными постановочными картинками. Так, Марио Казерини, уже снявший в 1911 году отнюдь не постановочную «Мадмуазель Нитуш» (в Италии она шла под названием «Сантареллина»), взялся за фильмы куда более приземленные, даже бытовые: он ставил патристические мелодрамы, навеянные (кстати, как и «Кабирия») триполитанской войной («Предательство арабов», 1912), трагедии из цирковой

жизни («Укротительница Нелли», 1912), полицейские истории («Поезд призраков», 1913), фарсы («Флоретта и Патапон», 1913).

Аналогичные драмы появляются и в репертуаре компании «Чинес», и среди фильмов филиала «Братьев Патэ» — ФАИ. Эрнесто Паскуали, режиссер и хозяин компании «Паскуали», еще в 1911 году прославился постановкой современных драм, а затем переключился на полицейские фильмы. Среди его работ 1913 года критика выделяла фильм «Открытая дверь», отмечая совершенно новый прием — «часть вместо целого» (в литературоведении это принято называть метонимией или синекдой). Вот что писали тогда по поводу этого фильма: «...быстро сменяются лаконичные, выразительные картины. Мы не видим возлюбленного, похищающего героиню, показаны только его протянутые руки. Автомобиль и поезд промелькнули в одну секунду. Вот новый шаг в развитии кино... почти новый стиль. Ни краткость, ни фрагментарность этих сцен не мешают ясности действия. Эти отрывочные образы так понятны, так красноречивы, что лаконичная надпись «похищение» становится излишней и бесполезной...».

Разумеется, **эта тенденция к осовремениванию материала на киноэкране не могла не сказаться благотворно на кинематографе** — его язык стал гибче и разнообразнее, появились новые режиссеры, умеющие не только организовывать массовку (что само по себе тоже хорошо), но и создавать психологические драмы. Именно этой тенденции итальянское кино обязано появлением звезд: Франчески Бертини («Ассунта Спино», 1915, Густаво Серена), Лиды Борелли («Обнаженная», 1914, Кармине Галлоне), Марии Якобини («Жанна д'Арк», 1914, Нино Оксилья).

Но этими двумя тенденциями — постановочно-историческими фильмами и современными драмами — общее состояние итальянского кино в 1910-е годы исчерпывать нельзя. Была и третья тенденция, связанная с так называемым «реализмом». Дело в том, что практически все фильмы, которые мы с вами назвали современными драмами, на деле представляли собой драмы салонные. Да, они были куда дешевле костюмно-исторических постановок типа «Камо грядеши?» и «Кабирии», но их «современность» исчерпывалась любовным треугольником (вечной сюжетной схемой) да золоченой мебелью и роскошными коврами в качестве жизненного пространства персонажей. Что ни говорить, а надо было иметь представление и о реальной жизни, той, что текла за стенами и окнами салонов. Французский критик Луи Деллюк (я уже о нем упоминал) иронизировал в то время по этому поводу: «Уж эти мне итальянские фильмы! То в них играют сотни тысяч, а то всего трое». Надеюсь, понятно, что «сотни тысяч» — это костюмные фильмы, а «трое» — салонные драмы.

За год перед Первой мировой войной в итальянском кино появилась новая фамилия — Мартольо. **Нино Мартольо** был журналистом, писателем, поэтом и драматургом. В своем родном городе Катании (Сицилия) он организовал театральную труппу, игравшую пьесы на местном диалекте. В Италии, которая оставалась раздробленной вплоть до 1870 года, сохранилось большое (для такой небольшой страны) число диалектов, и литературный язык, основу которого составлял тосканский диалект, еще не стал общетальянским разговорным языком. В 1910 году возникла идея экранизировать произведения одного из наиболее интересных писателей, писавших на неаполитанском диалекте, Роберто Бракко, но реализована эта идея была лишь в 1914 году, когда Нино Мартольо экранизировал самую известную пьесу Бракко «Затерянные во мраке».

На творчество Бракко оказали воздействие две тенденции европейской литературы тех лет — натурализм и веризм, с одной стороны, и символический психологизм норвежского драматурга Хенрика Ибсена — с другой. (Веризм — «реалистическое» направление, родственное натурализму, но уже чисто итальянского происхождения: крупнейший писатель-верист — Джованни Верга.) У Бракко обе эти тенденции отчетливее всего сказались на самой удачной его пьесе «Затерянные во мраке», написанной в 1901 году. Конечно, жизнь простых людей и в пьесе Бракко, и в фильме Мартольо показана очень ограниченно, но во всяком случае их судьбы признаны достойными внимания художников, заслуживающими того, чтобы поставить их в центр произведения искусства, что в Италии тех лет было вовсе не само собой разумеющимся. Это заметно и по изложению фабулы.

Герцог Де Валенца соблазнил простую женщину, но, как только у нее родился ребенок, бросил ее. Чуть подросткую девочку отдают в поводыри к слепому нищему, а к тому времени, когда она становится взрослой девушкой, ее мать превращается в наиболее известную куртизанку Неаполя. (Для несведущих: куртизанками в те годы называли современных нам с вами дорогих пуган.) Суть драматургического конфликта заключена в мелодраматической интриге: девушка постепенно узнает о тайне своего рождения, а ее мать преследует своего соблазнителя, т. е. отца девушки, который в итоге умирает от апоплексического удара.

Разумеется, здесь также не обошлось без герцога и куртизанки, неприменных участников салонных («современных») драм — все-таки надо привлечь во внимание и традиции, обычаи, привычки зрителей; **во впервые на итальянском экране здесь появляются и простые люди**, которые — вот сюрприз, — оказывается, тоже люди. Кто они? Мать девушки: мы знаем, что прежде, чем стать куртизанкой, она была обыкновенной молодой женщи-

ной из простой семьи (эту роль исполняла полуитальянка-полунемка Мария Карми); сама девушка (взрослую ее играла актриса сицилийской театральной труппы «Катанезе» Вирджиния Баластрьери); слепой нищий музыкант (актер той же сицилийской труппы Джованни Грассо), которому героиня маленькой девочкой была отдана в поводыри.

Итак, могли этот фильм оказать воздействие на послевоенный итальянский кинематограф, на фильмы неореализма, основанные прежде всего на документальных фактах и связанных исключительно с простыми, т. е. с неимущими, людьми? Неимущие в этом фильме, как мы видели, есть, но можно ли сказать, что основа фильма «документальна»? Один из энтузиастов неореализма знаменитый итальянский критик Умберто Барбаро так писал об этом фильме в 1938 году: «В «Затерянных во мраке» изображение двух противоположных миров, мира роскоши и мира нищеты, натолкнуло режиссера на применение одного из наиболее любопытных монтажных приемов — **монтажа по контрасту**. Стало быть, он не только предвосхитил достижения талантливого Гриффита, но и оказал влияние на вдохновенного Пудовкина. Уже из одного этого следует, что «Затерянных во мраке» нельзя недооценивать. Причем это вовсе не означает, что у фильма нет и многих других специфически экранных достоинств. Так, здесь в большинстве случаев на редкость удачны ракурсы и композиция кадров, особенно если учесть, в какую эпоху фильм снимался. Кадры чрезвычайно просты, но выстроены поразительно искусно. **Пластичность изображений уже вполне отвечает художественным требованиям современного кинематографа**. Каждый кадр скомпонован таким образом, чтобы выделить наиболее существенное; простое и четкое освещение прекрасно соответствует реализму, которым проникнут весь фильм. В натуральных съемках все залито ослепительным неаполитанским солнцем. Оно безжалостно освещает и сюртук Дилло Ломбарди (исполнял роль герцога. — И. Б.), и лохмотья удивительной актрисы Вирджинии Баластрьери; оно выделяет и несколько необыкновенно острых деталей, один подбор которых свидетельствует о сильном и глубоком сочувствии к обездоленным, столь характерном для постановщика. Это сочувствие — и в выборе костюмов: платья из клетчатой бумажной ткани, полосатые брюки, обтрепанные шляпы, толстые, негреющие одеяла, немыслимый сюртук Джованни Грассо, серьги растрепанной Марии Карми... Режиссер во всем верен себе, даже в изображении стертых ступеней, ведущих в комнату слепого, и трещин, избороздивших стены домов, пользующихся дурной славой».

Эта, третья, тенденция, т. е. **фильмы о жизни простых людей**, по сравнению с двумя другими (постановочно-историческими фильмами и со-

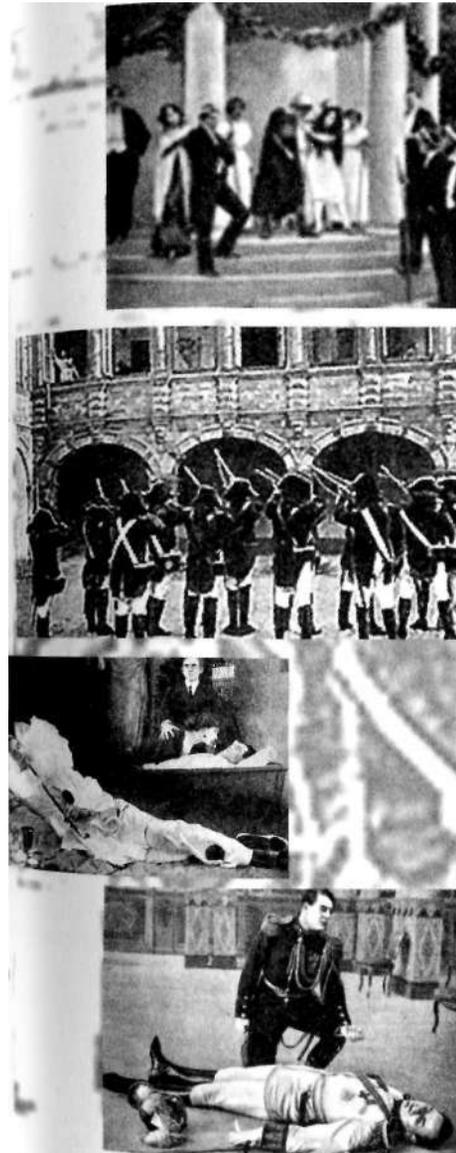
временными драмами), была немногочисленной и чрезвычайно короткой. Кроме «Затерянных во мраке» (1914), в нее можно включить «Терезу Ракен» (1915) того же Мартольо по роману Эмиля Золя, «Ассунту Спину» (1915) режиссера Густаво Серены с Франческой Бертини в главной роли, и «Пепел» (1916) режиссера Артуро Амброзио с великой актрисой итальянского театра Элеонорой Дузе в главной роли. Причина, по-видимому, в том, что эти фильмы не были рассчитаны на основную массу зрителей, обеспечивавших доходность любого фильма, — на средний класс. А житеице нищих интересует разве что самих нищих. Да еще, возможно, социологов.

В годы Первой мировой войны (1914-1918) итальянское кино оказалось охваченным глубоким кризисом: иностранные, рынки, питавшиеся костюмными фильмами, были потеряны из-за военных действий; на внутреннем рынке упал интерес и к помпезности костюмных фильмов, и к условности «современных» драм; кроме того, усилилась конкуренция американских и немецких фильмов. **С 1921 года итальянский экран заполнен иностранными, в основном американскими, картинами.**

**Итак:**

— основными жанрами в раннем итальянском кино служили постановочно-исторические фильмы, салонные («современные») мелодрамы и фильмы о жизни простых людей;

— в итальянском кино впервые в мире были применены объемные декорации (Э. Гуаццони), в качестве фона использованы подлинныи архитектурные памятники (М. Казерини), было достигнуто движение камеры с помощью съемочной тележки, «долли», и проведены съемки с «дублями» (Дж. Пастроне).



На примере французской, итальянской, американской кинематографий мы с вами уже видели, сколь быстро может разворачиваться промышленное производство, а стало быть и бизнес, основанные на возможностях съемочного аппарата, буквально через несколько лет после его изобретения. Сравнительно дешевое производство и несложные экспортно-импортные операции стали той основой, на которой сложился и развивался мировой кинематограф в первые десять — пятнадцать лет своей истории. Это сейчас кинопроизводство требует колоссальных затрат, в первую очередь из-за сложности и технологической емкости съемочного и постановочного оборудования; кроме того, в самостоятельный бизнес уже давно сформировалась реклама. Всего этого практически не было на заре кинематографа. Покупательная способность основных валют той эпохи, т. е. рубежа столетий, была настолько высока, что даже с учетом тысячекратной девальвации этих валют к сегодняшнему дню суммы, вкладывавшиеся в основной тип кинопродукции тех лет (ковбойские фильмы, комедии, салонные драмы), не казались да и не были непосильными ни для частных инвесторов, ни для государственной казны, даже если бы то или иное государство (большевистское, например) пожелало поместить деньги

именно таким образом. Пример экономически тогда еще слабой, недавно объединившейся Италии здесь достаточно убедителен. Еще убедительнее пример Дании, маленькой страны на севере Европы, где в 1908-1915 годах сложился мощный кинематограф, успешно соперничавший на мировых рынках и с французскими, и с итальянскими фильмами. А в немецком прокате датские фирмы были и вовсе абсолютными монополистами. Фирменный знак национальной датской кинокомпании «Нордиск» — белый медведь — был хорошо известен во всем мире, а кинозвезды из Копенгагена повсюду пользовались огромной популярностью.

Наиболее ранний из зафиксированных историками киносеансов был проведен художником Вильгельмом Пактом, который в деревянном павильоне в Родхуспласен, в Копенгагене, показал 7 июня 1896 года программу ранних люмьеровских фильмов. И даже случившийся здесь пожар (за год до парижского, причем предполагается, что это была месть завистников) не остудил интерес датчан к неведомому аттракциону: 30 июня сеанс был повторен при необычайном скоплении народа. В том же году после знакомства с люмьеровскими фильмами придворный фотограф Петер Эльфельт снял несколько хроникальных лент, а в 1903 году он же снял и первый датский игровой фильм «Казнь».

В 1904 году Константин Филиппсен открыл в Копенгагене первый в Дании кинотеатр «Косморама», а в 1905-м Оле Ольсен, бывший акробат, фокусник, цирковой импресарио и даже директор казино, открыл также в Копенгагене кинотеатр под названием «Биограф-театер» — роскошный зал с дверями из зеркального стекла и картинами, на которых были изображены женщины в античных одеяниях и с факелами в руках. Еще до открытия этого зала Ольсен снимал документальные и видовые фильмы, а затем уже в 1906 году вместе со спортивным импресарио Арнольдом Рихардом Нильсеном основал общество по производству кинофильмов «Нордискфильм компани» (сокращенно — просто «Нордиск»). Собственно, с основания «Нордиска» и ведет свое начало датская кинематография. Первым фильмом, выпущенным этой компанией, была снятая ранее А. Р. Нильсеном комедия «Похороны Каро» (1905), а первым фильмом, принесшим кассовый доход, стала «Охота на львов» (1906) Вигго Ларсена: так как в фильме показывалось убийство и свежевание купленного в зверинце льва, причем со всеми подробностями, это было сочтено грубым натурализмом (полагаю, вполне справедливо!) и фильм запретили к демонстрации.

**Первые годы своего существования «Нордиск» выпускала экранизации.** Среди первых фильмов сезона 1907/1908 года были «Пляска смерти» по Стриндбергу, «Трильби» по Жоржу дю Морье, «Дама с камелиями» по Дюма-сыну. Затем уже в сезон 1909/1910 года появились эк-

ранные версии стивенсоновского «Доктора Джекила и мистера Хайда», «Робинзона Крузо» Дефо и другие фильмы. Большую часть из ранних датских фильмов (по крайней мере до 1910 года) ставил отставной сержант Вигго Ларсен, а снимал Аксель Сёренсен (после 1911 года взявший фамилию Гроткьер). Из 248 игровых фильмов, снятых в Дании до 1910 года, 242 было выпущено «Нордискком», и только с 1909 года стала появляться продукция других кинокомпаний — копенгагенской «Биорама» и «Фоторама» из города Орхуса (обе образованы в 1909 году), а также «Кинографен», созданной в 1910-м.

Наиболее известным из ранних датских картин стал фильм компании «Фоторама» «Торговля белыми рабынями» (1908). В датском кинематографе этот фильм (по всей вероятности, поставленный все тем же Вигго Ларсеном) сыграл примерно такую же роль, как в итальянском — «Последние дни Помпеи», снятый, кстати, в том же году: с этого фильма датская кинематография вышла на международные рынки, и **любовно-эротические драмы стали специальностью датских кинематографистов**, как костюмно-постановочные — итальянских. Во Франции эти драмы назывались «чувствительными романтическими трагедиями», хотя и «излишне похотливыми». Именно в датских фильмах губы целующихся влюбленных стали показывать крупным планом, что скандализовало мировое общественное мнение. Тема эта оказалась настолько увлекательной, что в 1910 году режиссер и оператор Альфред Линд поставил второй вариант «Торговли белыми рабынями» с ошеломляюще безыскусным названием «Последняя жертва торговли белыми рабынями» с участием актрисы Клары Вит Понтоппидан. Оба варианта объединяют одни и те же мотивы, рассчитанные, понятно, на мужскую аудиторию, — проституция, совращение невинных девушек, оргии и т. п. Удивительно ли, что как первый, так и второй варианты пользовались громким успехом и в Европе, и в Америке?

В 1910 же году бывший актер, ставший режиссером, Август Блом снял в том же духе два фильма — «Соблазны большого города» и «На пороге тюрьмы» — с участием целой группы актеров, ставших популярными в Дании: Клара Вит Понтоппидан, Вальдемар Псиландер, Августа Блад. Героиня первой картины — бедная девушка, оказавшаяся в большом городе и ставшая проституткой; во втором фильме сын почтенных родителей попадает под влияние растленного ростовщика, сбивается с пути и доходит до того, что грабит собственную мать.

Надо заметить, что если, например, в американских фильмах завершение сюжета немислимо без счастливого конца (хеппи-энда), то **принципом датских фильмов стал сюжет с несчастливым концом**; так что

в некоторых случаях, когда фильм вдруг ненароком заканчивался благополучно, зрители негодовали. Ранние датские фильмы были перегружены действием, причем до такой степени, что съемка становилась просто функциональной — проход персонажа («американский» план), портрет персонажа (поясной план) и т. д., и это — в лучшем случае. Ведь, как правило, все снималось большей частью общим планом, на манер французских картин выпуска «Фильм д'ар». Правда, ранние датские фильмы выгодно отличались от остальной европейской продукции, во-первых, хорошо, основательно и со вкусом оформленными декорациями, во-вторых, натурными съемками, а в-третьих (и это главное), гармоничным сочетанием того и другого.

Я уже упоминал кинокомпанию «Кинографен», конкурента «Нордиска», возникшую в 1910 году. Ее полное название — «Кинографен Акциельскаб». Начала она свою деятельность с двух десятков документальных короткометражек под общим названием «Знаете ли вы Данию?». Однако в 1911 году эта компания приступила к съемкам художественных фильмов. С этой целью у «Нордиска» были перекуплены Альфред Линд, поставивший, как помним, «Последнюю жертву торговли белыми рабынями», и актер Роберт Динесен, ставший в «Кинографене» режиссером. Оба они в 1911 году и поставили фильм, прославивший эту компанию, — «Четыре дьявола».

Это была экранизация романа датского писателя Германа Банга о двух супружеских парах акробатов и о закулисных нравах большого цирка. В фильме играли Роберт Динесен, Эдит Псиландер, Тилли Христиансен и Карл Розенбаум. **Фильм этот оказал заметное влияние не только на датский кинематограф** и принес большие доходы, **но и пробудил в некоторых странах интерес к цирковой теме.** Нам с вами это интересно прежде всего потому, что одной из таких стран была Россия, где люди с начала нашего столетия увлекались цирком и особенно профессионально-цирковой, так называемой «французской», борьбой. Под влиянием «Четырех дьяволов» Линда и Динесена русские кинорежиссеры также обратились к теме цирка, к частной жизни цирковых артистов. Наиболее знаменитые фильмы на эту тему поставил Петр Чардынин с Верой Холодной в главной роли — «Позабудь про камин, в нем погасли огни» (1917) и «Молчи, грусть, молчи» (1918); фильмы эти имели рекордные сборы за все время существования дореволюционного русского кино. (Забегу вперед, ибо о русском кинематографе мы поговорим в одной из следующих лекций: тема «белых рабынь», т. е. торговля женщинами в публичных домах, появилась в русском кино также под влиянием датских фильмов — «История, каких много», 1912, «Яма» по А. Куприну, 1915, «Марья Лусьева» по А. Амфитеатрову, 1915, и др.) Более того, известный русский мультипликатор Владис-

лав Старевич в 1913 году снял пародию на фильм Линда и Динесена под названием «Четыре черта», где представил цирковых артистов в виде жуков. Этот же роман Германа Банга в 1920 году экранизировал в Германии Вильгельм Зандберг («Бенефис четырех дьяволов»), а в 1929-м уже в Голливуде другой немецкий режиссер, Фридрих Вильгельм Мурнау также снял свою версию.

Однако сколь бы ни был велик успех «Четырех дьяволов», все же главным событием в истории датского кино в 1911 году стало появление на экране актрисы **Асты Нильсен**. Впервые она снялась в фильме «Бездна» (1910), выпущенном в «Нордиске» и поставленном Урбаном Гадом и Ялма-ром Давидсеном. В этом фильме она играет наивную героиню, которую соблазняют и приводят к гибели. После успеха «Бездны» Урбан Гад становится бесменным режиссером фильмов с Астой Нильсен, а с 1912 года и ее мужем. С ее участием он ставит в «Нордиске» картины «Черная мечта», «Цыганская кровь» (оба — 1911) и другие любовные драмы, в которых партнером Нильсен был уже упоминавшийся Вальдемар Псиландер. Но в 1912 году Урбан Гад и Аста Нильсен ушли из «Нордиска» к конкуренту этой компании, в фирму «Кинографен». Здесь стоит отметить фильмы «Бедная Женни», «Танец смерти» (оба — 1912), «Испанская любовь» (1913), «Ангелочек» (1914). Кстати, с 1913 года Нильсен и Гад работают в Германии, и до конца Первой мировой войны они сняли около 30 фильмов. В 1918 году они развелись, и Аста Нильсен продолжала самостоятельный путь в искусстве. Из более поздних фильмов следует назвать «Гамлета» (1920) С. Ваде и Г. Шалля, где актриса играла главную (!) роль — принцессу Гамлет (кстати, играла совсем неплохо); «Фрекен Юлию» (1922) Ф. Баша по знаменитой пьесе Августа Стриндберга; «Хедду Габлер» (1924) Ф. Экштейна по не менее знаменитой пьесе Хенрика Ибсена; «Безрадостный переулочек» (1925) Г. -Ф. Пабста (о последнем мы еще поговорим отдельно).

**К началу Первой мировой войны Аста Нильсен была, пожалуй, единственной по-настоящему драматической актрисой кино.** Она обладала на редкость сдержанной, но чрезвычайно выразительной мимикой, глубоким взглядом, т. е. как раз теми качествами, какие и были необходимы для экрана, лишеного звука. Нильсен сумела определить для себя, по-видимому, единственно правильный метод работы перед камерой, осознав, что **кинообъектив — это как бы увеличительное стекло**, а стало быть, чтобы добиться нужного эффекта, **лучше недоиграть, чем переиграть.** Почти неприметный жест, слабое движение губ и глубокие, выразительные глаза — вот и все ее приемы. Позднее этой манере игры на экране следовали актрисы новых поколений — Грета Гар-

бо и Марлен Дитрих. (Кстати, в уже упомянутом «Безрадостном переулке» все три актрисы играют вместе.)

**Датские кинематографисты ввели в кино новые человеческие типы.** Если во французских комедиях, в историях с трагическими финалами, в семейных драмах и сериалах о суперпреступнике Фантомасе, о Жю-дексе, судьбе и сыщике в одном лице, о вампирах мы видим персонажей, взятых чуть ли не с улицы или со страниц журналов (тещи, бездарные живописцы, полицейские, сыщики, трубочисты, швейцары и т. д.), то в датских любовных драмах перед зрителем открывался совершенно необычный мир, населенный необычными людьми. То это стены старинного замка, перед которыми возводятся цирки-шапито, а хозяин замка, барон, становится... клоуном только из-за любви к акробатке; то укротители хищников бросают вызов гвардейским офицерам, а великая герцогиня выходит замуж за цыгана; то дочь владельца сталелитейного завода становится цирковой исполнительницей акробатических номеров и т. д. и т. п. Не важно, из каких фильмов взяты эти сюжетные схемы, точнее — мотивы, существенно, что это — не просто нежизненный мир, но мир фантастический, возникший из романов и светских драм, в то время модных и в Германии, и в скандинавских странах, — ими упивалась богатая аристократия. Кстати, в жизни этот класс переживал период распада, причем распад этот и в действительности нередко происходил по той же пошлой сюжетной схеме: дирижеры оркестров похищали принцесс крови, а разбогатевшие промышленники разорялись в угоду своим любовницам — актрисам или балеринам (об этом написан, например, роман Эмиля Золя «Нана» да и общий цикл «Ругон-Маккары»; или воспоминания "и очерки Владимира Гиляровского о том, как русские купцы просаживали целые состояния ради цыган).

Чтобы вы поняли, каков был общий содержательный (не обязательно режиссерский) уровень фильмов, вот несколько сюжетных схем, взятых из картин 1912 года, когда датское кино переживало подлинный расцвет и было популярно буквально во всем мире (цитирую так, как это изложено у Ж. Садуля, также, к слову сказать, цитирующего кинематографический журнал 10-х годов):

«Старые часы»: муж неожиданно возвращается домой, и жена прячет своего любовника в футляр напольных часов; от неожиданности и страха любовник сходит с ума и с тех пор считает себя часовщиком. (Сейчас это звучит как анекдот, но в ту пору зрители воспринимали подобный сюжет как вполне серьезную драму.)

«Ныряльщица»: старый барон разорен; его дочь, чтобы прокормить тяжелобольного отца, тайком поступает в цирк, где с большой высоты ны-

ряет в узкий бассейн; ее отец, у которого большое сердце, случайно оказывается среди зрителей и умирает от потрясения.

«Любовь»: лейтенант влюблен в прелестную цирковую наездницу и дерется из-за нее на дуэли; его карьера разбита; в цирке вспыхивает пожар; наездница обезображена; ревнующий ее клоун ранит лейтенанта; несчастные любовники кончают жизнь самоубийством.

«Мсть фабриканта»: фабрикант, жена которого стала любовницей лейтенанта, разбивает свой автомобиль о дерево. В живых остается только его жена, обезображенная и искалеченная. (Надо понимать так, что в том автомобиле ехали фабрикант с женой и разлучник-лейтенант.)

«Борьба сердец»: два брата-соперника разыгрывают свою возлюбленную в шахматы; проигравший пытается покончить с собой; брат спасает его и приносит ему в жертву свою любовь.

«Жизнь акробатов»: акробат падает с трапеции и становится калек; его жена выполняет акробатические номера в клетке со львами; в нее влюбляется укротитель, но она сопротивляется его домогательствам, и он подпиливает подпорки ее акробатических снарядов; ужасная катастрофа в клетке с хищниками; акробатка спасается, а укротитель погибает.

Последний сюжет, точнее — его финал, скорее, исключение, ибо, как я уже говорил, обычно финалы в датских фильмах — трагические.

Этот поистине фантастический мир был усвоен Голливудом, схемы многих фильмов которого были заимствованы именно из датских картин. Перечисляя изменения, происшедшие в европейских кинематографиях во многом под влиянием именно датских фильмов, современник особое внимание обратил на изображение поцелуев: «...совершенно изменились поцелуи. Теперь уже не довольствуются коротким поцелуем, как в доброе старое время. Губы соединяются надолго, сладострастно, и женщина в полном изнеможении запрокидывает голову». Здесь можно вспомнить, как в конце XIX века в первых эдисоновских кинетоскопах показывали фильм «Поцелуй Мэри Ирвин и Джона Раиса» (1894/1895), снятый Норманом Раффом и Чарлзом Гаммоном, бывшими сотрудниками Эдисона. Фильм этот показывался только для мужчин — дамам смотреть его запрещалось, и им не продавались билеты. В Европе аналогичным было отношение к «поцелуям по-датски», и, например, парижские газеты называли фильмы кинокомпании «Нордиск» неприличными и скабрёзными. **Изобретением датских кинорежиссеров был также тип роковой женщины, или «женщины-вампа».** Исторически он уже был известен по литературе периода романтизма, т. е. конца XVIII — начала XIX столетия (Шатобриан, Мюссе, Байрон, Гофман, Брентано, Тик). В начале нашего сто-

летия этот тип переместился уже в бульварные пьесы и водевили, где он стал не менее обязательным, нежели мужа-рогоносцы и любовники, застигнутые в одних кальсонах. Этим роковым героинь не могло обойти и кино (таков, например, итальянский фильм Луиджи Маджи «Тигрица», 1908, с Марией Клео Тарларини в главной роли). Но только в датских фильмах «женщины-вампы» получили художественную законченность и психологическую определенность.

В 1913 году в Дании появилось новое поколение режиссеров, которые, в отличие от первого поколения (Вигго Ларсена, Акселя Сёренсена, Урбана Гада, Роберта Динесена, Альфреда Линда, Августа Блома), прекрасно осознавали, что такое кинокамера и какова специфика экранного пространства. Это были Хольгер Мадсен, Вильгельм Глюкштадт, Ялмар Давидсен, Георг Шнеевойгт, Август Сандберг. Наиболее одаренным среди них был, видимо, Мадсен. В своих фильмах 1913-1914 годов («Механическая пила», «Во время чумы», «Белая дама», «Видения курильщика опиума», «Жизнь евангелиста»), снятых по большей части в павильонах, Мадсен обдуманно пользовался панорамирующей камерой, которая следила за движением персонажей, неожиданными ракурсами — например, снизу вверх, что придавало изображению необычную выразительность; для того чтобы усилить драматическое напряжение или подчеркнуть изобразительные эффекты, Мадсен пользовался при съемках зеркалами. В фильме «Спириты» (тех же лет) одна и та же сцена снималась с разных точек зрения и в разных ракурсах. В мировом кино аналогий этой смене положения камеры было немного: на память приходит, пожалуй, только Гриффит с его «Нью-йоркской шляпой», снятой, кстати, также в 1913 году. (Не говорит ли это, кстати, о параллельности поисков киноязыка в разных странах?)

Режиссер Вильгельм Глюкштадт остался в истории кино в основном благодаря фильму «Остров мертвых» (1913). Этот фильм, снятый по мотивам одноименной поэмы Палля Розенкранца и знаменитой картины немецкого живописца Арнольда Бёклина, выделяется главным образом чрезвычайно интересными съемками оператора Фолькмана, который пользовался выразительными приемами мюнхенских фотографов («мюнхенская школа художественной фотографии»), в частности он уже в лаборатории **вуалировал фон**. Фотографам прием этот (вуалирование) известен давно, а в кинематографе, по-видимому, именно Фолькман использовал его впервые в фильме Глюкштадта «Остров мертвых». Наиболее известное применение этого чисто изобразительного средства — фильм Гриффита «Сломанные побеги», снятый в 1919 году. Один из самых искусных операторов своего времени, особенно когда речь шла об освещении, Фольк-

ман оказал немалое воздействие на режиссуру снятого в Швеции фильма Бенямина Кристенсена «Ведьмы» (1922).

Словом, **к началу Первой мировой войны датская кинематография подошла вполне конкурентоспособной** — и с точки зрения творческой, и в техническом отношении, и в коммерческом: датские фильмы успешно распространялись по всей Европе и Соединенным Штатам Америки. С некоторыми оговорками можно даже сказать, что датские и итальянские кинокомпании занимали в мировом кинопроизводстве тех лет доминирующие позиции. Конец этому положила война. Она отрезала датские фирмы от самых обширных и выгодных кинорынков — русского и американского. Во Франции, где накануне войны датские фильмы как раз начали завоевывать зрителя, министр Клемантель распорядился внести в «черные списки» кинокомпанию «Нордиск» и другие копенгагенские фирмы как предприятия, работавшие на немецкие деньги. Аналогичные меры в 1915 году предприняла и Россия. Таким образом, **к 1916 году**, т. е. в разгар войны стран Антанты с Германией, именно **германский рынок стал чуть ли не единственным жизненно важным рынком для датских кинокомпаний**. Судьба датских картин теперь зависела почти исключительно от немецких прокатчиков, и удивительно ли, что фильмы этого периода, как правило, стали выдерживаться в духе прогерманских настроений? «За родину» и «Ангел любви» (оба — 1914) Августа Блома, «За отечество», «Моя любовь» Роберта Динесена, «Война и милосердие» Хольгера Мадсена — вот вынужденный репертуар датских фирм. И хотя основные герои этих картин — не солдаты, а сестры милосердия (т. е. санитарки в госпиталях) и раненые, хотя с 1916 года стали появляться и пацифистские фильмы (т. е. проникнутые антивоенным пафосом), например, «Вечный мир» (1916) и «Долой оружие!» (1917) Мадсена, несмотря на то, что в том же, 1917 году Мадсен снял свой наиболее удачный фильм этих лет «Небесный корабль» на космическую тему, где использовал множество всевозможных трюков и световых эффектов, — общему мировому прокату датских фильмов это помочь не могло.

В целом датская кинематография к концу войны фактически утратила своего зрителя — причем не только за рубежом, где до войны сформировался зритель именно датских фильмов, но и внутри страны. Это произошло, видимо, потому, что **находки датчан**, чрезвычайно удачные в коммерческом отношении (жанр светской драмы, тип роковой женщины и т. п.), **быстро растаскивались по всему свету — особенно быстро их усвоил Голливуд**. Именно такая судьба постигла светскую драму. Последним ярким фильмом этого жанра в Дании был уже упоминавшийся «Бенефис четырех дьяволов» (1920) Вильгельма Зандберга. После этого мир гер-

цогинь и цирковых акробатов возродился уже на новой почве — в Голливуде. На короткое время датские режиссеры увлекаются детективами и ковбойскими фильмами, подражая американцам. Но эти фильмы держались лишь пока на них был спрос за рубежом. В военной же обстановке ориентироваться на этот спрос сколько-нибудь долго было невозможно. Когда же, начиная с 1917 года, Германия организовала наконец полномасштабное национальное кинопроизводство, у датчан исчез и этот единственно оставшийся жизненно необходимый рынок. Постановочные фильмы Эрнста Любича и Джозефа Мая, поставленные на куда более широкую ногу, быстро вытеснили своих датских конкурентов. И это было второе обстоятельство, оказавшееся роковым для датского кино.

**Итак: Голливуд обокрал датчан в отношении жанров и тематики, а немцы вытеснили их с единственного в годы войны рынка.** С окончанием войны датское кино, казалось, просто перестало существовать. Слово его и не было. Один американец, до войны начавший было подписывать контракты с датскими режиссерами и актерами от имени еще существовавшего тогда Патентного Треста, теперь, когда война закончилась (да и Патентный Трест благополучно канул в Лету), заявил, что недавно услышал, будто такая крохотная страна, как Дания, имела собственную кинематографию. «Это, конечно, шутка?» — спросил он.

**Итак:**

- **основной жанр раннего датского кино — любовно-эротические драмы;**
- **по следам датских кинорежиссеров во всем мире стали обыгрывать тему цирка;**
- **датские кинорежиссеры привели на экран новые человеческие типы («женщины-вамп»);**
- **многие находки датчан тотчас усваивались другими национальными кинематографиями, и в первую очередь Голливудом;**
- **американцы переняли из датского кино жанры и фильмы, а немцы в годы войны вытеснили датские фильмы со своего рынка.**



## РАННИЙ НЕМЕЦКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Итак, в определенном смысле датский кинематограф погубили немцы, вытеснив его со своего рынка. Но как складывался сам этот рынок? И была ли в Германии тех лет своя кинематография?

До Первой мировой войны немецкие кинематографисты не слишком-то баловали зрителя — ни своего, ни зарубежного — оригинальными фильмами. Хотя в Германии возможность снимать и показывать фильмы возникла даже раньше, чем во Франции. 1 ноября 1895 года (т. е. практически за два месяца до первого сеанса братьев Люмьер в «Гран-Кафе») братья Складановские, Макс и Эмиль, устроили публичный киносеанс в помещении берлинского варьете «Винтергартен» (Зимний сад). С помощью изобретенного ими **биоскопа** они показали там (разумеется, не бесплатно!) программу коротких фильмов полужанрового-полукомического характера («Итальянский крестьянский танец», «Боксирующий кенгуру», «Жонглер» и др.).

Теперь нам с вами уже доступны некоторые первые фильмы братьев Складановских. У них есть одно существенное отличие как от того, что снимал Эдисон и его сотрудники, так и от фильмов первого киносеанса братьев Люмьер: действие и американских и французских фильмов разворачивалось в обычной, житейской обстановке — в парикмахерской, на железнодо-

рожной станции, в кузнице, в саду, где супруги кормят ребенка или несколько человек играют в карты или садовник поливает цветы, и т.д. Но что бы ни снимали Складановские (танцы, выступление жонглера или кенгуру, боксирующего с человеком), все показывалось на нейтральном фоне, как сценический спектакль, как зрелище, рассчитанное на «господина из партера».

Разумеется, нам с вами трудно ответить на вопрос о качестве проекции, но примечательна разница в том, как отреагировало общество и внутри страны, и за рубежом на оба первых киносеанса — в «Винтергартене» и в «Гран-Кафе». Жорж Садуль, на которого я то и дело ссылаюсь и «Всеобщую историю кино» которого, очень хочу надеяться, вы все-таки прочитаете, утверждает, что отличное качество проекции люмьеровского синематографа не шло ни в какое сравнение с «несовершенными аппаратами, слабыми как по качеству проецирования, так и по содержанию фильмов» Складановских и других изобретателей и что именно поэтому их киносеансы «не имели такого отклика во всем мире, как сеансы Люмьеров». Но давайте подумаем, что же это за «весь мир» и уж какой «такой отклик» получил первый киносеанс в Париже, на котором и было-то десятка три приглашенных посетителей? **Киноаппарат** (не обязательно люмьеровского, т. е. проекционного, типа) **был принят там, где, во-первых, уже давно появлялись его прототипы** и варианты, пусть и менее совершенные, а во-вторых, **где публика была готова к его восприятию**.

Мы уже знаем с вами, что в США, Франции, Англии, Италии то и дело возникали аппараты, позволяющие снимать и показывать движущиеся фотоснимки. В Германии до Складановских таких попыток почти не было («почти» — это **электротахископ** Оттомара Аншютца, 1891). Во всех остальных странах синематограф был ввозным товаром (например, если бы в Россию не привезли фильмы Люмьеров, еще неизвестно, когда и как развивался бы у нас синематограф). Германия, в которой, казалось бы, появилось собственное изобретение — вариант синематографа **биоскоп**, — тем не менее также стала страной, куда был ввезен аппарат Люмьеров: во-первых, биоскоп был дороже и сложнее в изготовлении, нежели синематограф, а во-вторых, немецкому зрителю он был практически не нужен, ибо даже с люмьеровским аппаратом здесь до окончания Первой мировой войны, т. е. все 10-е годы, синематограф особой популярностью не завоевал (кстати, в отличие от той же России).

В 1896 году профессиональный оптик Оскар Месстер начал выпуск съёмочных камер и кинопроекторов именно по люмьеровскому образцу, не оглядываясь на **биоскоп** соотечественников Складановских; он выстроил в Берлине собственный кинопапильон (в ту пору их в Европе именовали «ателье») и начал снимать документальные фильмы типа «День рождения кайзера»

(1896) и игровые картины вроде «За уютным кофейным столиком» (1898). В 1897 году он образовал кинокомпанию «Месстер-фильм», где дебютировали многие режиссеры и актеры, впоследствии ставшие знаменитыми: Карл Фрелих, Гарри Лидтке, Гарри Пиль, Эмиль Яннингс, Конрад Фейдт, Хенни Портен и другие. Кроме того, считается, что именно Месстер изобрел такой важный механизм, как «мальтийский крест», приспособление кулачкового типа, обеспечивающее прерывистое движение пленки в лентопротяжном механизме. Немецкие историки кино приписывают именно Месстеру первое в мире (в 1897 году) применение крупного плана.

Однако, повторяю, в первое десятилетие ничего заметного немецкие кинематографисты не предложили, и прежде всего потому, что предлагать было некому — *не было своего зрителя*. Этот период отмечен в основном наплывом зарубежных фильмов — из Франции, Италии, США и Дании (о чуть ли не монополии датчан на немецком кинорынке мы уже говорили). Некоторое оживление началось с 1910 года, когда по следам созданной двумя годами раньше во Франции кинокомпания «Фильм д'ар» на кинематограф и в Германии стали обращать внимание знаменитые театральные актеры и режиссеры, прежде, как и в других странах, к кино относившиеся пренебрежительно.

Эту активную заинтересованность в кино начал проявлять выдающийся немецкий театральный режиссер Макс Райнхардт, у которого учились многие впоследствии именитые режиссеры (Мурнау, Лени, Любич, Вегенер, Дитерле, Преминджер) и актеры — Фейдт, Яннингс, Марлен Дитрих. Период с 1910 по 1914 год некоторые историки называют временем «литературного синематографа», ибо в работе над созданием фильмов участвовали такие известные немецкие и австрийские драматурги, как Артур Шницлер, Герхарт Гауптман, Герман Зудерман, а также уже упоминавшийся реформатор театра Макс Райнхардт. (Хотя, как помним, таким же «литературным» был и ранний французский, и ранний итальянский синематограф примерно тех же лет.)

Наиболее заметными фильмами этого периода считаются «Голубая мышь» (1912), «Другой» (1913) режиссера Макса Мака, «Пражский студент» (1913) Стеллана Рийе, датчанина, в 1912 году написавшего сценарий фильма «Голубая кровь», который поставил Вильгельм Глюкштадт (мы с вами говорили о нем в лекции о Дании), наконец — знаменитый фильм Пауля Вегенера и Генриха Галеена «Голем, как он пришел в мир» (версия 1915 года). Последний фильм — киносказка в духе «Франкенштейна» Мэри Шелли; это — история о том, как в Средние века некий равин создал робота, названного им Големом, и как этот Голем восстал против своего создателя. В известной мере именно этот фильм можно считать

предтечей всех позднейших историй о Франкенштейне, носящих почти исключительно коммерческий характер: для коммерческих фильмов важна прежде всего исходная схема, которая в данном случае и была почти полностью повторена. (Впоследствии история Голема была повторена трижды: в 1917 году — «Голем и танцовщица» Вегенера и Галеена; в 1920-м — «Подем, как он пришел в мир» Вегенера и Карла Безе; в 1936-м — «Голем» французского режиссера Жюльена Дювивье.)

**События Первой мировой войны**, драматически сказавшиеся на многих европейских кинематографиях, **на немецкое кино оказали самое благотворное воздействие**: если до войны немецкий прокат занимался в основном зарубежными фильмами, то война закрыла границы, предельно сократила кинопроизводство во всех странах, особенно во Франции, чей кинематограф в ту пору господствовал во всем мире, и в итоге **способствовала активизации собственного кинопроизводства**. Любопытно в этом отношении наблюдение Жоржа Садуля: он отмечает, что в репертуаре немецких кинотеатров французские фильмы занимали столь значительное место, что даже после объявления войны, несмотря на волну самого безумного шовинизма и антифранцузских настроений, запретить эти фильмы и снять их с проката было совершенно невозможно, ибо тогда пришлось бы закрыть все кинотеатры. Это обстоятельство резко отличает немецкий кинопрокат тех лет от французского: во Франции был тут же наложен строжайший запрет на все немецкие фильмы, а вместе с ними и на датские. Все же в течение 1915 года с немецких экранов постепенно исчезли и французские картины, следом за ними итальянские и даже американские: оставалась лишь продукция датских фирм.

**Тем временем кинопроизводством стал интересоваться крупный бизнес**—основа кинопромышленности любой страны. Кинематограф начала финансировать одна из наиболее мощных компаний в сфере тяжелой промышленности — «Шверин индустри». Теперь в Германии было все необходимое, чтобы развернуть настоящее промышленное кинопроизводство, — пленка (компания «Агфа»), съемочное и проекционное оборудование, киностудии со съемочными павильонами. Более того, теперь в ходе военных действий выяснилось, что и кинорынок всей Центральной Европы, оказавшейся в зоне немецкого влияния, также стал немецкой монополией. Теперь уже немецкая кинопродукция на равных конкурировала с датской. Но все это, как нетрудно понять, чисто количественные факторы. Чтобы завоевать страну, нужны войска и промышленные ресурсы, а вот чтобы завоевать зрителя, нужны ресурсы духовные. Для этого в Германии должны были произойти какие-то внутренние общественно-психологические изменения — только тогда могут появиться возможности для создания подлинно художествен-

ных, а значит, и общезначимых образов. Такие изменения и произошли, но уже после окончания войны. А пока ни непосредственно перед войной, ни в годы военных действий ничего интересного в немецком кино мы не находим, за исключением массовой продукции и появления первых кинозвезд.

Массовую кинопродукцию обеспечивают режиссеры Эрнст Любич, Рихард Освальд и Джоэ Май (называю только основные фигуры). **Любич** снимал, как правило, фарсовые комедии и драмы («Фрэйляйн Мыльная Пена», «Сахар и корица», оба — 1915). В его фильмах конца войны — приключенческой драме «Глаза мумии Ма» (1918) и драме «Кармен» (1918, по новелле Проспера Мериме) — играли актеры, ставшие звездами раннего немецкого кино: Пола Негри, Эмиль Яннингс, Гарри Лидтке. Именно этими фильмами и прославилась Пола Негри, будущая звезда уже американского кино (ее настоящие имя и фамилия — Барбара Аполония Халупец, она родилась в Польше). **Освальд** ставил фантастические и приключенческие фильмы, а также экранизации, сняв, в частности, «Собаку Баскервилей» по А. Конан Дойлу (1914/1915), «Портрет Дориана Грея» (1916, по роману Оскара Уайлда) и «Сказки Гофмана» (1916, по нескольким новеллам Э.-Т.-А. Гофмана). Исключительно в приключенческом жанре работал **Джоэ Май**, делая упор главным образом на полицейские фильмы. Это были своеобразные сериалы, но не в виде фильмов с продолжениями, как привычные сегодня телесериалы, а целый ряд самостоятельных картин с тем же главным героем (по этой схеме с 60-х годов и по сию пору снимаются «бондовские» фильмы). Таким героем у него стал сыщик Стюарт Уэббс, впервые появившийся в фильме «Таинственная вилла» (1914). Когда серию с Уэббсом предложили делать другим режиссерам, Май придумал нового героя, сыщика Джоэ Даббса.

Тем временем близилась к концу Первая мировая война, в которой Германия оказалась проигравшей стороной. **Общество охватила смута**, армия стала неуправляемой, начались мятежи и восстания (тем более был пример — октябрьский, 1917 года, путч в России), с их организаторами жестоко расправлялись. **В экономике за дело взяли гигантские картели** (объединения фирм, договорившихся об общей политике, об объемах производства и т. п., но сохранивших самостоятельность). Это позволяло монополизировать (в тех условиях—упорядочить) производство в разваливавшейся экономике, ликвидировав мелких производителей. Однако в кинематографе с его еще слабой промышленностью монополистов до поры не было, и как следствие к 1918 году в обстановке общего хаоса резко возросло число кинокомпаний. В 1911 году их было 12, а к 1918-му стало 131.

В противовес этому дроблению сил и денег начался встречный процесс их объединения. Причем начался он в армии. Для борьбы

с идейным и моральным разбродом в войсках генерал Эрих фон Людендорф рекомендовал военному министерству перестроить систему киноустановок в стране, рассеянных по отдельным частям и никому не подчинявшихся. При поддержке президента Гинденбурга была образована единая киноорганизация министерства обороны — БУФА (во Франции ей соответствовала Армейская служба фотографии и кинематографии). В задачи БУФА входило производство документальных пропагандистских фильмов.

По этой же схеме, но с участием крупного промышленного капитала началась реорганизация и гражданского кинопроизводства. Немецкий банк (Дойче Банк), комплекс фирм, работавших в сфере химической промышленности (впоследствии И. Г. Фарбениндустри), сталелитейные заводы Круппа, а также электротехнические компании совокупно образовали кинокомпанию «*Универзум-фильмаГ*» (УФА), вложив в нее 12 млн марок. УФА тут же поглотила многие прежде независимые компании — «Месстер-фильм», ПАГУ, венскую кинопроизводственную фирму САША и др. Более того, когда БУФА с окончанием войны распалась, ее киноустановки также оказались в ведении УФА. В этой же струе зазвучали требования «национализировать» немецкие кинотеатры, которые, как мы уже знаем, практически полностью контролировались датским «Нордискком». Словом, тотчас после своего образования УФА стала играть в немецком кино куда более значительную роль, чем «Братья Патэ» во французском. Французский критик Луи Муссиак писал, что «из независимого коммерческого предприятия, каким оно было до войны, немецкое кино стало малопомалу чем-то вроде государственного управления, которым руководят видные политические и военные деятели Германии». Это и понятно, ибо экономическая основа послевоенного кино Германии была заложена мощным финансовым картелем, состоявшим из разных промышленных компаний и банков и поддерживавшимся правительством.

Организовавшись, УФА тотчас возвела в Берлине самые современные в Европе съемочные павильоны. В этот реконструктивный (перестроенный!) период вышел примечательный фильм Джоэ Мая «Правда побеждает», поставленный им в 1918 году, правда не для УФА, а для одной из немногих фирм, оставшихся независимыми, — «Декла-Биоскоп». Примечателен этот фильм двумя обстоятельствами: во-первых, на него была затрачена рекордная для Германии тех лет сумма (750 тыс. марок), а во-вторых, фильм разворачивался в четырех исторических эпохах, что, хотел того режиссер или нет, напоминало о Гриффите. Это свидетельствовало о надеждах бизнеса на прибыли от кино.

Что же до УФА, то наиболее известным постановщиком, работавшим в этом новом производственном кинопредприятии, был все тот же Эрнст Любич. Теперь он стал мастером постановочных, костюмно-исторических

фильмов, которыми, как помним, до войны увлекались итальянцы, но здесь, в Германии, они снимались в духе немецких мелодрам с медленно развивающимся действием. Хотя иногда в этих костюмных мелодрамах Любичу удавались психологически интересные образы, как в лучших его фильмах той поры — «Мадам Дюбарри» (1919) и «Анна Болейн» (1920). Ставил он и «чистые» мелодрамы (уже упоминавшаяся «Кармен», 1918, «Пламя», 1920), и эксцентрические комедии — «Принцесса устриц» (1919), «Дочери Кольхизеля» (1920), «Горная кошка» (1921). До переезда в 1923 году в Голливуд Любич был одним из наиболее кассовых кинорежиссеров в Германии.

Чтобы оценить условия, в каких снимались и показывались фильмы Мая, Любича и других, надо знать, что 1918 и 1919 годы — время не только окончания войны, завершившейся подписанием 28 июня 1919 года Версальского мирного договора между державами-победительницами (США, Великобританией, Францией, Италией, Японией и некоторыми другими странами), с одной стороны, и побежденной Германией — с другой. Это было еще и время так называемой Ноябрьской революции 1918 года, которая привела к свержению монархии, к бегству кайзера и кустановлению республиканской формы правления — Веймарской республики (названа так, ибо именно в Веймаре Германское учредительное национальное собрание 21 июля 1919 года выработало и утвердило конституцию страны). Надо еще учесть, что рубеж десятилетий был периодом, когда, точно грибы после дождя, появлялись тоталитаристские политические организации: в 1918-м — германская компартия, в 1919-м — национал-социалистическая рабочая партия Германии (НСДАП), партия Гитлера, ставшего во главе ее с 1921 года; в 1919-м же в Италии Муссолини образовал фашистскую партию, а в 1921-м Грамши основал коммунистическую партию и т. д. и т. п. Вот — эпоха, когда снимались, показывались и имели огромный успех история любовницы короля Людовика XV графини Дюбарри и сатира на американских нуворишей, которые, разбогатев, гнались за роскошью и старались породниться с аристократами («Принцесса устриц»).

Кстати, фильм Любича о графине Дюбарри с колоритной Полой Негри в главной роли оказался первым из немецких фильмов, прорвавшим кольцо блокады, которое создали страны — члены Антанты вокруг германской кинопродукции, — в 1920 году он с огромным успехом был показан в Нью-Йорке. «Мадам Дюбарри» Любича доказала американским продюсерам, что Голливуд ни в Америке, ни вне ее далеко не монополист, что в виде УФА у него есть в Европе соперник, ничем ему не уступающий. Но «Мадам Дюбарри», хоть и фильм достаточно впечатляющий, не мог исчерпать то влияние, какое стала оказывать на кинозрителей всего мира немецкая кинематография, — ведь по жанру это была обычная историческая мелодрама, правда зрелищная. Все, что мог доказать — и доказал — фильм Люби-

ча, это то, что деньги можно вкладывать не только в американские фильмы. Однако подлинно художественное воздействие на мировой кинематограф оказал совсем другой немецкий фильм, снятый в совершенно ином ключе, — «**Кабинет доктора Калигари**» (1919).

Пожалуй, **ни в одном другом фильме**, где бы он ни был снят, **не отразилась столь наглядно и выразительно общая обстановка в стране, атмосфера растерянности и тупика, безысходности и страха перед настоящим и будущим, как в этом удивительном фильме, возникшем именно в тот момент, когда Германия проиграла войну**. Духовное замешательство, ощущение потерянности, экономическая пропасть, разверзшаяся перед Германией с окончанием войны (оккупация державами Антанты рурского угольного бассейна, гигантские репарации, т. е. штрафы в возмещение ущерба, нанесенного военными действиями, репарации, истощившие казну, катастрофически девальвировавшаяся марка, подлинное обнищание масс) — такова была обстановка в Веймарской республике первых пяти лет после войны. На этой почве и вырос замысел одного из самых удивительных фильмов в истории кино. Фильм этот очень непрост, и если вы его увидите, уже зная событийный ряд, это поможет вам его как следует понять.

Итак, в одном немецком городке, названном Хольстенвалле, устраивается ярмарка — с балаганами, ручными мартышками и прочими увеселениями. На ярмарке появляется странный человек — он не похож на окружающих тем, что не веселится как все, а рассматривает веселящихся. Его зовут доктор Калигари. У него здесь свой балаган, в который он зазывает публику, чтобы показать живого сомнамбулу. За разрешением на право иметь на ярмарке свой балаган Калигари приходится идти в муниципалитет, где чиновник, занятый своими делами, высокомерно называет его фокусником. На следующее утро этого чиновника находят мертвым, и это загадочное убийство становится первым в цепи. Вместе с другими на ярмарку приходят два приятеля, Фрэнсис и Алан; оба студенты и оба влюблены в одну девушку Джейн, дочь врача. Они заходят в балаган Калигари, где прямо перед ними из вертикально стоящего гроба по сигналу Калигари появляется сомнамбула по имени Чезаре. Калигари объявляет, что Чезаре умеет предсказывать будущее. Тогда один из студентов, Алан, спрашивает, как долго он проживет на свете. Чезаре отвечает: «До рассвета». На следующее утро хозяйка дома, где живет Алан, прибегает к Фрэнсису и сообщает ему, что Алан мертв. Начинается расследование. Тем временем полиции попадает преступник, действительно пытавшийся убить женщину, но он ли разыскиваемый убийца? Фрэнсис ночью пробирается к балагану Калигари и следит за ним и за гробовым ящиком, в котором должен находиться Чезаре. На самом деле Чезаре проникает

в спальню Джейн: он хочет убить ее, но внезапно она ему нравится, и он, преодолевая ее сопротивление, похищает девушку. На ее крики сбегаются родственники и соседи: начинается погоня за Чезаре. В конце концов сомнамбула выпускает из рук девушку и умирает от нервного потрясения. Пытаясь разгадать загадку, каким образом Чезаре вышел из своего ящика, на который не отрываясь смотрел Фрэнсис, полицейские вместе с Фрэнсисом являются к Калигари: они открывают ящик, но находят там только куклу. Увидев, что он разоблачен, Калигари бежит; Фрэнсис преследует его и оказывается на территории психиатрической лечебницы — здесь-то и находит убежище Калигари. Фрэнсис хочет поговорить с директором лечебницы и, когда его приводят к нему, с ужасом узнает в директоре доктора Калигари. Ночью, пока директор спит, Фрэнсис и трое врачей обыскивают кабинет Калигари и среди книг находят историю о фокуснике XVIII века по фамилии Калигари, который под гипнозом заставлял медиума Чезаре убивать людей. Директор клиники, желая опытным путем проверить старую историю, слился с личностью Калигари, стараясь таким образом обрести власть над людьми. Когда же проснувшись директору показывают труп Чезаре, им овладевает буйное помешательство, и санитары надевают на него смирительную рубашку.

Авторы этой истории — два молодых в ту пору литератора Карл Майер и Ханс Яновиц. (Майер впоследствии станет выдающимся сценаристом, основоположником фильмов «каммершпиле», о чем мы еще будем говорить.) Их сценарий продолжал традиции немецкой фантастической литературы, великих романтиков — Шамиссо и Гофмана, традиции средневековых сказаний; более того, в этой своей истории они попытались рассмотреть **проблему оправдания человека, подвергшегося гипнозу и ставшего преступником по воле своего хозяина**. Таким человеком в сценарии был сомнамбула Чезаре. Это была серьезная, но, если так можно выразиться, местная проблема.

Другая, более общая, заключалась в **ответственности власти**. В стране, проигравшей войну, власть, втянувшая страну в эту войну и не сумевшая достойно организовать послевоенную жизнь, поневоле воспринимается людьми как безумная. **Безумство власти** (в отличие от «безумства храбрых») поистине **актуально**, и не **только в Германии 1919 года**. Более того, немецкий историк кино Зигфрид Кракауэр в своей книге «Психологическая история немецкого кино» (русский перевод — 1977 год) разглядел в этом фильме будущее владычество гитлеровско-геббельсовской демагогии над миллионами немцев, убивавших другие народы как бы не по своей воле (или не только по своей воле), а по воле фюрера, своего рода Калигари 30-х—40-х годов. Эта **многопроблемность** (оправдание человека, ставшего преступником под гипнозом; безумство

бессильной власти; наконец, предвестие, предощущение будущей трагедии — массового преступного сомнамбулизма) — **одна из причин, по которой «Кабинет доктора Калигари» стал событием в истории мирового кино.**

Но до сих пор мы с вами говорили о сценарии, ибо история, пересказанная мною на предыдущей странице, была изложена Майером и Яновицем в сценарии. Она сразу понравилась главе компании «Дэкла-Биоскоп» Эриху Поммеру, и он принял ее к постановке. У Поммера была своя концепция завоевания зрителя, т. е. кинорынка: он полагал, что рынок, в том числе и зарубежный, можно завоевать только подлинно художественными фильмами. В кино, считал Поммер, процветание зависит от экспорта, т. е. от вывоза фильмов за рубеж, а экспорт могло обеспечить только высокое искусство. Эта логика, кажущаяся сегодня наивной (кто сегодня думает об искусстве? Сегодня думают только об экспорте, причем чего угодно), могла сработать, и то на короткий период, только в годы, пока кинематограф еще не стал искусством, а только становился, пока он еще не прошел испытания, искушения искусством, пока кинематографисты еще ощущали своего рода комплекс неполноценности перед деятелями других видов художественного творчества.

Как бы то ни было, а на постановку «Кабинета доктора Калигари» Поммер пригласил молодого тогда режиссера, австрийца Фрица Ланга (о творчестве этого выдающегося мастера мы поговорим позднее). Но Лайг уже начал работать над сериалом под названием «Пауки», первая серия которого, «Золотое озеро», принесла значительные доходы, и прокатчики, по словам Ланга, «потребовали немедленно сделать ее продолжение». Тогда Поммер обратился к **Роберту Вине**. Выбор оказался необыкновенно точным. Самое любопытное: ни до «Калигари», ни после него Вине не снял ничего, что по художественному уровню хотя бы приблизилось к этому удивительному фильму. (Для справки: в кино Вине дебютировал в 1914 году фильмом «Бедная Ева»; среди других фильмов: «Человек в зеркале», 1916, «Генуине», 1920, «Раскольников», 1923, «Руки Орлака», 1924.)

Получив сценарий, новый режиссер, по совету Ланга, счел нужным кое-что в нем изменить, и это «кое-что» оказалось настолько серьезным, что оба сценариста яростно воспротивились изменениям. Однако Поммер и Вине к ним не прислушались. Что же это за изменения? В количественном отношении они несущественны — было добавлено всего два довольно коротких эпизода, один в начало, другой в конец. Но для того, чтобы изменить замысел, многого и не требуется. По сценарию, рассказанную историю в котором мы с вами уже знаем, все события развиваются как бы в настоящем времени — т. е. вот что происходит в фильме: ярмарка, Калигари, сомнамбу-

ла, одно убийство, другое, погоня и — сюрприз: оказывается, спятивший Калигари и есть директор психбольницы! Но Вине предложил считать все эти события **рассказом безумца**, т. е. бредом сумасшедшего, лечащегося в этой самой больнице. Поэтому фильм и начинается с эпизода в лечебнице: один больной (это студент Фрэнсис) рассказывает другому всю историю, изложенную в сценарии. Затем начинается собственно рассказ, который завершается в лечебнице же. И когда приходит директор и Фрэнсис в панике кричит, что это и есть Калигари, на него надевают смирительную рубашку — причем мизансцена в точности соответствует рассказанной в сценарии и показанной в истории Фрэнсиса, когда смирительную рубашку надевали на спятившего Калигари. Справившись с обезумевшим Фрэнсисом, директор лечебницы (в истории Фрэнсиса — Калигари) заявляет, что он теперь понял, почему Фрэнсис сошел с ума, и знает, что надо делать, как лечить.

Эта придуманная Вине концовка, хоть и небольшая по объему, полностью изменила смысл всей истории. По сценарию безумной оказывалась власть в лице доктора Калигари, безумие было неотъемлемым признаком власти (других-то властей, кроме директора клиники, он же Калигари, в финале нет). А теперь? Власть безумна, но только в фантазии безумца; только безумец может выступать против власти; и — вот итог — **только власть способна излечить безумие, охватившее всю страну.** Таким образом, двумя короткими эпизодами Вине ухитрился вывернуть замысел Майера и Яновица, что называется, наизнанку. Удивительно ли, что оба сценариста воспротивились?

Конечно, эти изменения — результат не отсталости взглядов Вине или его преданности властям преобладающим; напротив, это результат его чутья на общественные вкусы, на восприятие экранного зрелища (чутья, проявившегося, к сожалению, только в одном фильме). И критики, и историки кино обыкновенно ругают Вине за эти изменения; между тем во многом он оказался прав, и прежде всего в том, что подошел к фильму не как к иллюстрации того или иного тезиса (допустим: безумие — неотъемлемый признак власти, не говоря уж о том, что это справедливо далеко не во всех случаях). Он захотел создать произведение экранного искусства, т. е. выразить не тезис, не идею, а чувство, настроение, отношение к жизни и к миру. По словам все того же Кракауэра, в послевоенные годы большинство немцев страстно хотели вырваться из тисков грубого внешнего мира и погрузиться в непостижимый мир души; так вот именно в фильме мир души оказался выражен гораздо отчетливее, нежели в сценарии, потому что повествованию придано как бы два уровня — реальный (рассказ-бред больного) и воображаемый (рассказанная им история). И еще неизвестно, что важнее, ибо зритель сочувствует тому же Фрэнсису, который даже в смирительной

рубашке ставит под сомнение правоту своего врачевателя. И поражение Калигари и как преступника, и как безумца перемещается в фильме из области реальных поступков в область психологии. **Фильм** как раз и **отражает психологическую двойственность коллективного немецкого сознания**, соединив реальность, где торжествует Калигари, с галлюцинацией (или, как сейчас сказали бы, — с виртуальной реальностью), где Калигари терпит поражение.

Когда вы будете смотреть этот фильм, вас, конечно, поразят декорации. Вы сразу же подумаете, что это не декорации фильма, а декорации спектакля: рисованные задники, рисованные кулисы, оптически искаженная перспектива, странные выгородки — словом, здесь все то, что обычно отличает модернистский спектакль. Но вот что удивительно: режиссер не боится этого, а будто умышленно избегает реального пространства, «натуры». Чего бы, казалось, проще — снять реальную ярмарку либо воспроизвести ярмарку XIX века! Улицу в городке XIX же века! Нет, режиссер упорно подчеркивает нереальность обстановки действия. И он прав — ведь действие-то происходит в большой фантазии безумца.

В период, когда создавался «Кабинет доктора Калигари» (1919), в немецком искусстве (в живописи, в архитектуре, в литературе, в музыке) царил **экспрессионизм**, где единственной реальностью признавался внутренний, как правило душевный, мир человека, а все окружающее виделось изнутри, лично, субъективно. А лично многие в ту пору ощущали надвигающуюся на человечество угрозу (удивительно, не правда ли? Ведь только кончилась война!). Этим ощущением глобальной, всеобщей угрозы и пронизано искусство экспрессионистов. В то время в Берлине было несколько групп экспрессионистски настроенных живописцев — «Мост», «Синий всадник», «Буря». К трем экспрессионистам из этой последней группы (по-немецки «Дер Штурм») — к архитектору Герману Варму, к живописцам Вальтеру Райманну и Вальтеру Рёригу — и обратился Вине, предложив разработать особые декорации, как раз и передающие **ощущение непонятной угрозы** — неустойчивости, ненадежности, неправильности мироздания. Правда, возникло одно специфическое затруднение: кинематографическое движение — и камеры, и актеров в кадре — грозило разрушить живописные декорации. Выход был найден: актеры замирали на месте так, чтобы их позы соответствовали неподвижной живописи декораций, и, напротив, начинали двигаться быстрее, чем обычно, как только оказывались за пределами ограничительных линий. Освещение, созданное на холстах (и кулисах и задниках), как бы оживающая благодаря этому живопись, вторящий ей рваный, синкопированный ритм фильма — все это превращало «Кабинет доктора Калигари» в произведение мельесовского типа, т. е. **уже не спектакль, но еще**

**не фильм**. Это вполне соответствовало тому этапу в развитии, на котором находился кинематограф тех лет.

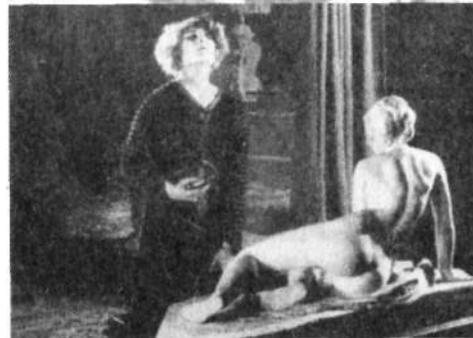
Фильм имел огромный и шумный успех, и это несмотря на его откровенно авангардистский, экспериментальный характер. Немалую роль в этом успехе сыграли как раз те самые изменения, какие, по совету Панга, внес в сценарий Роберт Вине. Разумеется, эти изменения были как бы уступкой привычным зрительским вкусам, но полностью перечеркнуть оригинальный замысел Майера и Яновица не удалось, да это и не входило в намерения Вине. Он добивался именно того, чтобы фильм был понятен всем. С точки зрения авторов сценария, фильм рекламировался странным лозунгом: DU MUSST CALIGARIWERDEN! (Ты должен стать Калигари!). Ведь идея сценария — безумие как неотъемлемый признак власти. Но с точки зрения автора фильма, где власть как раз спаситель общества, этот лозунг вполне естествен. Самое любопытное, пожалуй, что, когда фильм вышел на экраны берлинских кинотеатров, обозреватель социал-демократической газеты «Форвертс» был — вполне в советском духе — удовлетворен той «оценкой», какая якобы дана в фильме «самоотверженной и заслуживающей уважения работе психиатров».

Как я уже говорил, ни до «Калигари», ни после него Вине не создал ничего, подобного этому фильму. Более того, ничего похожего не сделал в ту пору никто в Германии. **«Кабинет доктора Калигари» открыл в немецком кинематографе новую главу, которую** — естественно, условно — **можно назвать «Киноэкспрессионизмом»**. Об этом направлении и о других в немецком кино мы будем говорить позднее, когда перейдем к 20-м годам.

**Итак:**

- **только Первая мировая война дала толчок развитию национального кинопроизводства в Германии;**
- **только благодаря крупному бизнесу и банковскому капиталу национальное кинопроизводство в Германии обрело промышленный характер;**
- **основу будущих коммерческих успехов немецкого кинематографа в целом заложило создание УФА;**
- **новую главу в истории немецкого кино открыл фильм «Кабинет доктора Калигари».**

## ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1914-1919)



С французским кинематографом мы расстались, поговорив о Луи Фейаде и его сериалах — «Фантомас» (1913/1914), «Вампиры» (1915/1916), «Жюдекс» (1916). Говорили, напоминая, и об Альбере Капеллани с его экранизациями Золя («Западня», 1909, «Жерминаль», 1913) и Гюго («Собор Парижской Богоматери», 1911, «Отверженные», 1912). Говорили мы и о том, что и сериалы Фейада, и экранизации Капеллани были реакцией на театрализованную продукцию компании «Фильм д'ар», начатую в 1908 году фильмом «Убийство герцога де Гиза».

**Война**, начавшаяся, как известно, в июле 1914 года, **нанесла французской кинематографии весьма серьезный удар**. В начале 1914 года Францию еще называли «банкиром Европы» и она была первой в мире по количеству выпускавшихся фильмов. Но уже в те годы у нее появились серьезные соперники — сначала маленькая Дания, а потом Германия, впоследствии ставшая соперником уже просто опасным, врагом. Интересы этих двух стран пересекались постоянно. В памяти целого поколения французов еще были живы воспоминания о франко-прусской войне 1870/1871 года, когда немецкие войска оккупировали Париж (кстати, это отражено в нескольких хорошо известных у нас новеллах Мо-

пассана — «Пышка», «Мадмуазель Фифи», «Два приятеля» и др.), и теперь, с началом войны, во Франции началась настоящая антинемецкая кампания: французы горели жадной мщеница и были убеждены, что войну в жизни так же легко выиграть, как и в кино.

В стране прошла всеобщая мобилизация, из-за чего киностудии практически опустели. Большинство техников, операторов, актеров жили на казарменном положении. Помещения киностудий были реквизированы военными властями, которые устроили в павильонах и складских помещениях склады и казармы. Фабрика Патэ в Венсенне, выпускавшая киноплёнку, была превращена в военный завод. Страна вступала в войну, и молодой еще кинематограф был, казалось, обречен на бездействие. Сам Шарль Патэ спустя несколько недель после знаменитого сражения на Марне (кстати, выигранного французами), оставив все свои предприятия в полном беспорядке и закрыв студии, почел за благо уехать в США. Свое объяснение (но не оправдание) этому бегству было: начиная с 1908 года прибыли от деятельности представительств Патэ в США превышали 50% всех получаемых им доходов, тогда как родной, французский рынок приносил лишь 10%. Тем не менее уже в начале 1915 года парижские студии начинают оживать, ибо зрители требуют, чтобы им показали любимых актеров. Учитывая сложившуюся обстановку (война, с одной стороны, и зрительские требования — с другой), свою деятельность киностудии возобновили с **патриотических фильмов** — и «Братья Патэ», и «Гомон», и «Фильм д'ар» — словом, все трудятся на патриотическую тему. Но, как это нередко случается, и не в одной только Франции, жесткая военная цензура, плоские, скучные сюжеты (а какие еще сюжеты могут быть у военно-патриотических агиток?) довольно скоро отвратили зрителей от этого жанра. Но не от кино! Сравнительно большим успехом пользовались **документальные (точнее — хроникальные) ленты**, снимавшиеся прямо на передовой, — для них была даже создана Армейская служба фотографии и кинематографии, которая сотрудничала с хроникальными киножурналами «Патэ», «Гомон», «Эклер», «Эклипс» на протяжении всей войны (т. е. с 1914 по 1919 год).

Другой важной особенностью военного времени были американские фильмы, заполонившие французский кинопрокат в период, когда национальное кинопроизводство практически не функционировало. В 1918 году, когда Первая мировая война наконец закончилась, Шарль Патэ предложил национальной кинопромышленности следующую невеселую альтернативу: либо подладиться под американские вкусы, либо исчезнуть. Суть и драматизм этой ложной и, откровенно говоря, безответственной альтернативы выразил Луи Деллюк (мы еще будем говорить об

этом человеке подробно), который писал в 1918 году: «...каждый режиссер стремится теперь снимать красиво. Он, видите ли, художник или мнит себя художником. Он ломает голову над тем, как бы стать самобытным, а в итоге теряет какую бы то ни было самобытность, потому что жажда оригинальности исчерпывается повторением кадра с решеткой из «Вероломства», кадра с дорогой из «Стариков», кадра с солнечным закатом из «Победы золота», кадра с пустыней из «Арийца» и всех прочих знаменитых кадров из великолепного перечня эффектов, созданных американской кинематографией. Не знаю, делает ли честь кинематографисту такое рвение. Как минимум оно мешает ему. Он задыхается, как человек в официальном костюме с пристегнутым воротничком перед объективом фотографа. Сложно, считая себя гением, быть на деле ничтожеством...» Не правда ли, последняя фраза словно написана сегодня? Из перечисленных американских фильмов можно распознать «Вероломство» (1915) Сесила Де Милла и «Арийца» (1916), снятого под художественным руководством Томаса Инса. Это были американские оригиналы, которым, если верить Деллюку, подражали французские режиссеры.

Однако если в 1915 году парижские студии, как я уже сказал, начали оживать, то, помимо быстро сошедших с экрана патриотических фильмов и хроникальных фронтовых съемок, чем был насыщен французский кинопрокат, чем он «кормил» зрителя? Другими словами, какие французские фильмы конкурировали с американскими? Все тот же Фейад со своими «Вампирами» и «Жюдесом» (они заняли сезон 1915/1916 года) и его же великосветскими драмами, которыми он пытался реализовать слоган «жизнь как она есть»: «Прошлое Моники», «Бегство Лили», «Другой», «С повязкой на глазах», «Марионетки» (эти драмы заняли сезон 1917/1918 года). Режиссер Анри Пукталь из «Фильм д'ар» ставил патриотические фильмы («Сестра милосердия», 1915, «Пламя», 1916) и экранизации, лучшая из которых — «Монте-Кристо» (1918, по роману Дюма) с Леоном Мато в главной роли. Этот фильм хвалит Деллюк, что само по себе примечательно, называя его «целым событием в кинематографии». Из режиссеров этого периода следует еще назвать работавших совместно Луи Меркантона и Рене Эрвиля. Меркантону славу принес снятый еще в 1912 году фильм «Елизавета, королева Англии», после чего он встал во главе франко-английского общества «Эклипс», а с 1915 года начал снимать вместе с демобилизованным актером Рене Эрвилем. Среди их многочисленных фильмов в истории задержалась картина «Французские матери» (1917), по-видимому благодаря вниманию к ней Деллюка, а также тому обстоятельству, что здесь, как и в некоторых других филь-

мах Меркантона, снималась великая актриса французского театра Сара Бернар.

Говоря о французском кино периода Первой мировой войны, нельзя не упомянуть выдающегося театрального режиссера **Андре Антуана**, создателя так называемого «Театр Либр» (Свободный театр). С именем Антуана связаны многие, правда чисто теоретические, прозрения, связанные со съемочными методами, которые получают развитие лишь спустя несколько десятилетий. Эти прозрения интересны именно как прозрения, как историческое «забегание вперед», в те времена еще достаточно абстрактное, но со временем обретшее конкретный смысл и значение. Вот что он писал: «Только тогда, когда кино будет объемным и цветным (а таким оно будет непременно), мы и сможем со всей определенностью сказать, в состоянии ли кинопродукция в художественном отношении сравниться с произведениями театрального искусства... С самого возникновения кино мы просто-напросто заблуждаемся, применяя театральные принципы и методы в искусстве, которое в корне отлично от всего, что было известно прежде, и которое требует еще не примененных средств выразительности... Один из бесценных вкладов, сделанных кинематографом, — это возможность для актера непрерывно двигаться, выражать чувства, принимать позы в центре экрана в соответствии с изменяющимся расстоянием и масштабом благодаря множественности кадров и беспрерывному перемещению аппарата... необходимо, чтобы киноактеры заставили себя забыть об операторе. А вот он, напротив, должен следовать за ними, за каждым их шагом и ловить их движения, где бы они ни находились...».

Это, что совершенно очевидно, предвещает открытия кинематографистов 20-х годов, и мы еще увидим, как в «Последнем человеке» Мурнау, в «Парижанке» Чаплина, в «Алчности» Штрогейма так или иначе воплотятся идеи Антуана. Как кинорежиссер-практик Антуан особых результатов не добился: его фильмы («Братья-корсиканцы», 1916, по роману Дюма, заслуживший, правда, высокую оценку того же Деллюка; сумрачная мелодрама «Винный», 1917; «Труженики моря», 1918, по роману Гюго; «Земля», 1921, по роману Золя; «Арлезанка», 1922, по драме Додэ) в сущности не выделялись из общего уровня фильмов тех лет. Но его идеи, в том числе и концепция «натурного кино», через годы оказали влияние и во Франции (на фильмы Ренуара и Карне) и за рубежом — в частности, через посредство того же Ренуара, на итальянских неореалистов.

В период, о котором идет речь, параллельно деятельности Фейада, Пукталя, Меркантона, Эрвиля и других режиссеров, ориентированных преж-

де всего на обслуживание коммерческих интересов кинокомпаний (это — не в порицание и не означает, что все они плохие режиссеры; это — просто определение их места под солнцем), начинали свою деятельность режиссеры совсем иных взглядов и настроений. **Луи Деллюк, Абель Ганс, Жермена Дюлак, Марсель Л'Эрбье** — в 20-е годы эти люди составят **целое направление во французском кино**, которое получит название **Авангард**. Это будет так называемый Первый Авангард, который заложит основы не только современного киноязыка (каким он сложился уже к 60-м годам), но и того особого кинематографического явления, какое в те же, 60-е годы станет называться Авторским кино.

В России было принято считать, что вся литература XIX века «вышла» из гоголевской «Шинели». Так вот Авангард французского кино, а в сущности и не только французского, фактически «вышел» из одной фразы итальянского журналиста **Ричотто Канудо**, который 29 марта 1911 года в Париже назвал кино «седьмым искусством» и чуть позднее опубликовал так называемый «Манифест семи искусств». Вот эта его «судьбоносная» фраза: «Кино — это седьмое искусство, поскольку именно сейчас два высших искусства — архитектура и музыка — вместе с дополняющими их живописью, скульптурой, поэзией и танцем сформировали хор, шестидольным ритмом выражающий многовековой эстетический идеал». Как видите, несколько туманно и неопределенно, неточно и субъективно — в этом смысле претензий можно предъявить множество, но... загадка кино с первых же дней его существования в том и состоит, что его художественный эффект (именно художественный, а не коммерческий, не идеологический, не психотропный, вообще никакой иной) всегда основывался на чрезвычайно туманных, неопределенных, а то и попросту сомнительных соображениях. Без этого тумана, без этой неопределенности, без интуиции, которую никак не формализовать и не структурировать (а попыток было немало), не появились бы фильмы Годара или Бергмана, Феллини или Антониони, Тарковского или Параджанова — никого из тех, кто, собственно, и превратил кинематограф в киноискусство. Не важно, на каких основаниях, но Канудо, по сути, первым заронил в души кинематографистов подозрение, что они имеют дело не просто с технической игрушкой, что с помощью этого «ящичка» с лентопротяжным механизмом можно создавать **особый образный мир, то есть произведения искусства**.

Словом, на призыв Канудо как бы и откликнулись те несколько человек, кого я выше перечислил и кто уже в следующее десятилетие представил публике фильмы совершенно нового типа. Но пока, в 1910-е годы они еще не авангардисты.

**Абель Ганс** дебютировал в кино как актер и сценарист, снявшись в 1910 году в фильме Леонса Перре «Мольер» и пристроив свои сценарии в кинокомпанию «Гомон»: по ним снимают фильмы Луи Фейад («Паганини», 1910) и Альбер Капеллани («Трагическая любовь Моны Лизы», 1910). В 1911/1912 году он снимает свой первый фильм, «Плотина». Из более поздних фильмов кассовый успех имел патриотический фильм «Героизм Падди» (1915). В тот же год (или в следующий) Ганс ставит экспериментальный фильм «Безумие доктора Тюба», частично предвосхищающий режиссерские поиски авангардистов в следующем десятилетии (некий доктор изобретает порошок, искажающий зрение, и, понятно, чтобы передать это искажение, режиссер снимал персонажей и декорации в кривых зеркалах). Отметим еще кассовую мелодраму, «любовный треугольник», «Мать скорбящая» (1917) и пацифистскую мелодраму «Я обвиняю» (1919), где любовные страсти показывались на фоне военных действий. Вы спросите, что же тут авангардного или просто новаторского? Здесь ничего. Но новаторство на пустом месте не возникает. Пока режиссер **набирается опыта и учится изобретать**: такова зависимость способа съемок от сюжетного хода в «Безумии доктора Тюба».

Другой новатор, будущий авангардист **Луи Деллюк** дебютировал как режиссер только в 1920 году. До этого он был критиком, теоретиком и романистом. Вы уже заметили, что когда речь идет о раннем французском кино, я неизменно ссылаюсь на Деллюка. Но на кого же еще мне сослаться? Ведь он в те годы был единственным из писавших о кино, кто посредством интуиции, чутья, таланта и вдохновения постепенно постигал тайны нового нарождавшегося искусства, понимая, что **кинообъектив — это не только сочетание линз, это еще и магический кристалл**. Кино он увлекся в 1915 году, а до этого был удачливым театральным критиком и издавал роскошный журнал «Комедия иллюстрэ». В 1917 году он начал редактировать уже специальный киножурнал «Фильм», ставший благодаря ему лучшим периодическим изданием по кино в мире. С 1918 года он пишет только о кино и мечтает о создании национальной школы кино. Убедившись, что основная слабость французских фильмов — бледные сюжеты, Деллюк начинает работать как сценарист. В 1919 году он пишет сценарий «Испанский праздник» и уговаривает Жермену Дюлак, одну из крайне немногочисленных в ту пору женщин-режиссеров, снять по нему фильм. Сам он как режиссер дебютирует в 1920 году фильмом «Черный дым».

**Жермена Дюлак** (ее настоящая фамилия Сесэ-Шнейдер), генеральская дочка и жена романиста Альбера Дюлака, была воинствующей

щей суфражисткой (что-то вроде нынешних феминисток). Сотрудничала в суфражистском журнале «Фронда»; как и Деллюк, была театральным критиком, во время войны заинтересовалась кино. Свой первый фильм, «Враждующие сестры» поставила в 1916 году. В следующем году появился ее фильм «Венера-победительница» (другое название — «В вихре жизни»), где главную роль исполняла знаменитая в ту пору танцовщица и актриса Стася Наперковская. Деллюк писал об этом фильме: «Все аксессуары, костюмы, мебель тщательно продуманы. Постановщик, должно быть, склонен к съемкам в интерьерах. Известно, что в искусстве освещения м-м Дюлак с первых же своих картин заняла выдающееся место среди мастеров этого дела. Чрезвычайно интересен сценарий...».

Конечно, «лицом к лицу лица не увидать», как сказал поэт, и сегодня эти фильмы как минимум покажутся странными, но Деллюк, подлинный «мотор» нового кино, поддерживает любую творческую инициативу, связана ли она просто с освещением кадра или с качеством сценария, — лишь бы она была действительно творческой. Вот что он же пишет о другом фильме Дюлак, «Загадочном Жео» (1917): «Этот фильм поставил м-м Дюлак в один ряд с нашими двумя-тремя поистине выдающимися постановщиками... У м-м Дюлак нет той широты видения, что у Ганса... Зато она не так рассудочна и более человечна. У нее совершенно безошибочное чувство интимного, внутренней гармонии, глубокой правды жизни. Она художник высокого стиля». Это, конечно, не означало, что все так и есть: с одной стороны, Деллюк хвалил единомышленников, так сказать, «авансом», рассчитывая на их дальнейшее развитие; но с другой стороны, эти похвалы были ориентированы на читателя, **понимающего толк в настоящем искусстве**, — Деллюк давал ему понять, что и о кинорежиссерах можно говорить тем же языком, что о живописцах, музыкантах или драматургах. Кстати, здесь же мы можем узнать, что Абель Ганс уже в первых фильмах, с одной стороны, обладал «широким видением», а с другой — был излишне рассудочен. В 1918 году Жермена Дюлак снимает фильм «Души безумцев», а в 1919-м — «Испанский праздник», как я уже говорил, по сценарию Деллюка. Но о нем — дальше.

Еще один режиссер, чье творчество в следующем десятилетии также станет авангардным, — **Марсель Л'Эрбье**. Как и его будущие соотарищи по Авангарду, он увлекся кинематографом в годы войны, но, в отличие от них, сам принимая участие в военных действиях. В конце концов начальство зачислило Л'Эрбье в Армейскую службу фотографии и кинематографии (выше я уже говорил о ней). В кино он дебютировал в

1917 году, написав сценарий фильма «Поток», который в том же году поставили уже знакомые нам Меркантион и Эрвиль. За ним последовал сценарий «Полуночный ангел», по которому в 1918 году те же Меркантион и Эрвиль сняли фильм «Колечко». Увидев, как режиссеры искажают его замыслы, Л'Эрбье разочаровывается в профессии сценариста и решает самостоятельно снимать фильмы по собственным сценариям. Его первый же фильм, «Призраки» (1918), был экспериментальным по типу гансовского «Безумия доктора Тюба»: в нем, по-видимому, впервые во Франции применялась **мягкофокусная съемка**, которую в те годы, как мог, пропагандировал Деллюк, видя в ней прямой путь к созданию атмосферы. Завершить, однако, этот фильм Л'Эрбье не удалось, и формальным дебютом его как кинорежиссера стал фильм «Роза-Франция» (1919). Это — вполне поэтическое произведение, где молодой американец, поправляющийся во Франции после ранений на войне, влюбляется в молоденькую писательницу-француженку; он дарит ей розу и на манер средневекового рыцаря посвящает себя влюбленному служению ей, отождествляя с Францией эту девушку с розой. Деллюк, естественно, ечел, что в этом фильме «все технические приемы, рассчитанные с научной тщательностью, сливаются в восхитительное гармоническое единство». Другие критики, не столь сильно, как Деллюк, проникшиеся идеями будущего Авангарда, ставят Л'Эрбье в вину вычурность экранных образов, равнодушие к массовому зрителю. Знакомые упреки! Ими и по сию пору терзают Авторов, то есть тех, кто думает о создании образов, а не о том, как обеспечить сборы и сделать хорошие деньги. Один из критиков (не Деллюк) тех лет писал о «Розе-Франции» достаточно провидческие слова: (фильм) «полон намеков, и, чтобы понять все до конца, нужна художественная культура, какую если и встретишь у зрителей, то только случайно. Тут смешаны два разнородных явления — искусство и эстетство». За многие десятилетия, прошедшие с тех пор, ничто не изменилось в аргументах противников Авторского кино. В 60-е годы теми же упреками осыпали Феллини за его «Восемь с половиной», Антониони за его «тетралогия отчуждения», Алена Рене за его «Прошлым летом в Мариенбаде», Тарковского за его «Зеркало» и Параджанова за его «Цвет граната». Как бы то ни было, а **Деллюк со своими сподвижниками продолжал разрабатывать принципы нового, художественного кино**. Но об этом мы поговорим позже.

Итак:

— вплоть до начала 20-х годов кино Франции не могло оправиться от последствий Первой мировой войны;

— чтобы пережить эти последствия, французскому кино понадобилось:

1) прозрение Андре Антуана;

2) появление целой группы режиссеров с принципиально новыми идеями, будущих «авангардистов» во главе с Луи Деллюком.

## РАННЕЕ ШВЕДСКОЕ КИНО



Как и датское, *шведское кино* — феномен в истории кинематографа. Если взглянуть на карту, нетрудно увидеть, что страна это небольшая и территориально и в отношении населения, которое и сегодня не превышает 9 млн. человек. Но что важнее — в отличие от Дании Швеция расположена в стороне от основных европейских торговых путей. И все-таки причины раннего развития шведского кино нам уже знакомы — **наличие творческих идей и относительная дешевизна кинопроизводства начала столетия.**

Как и по всей Европе, собственное кинопроизводство в Швеции начало развиваться лишь после того, как зрители познакомились с первыми кинопрограммами братьев Люмьер и Эдисона. Первый известный нам местный предприниматель, заинтересовавшийся кинематографом, **Нума Петерсон**, по профессии фотограф, для начала взялся за демонстрацию люмьеровских фильмов, а потом по личной лицензии Люмьеров принялся изготавливать с них копии и прокатывать их. Представитель Люмьеров в Швеции Жорж Промье обучил управляться со съемочной аппаратурой сотрудника Петерсона, **Эрнеста Флормана**, который в 1898 году приступил к съемкам чисто шведской кинопродукции — хроникальных фильмов, коротких комедий и эпизодов из сценических постановок, в частности,

пьес Ибсена — например, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Однако в целом на протяжении ближайших пяти-шести лет шведский экран был фактически продан зарубежным кинокомпаниям.

С 1905 года в кино начал работать некий **Карл Магнуссон**: он был оператором кинохроники, но именно ему суждено было стать зачинателем шведского национального кино. В 1907 году было образовано акционерное общество «Свенска Биуграфтеатерн», а с 1909 года продюсером и режиссером здесь стал Карл Магнуссон. Под его руководством это общество завоевало ведущие позиции в шведской кинопромышленности (в 1919 году оно вошло в кинокомпанию «Свенск Фильминдустри»). В том же, 1909 году он выпустил первый чисто шведский художественный фильм «Вермландцы» длиной 400 м, который имел значительный коммерческий успех. Это была попытка экранизировать чрезвычайно популярный в Швеции одноименный водевиль Фредерика Августа Дальгрена. Когда начинаешь снимать фильмы, трудно остановиться, и Магнуссон, как и многие в те времена, снял немало фильмов, но основная его заслуга не в этом, а в умении находить талантливых людей. Среди людей, трудами которых начиналось шведское кино, надо еще отметить **Юлиуса Йенсена**: отличный (по свидетельствам современников) оператор хроники, как и Магнуссон, он впоследствии стал оператором почти всех классических произведений раннего шведского кинематографа. Работал он и как режиссер, сняв вместе с Магнуссоном в 1912 году фильм «Галоши счастья» по сказке Х.-К. Андерсона — съемки проводились частично во Франции и в США, в том числе эффектный эпизод с движения, снятый на улице в Нью-Йорке.

Подлинный расцвет фирма Магнуссона «Свенска Биуграфтеатерн» испытала именно с 1912 года, когда Магнуссон пригласил на съемки двух театральных режиссеров и актеров Виктора Шёстрёма и Морица Стиллера. В этом приглашении как раз и сказалось умение Магнуссона отыскивать таланты, ибо и тот и другой из приглашенных стали наиболее выдающимися Художниками в национальном кино.

**Виктор Шёстрём** дебютировал в кино сначала как актер, сыграв главную роль в режиссерском дебюте Стиллера «Черные маски» (1912) и продолжая сниматься у Стиллера в фильмах 1913 года «Вампир», «Ребенок», «Когда любовь убивает». Как режиссер Шёстрём дебютировал фильмом «Садовник» (1912), а в 1913 году поставил свой первый фильм, принесший ему славу, — «Ингеборг Хольм». В основе фильма лежали те же события, что и в современном эпизоде «Нетерпимости», — в нем Шёстрём, как спустя два года Гриффит, обличал благотворительные учреждения, руководствовавшиеся религиозными тезисами. Ингеборг Хольм — это не мужское имя, как может показаться, так зовут героиню (актриса Хильда

Боргстрём). У героини, энергичной и деловой женщины, умирает муж, а с его смертью кончается и нормальная жизнь: следует банкротство, арест имущества, дети отданы в Общественное призрение (они не могут воспитываться у женщины, чье имущество арестовано!), сама она подвергается ссылке; ей удается оттуда бежать, и в какой-то деревне, у чужих людей она обнаруживает своего ребенка, но он ее не узнает. Героиня сходит с ума и через 15 лет, нищая и всеми брошенная, впадшая в детство, она не узнает своего выросшего сына. С технической точки зрения фильм снят архаично, в мельесовском стиле «оживших картинок», но в какой-то момент эти картинки вдруг обретают дух почти классический, даже эпический и *дышат подлинной поэзией*. Конечно, это фильм из разряда «социальных» (позднее Шёстрём поставил не один такой фильм: например, «Не судите», 1914, «Стачка», 1915), но успех он имел, полагаю, подругой причине.

Дело в том, что кинематографистам еще редко удавались человеческие характеры, индивидуальные психологии, совпадавшие с теми, с какими зрителям приходилось сталкиваться в жизни, а раннее кино во всем мире, пока еще не был разработан специфический язык экрана, развивалось под люмьеровским лозунгом «жизнь как она есть», позднее подхваченным Фейадом. В «Ингеборг Хольм» Шёстрёму впервые удалось создать *подлинный женский характер*, что и понравилось зрителям. Настоящим шедевром стал его фильм 1916 года «Терье Виган» (по одноименной поэме Хенрика Ибсена): это уже была кинопоэзия. В поэме Ибсена воспевалась жертвенность простого норвежского рыбака, спасшего во время бури возлюбленного своей жены. Шёстрём главным героем фильма сделал море: люди, работающие в море, по мнению Шёстрёма, обладают особым характером; их страсть, их жизнь — море, и взаимоотношения они поверяют морем. Фильм сопровождался титрами-цитатами из поэмы Ибсена.

Другой шедевр Шёстрёма — «Горный Эйвинд и его жена» (1917) по пьесе исландского драматурга Йохунна Сигурйонссона, написанной в 1911 году. История о том, как богатой вдове приглянулся бродяга, оказавшийся преступником, как поэтому они вынуждены были скрываться в горах от преследования влюбленного во вдову сельского старосты, как этот староста вместе с солдатами настигает беглецов, как они убивают своего ребенка, чтобы он не попал в руки преследователей, как они бегут еще дальше в горы, где и живут до старости в отдалении от людей и в конце концов, разочаровавшись в жизни, ищут смерти в разразившейся снежной буре, — эта история перенесена на экран с поразительной для кино тех лет поэтичностью и драматической выразительностью. *Поэтичность изображения* — вот чем отличаются ранние шведские фильмы от современных им американских, французских, итальянских и датских. Здесь

нет запоминающихся трюковых или монтажных приемов, но есть ощущение природы, понимание единства природы и человека. **Шёстрём фактически первый поэт природы на экране.** Именно из этого ощущения рождается неторопливый ритм фильма, долгие планы гор, гейзеров, речки, где герои утопили своего ребенка, снежной бури, в которой они ищут смерти. Это не любование видами — это стремление передать дух «равнодушной природы» (пушкинское выражение), реальный эпос человеческой жизни.

В том же стиле выдержаны и павильонные съемки. Как и в природе, Шёстрём и его постоянный оператор Юлиус Йенсен ищут не видовых картинок, а дыхание пространства, отвечающего чувствам и переживаниям персонажей. Павильонных съемок здесь немного (фильм, повторяю, связан с ощущением природы и природного начала в человеке) — это дом богатого крестьянина, куда мы попадаем вместе с бродягой, Бергом Эйвиндом (Виктор Шёстрём): режиссер и оператор погружают нас в жизнь этого дома, создавая у зрителя впечатление исторической непрерывности этой жизни, того, что она такова испокон веков. Следует простой монтажный стык, и вот уже мы на деревенском празднике, видим танцы и веселящихся крестьян, выдержанных в духе Брейгеля, борьбу за руку вдовушки (Эдит Эрастоф), непременную суматоху, и все это на фоне природы, кажущейся вечной, а происходящее воспринимается чуть ли не как хроника ветхозаветных времен. Ощущение зрителей тех лет перedal французский критик Лионель Ландри (журнал «Синема», 1921 год): «Прекрасная природа, необыкновенное освещение... такая живая среда... Среди персонажей словно нет актеров, они органически связаны с фильмом... как мрак, как озеро, как водопад. Наконец, человеческая трагедия — нежная, страстная, душераздирающая. Досмотрев фильм до конца, зрители выходили молча, чуть стыдясь своих увлажненных глаз».

Другим знаменитым произведением Шёстрёма стал фильм «Возница» (другое название — «Призрачная повозка», 1920). (Я касаюсь здесь и фильмов 20-х годов, и делаю это прежде всего потому, что далее, вплоть до 50-х годов, шведского кино мы касаться не будем.) Это была экранизация одноименного романа знаменитой шведской писательницы Сельмы Лагерлёф, созданного в 1912 году. Первые два десятилетия XX века в Швеции — время социальной активности, массовых выступлений, и среди партий, участвовавших в этом процессе, выделялась Радикальная партия, которая вела борьбу с алкоголизмом, считая, что именно он и есть причина бедственного положения рабочих. Эта борьба, преобразившаяся в борьбу за человеческую душу, и описана в романе Лагерлёф. Но мы с вами знаем, что экранные образы конкретнее, нагляднее и предметнее образов литературных, и когда нам на экране показывают пьяных, нам на-

чинает казаться, что им-то фильм и посвящен. Это и произошло с «Возницей» Шёстрёма, который стал восприниматься как настоящий антиалкогольный фильм. Вот схема событий фильма.

В ночь на Новый год молодая девушка из Армии Спасения, Эдит, вот-вот умрет и просит, чтобы к ней позвали некоего Давида Хольма, бродягу, которого Эдит поклялась спасти от пьянства; а в это время означенный Хольм с двоими, как и он, бродягами сидит на кладбище и по пьяному делу рассказывает легенду о «призрачной повозке», которая якобы круглые сутки разъезжает по городу и собирает души умерших, а в руках возничего вместо кнута — коса. В полночь под Новый год этого возницу смерти каждый раз заменяет другая душа самоубийцы или жертвы убийства. Затем, как это бывает, приятели выпили, затем поссорились, и в итоге Хольм получил бутылкой по голове. Перед ним тут же возникает «призрачная повозка», а возницей оказывается его давний приятель, который сразу напоминает ему о прошлом. Мы узнаем, что Хольм был добросовестным рабочим и мирно жил с женой и дочерью, а потом пристрастился к выпивке; жена с ребенком ушла из дома; Хольм стал клиентом Армии Спасения и там познакомился с Эдит, но и ей не удалось направить его на путь истинный. Вот он, связанный по рукам и ногам, оказывается в комнатке, где умирает Эдит: ее надежды не сбылись — Хольм по-прежнему пьет и богохульствует. А вот он все на той же «призрачной повозке» оказывается в трущобах, где живут его жена и дочь. Он видит, как жена кладет в чашку крысиный яд, чтобы отравить себя и ребенка. И тут сердце грешника дрогнуло. Как знак этого — возница возвращает его к жизни, теперь выясняется, что сапожник Хольма на кладбище не убил его, а только оглушил бутылкой. К жене Хольм вбегает как раз в тот момент, когда она собирается выпить чашку с ядом. Это излечивает его от страсти к выпивке, и Эдит на пороге смерти умиротворена.

Современники, по крайней мере критики, в основном восхищались «Возницей» — фильм казался им актуальным (разврат и порочность низших классов, борьба с пьянством, роль религиозных благотворительных организаций типа Армии Спасения и т. п.) и великолепно снятым. Особенно восхищала их **двойная экспозиция** (воспоминания Хольма о былой праведной жизни), столь же «несущий», конструктивный прием, как параллельный монтаж в гриффитовских фильмах. Правда, этот прием, известный всем фотографам, уже тогда считался распространенным, но, во-первых, иногда он производит достаточно сильное впечатление — например, когда «призрачная повозка» как бы нехотя скатывается в море или неожиданно возникает из тумана, а во-вторых, от него не отказываются и сегодня (вспомнить хотя бы «Призрак» 1990 года). Любопытно и поучительно здесь при-

менение хорошо известного уже тогда **флэшбэка** (возвращения назад), то есть ломки хронологически последовательного развития событий. Сцены издевательств Хольма над женой свидетельствуют о том, что Шёстрём хорошо изучил фильм Гриффита «Сломанные побеги», снятый годом раньше. И хотя мистицизм картины (явления мертвых душ) явно устарел и воспринимается как исторический анахронизм, а сам фильм спустя многие годы кажется излишне нравоучительным, а потому плоским, все же именно «Возница» стал наиболее известным из произведений Шёстрёма.

В 1923 году Шёстрём уезжает работать в США, где среди прочих снимает превосходный фильм «Ветер» (1928), который многие историки считают одним из лучших фильмов 20-х годов в мировом кинематографе. Нам вряд ли придется часто возвращаться к Шёстрёму (если только уже в 50-е годы), поэтому несколько слов об этом фильме я скажу. Из девяти фильмов, поставленных Шёстрёмом в США, «Ветер», конечно, лучший. (Для сведения, вот наиболее интересные из них: «Тот, кто получает пощечины», 1924, с Лоном Чани в главной роли; «Башня лжи», 1925, по роману Сельмы Лагерлёф «Император Португалии», с тем же Чани в главной роли; «Кровавый знак», 1926, по одноименному роману Натаниэла Хоторна. И в «Кровавом знаке», и в «Ветре» играли Лилиан Гиш и Ларе Хансон. Гиш нам с вами известна как гриффитовская актриса («Рождение нации», «Сломанные побеги» и др.). Хансон — шведский актер, получивший известность в фильме Морица Стиллера «Сага о Йосте Берлинге» (мы поговорим о нем чуть позже) и приглашенный в Голливуд.)

Несмотря на то, что «Ветер» посвящен американскому Дальнему Западу (это экранизация романа Дороти Скарборо), характер событий и манера, в какой о них рассказывается, делают этот фильм родственным шведским произведениям Шёстрёма. Главную героиню (Лилиан Гиш), наивную девочку, приехавшую жить к родственнику с плодородных равнин Юга, на Западе встречает песчаная буря. Её родственник женат на грубой, властной женщине, которая фактически принуждает героиню выйти замуж за неотесанного ковбоя (Ларе Хансон), которого девушка отталкивает от себя и всячески старается избегать. Однажды, в его отсутствие, к ней пристаёт случайный знакомый. Защищаясь, она убивает его и зарывает тело во дворе. Возвратившемуся мужу, Лиджу, она признается в убийстве, но Лидж говорит, что во дворе ничего нет, кроме песка. Индейская легенда гласит: так природа защищает чистых и невинных. Летта потрясена: отныне она больше не боится ветра и нет для нее человека дороже, чем Лидж.

Как море в фильме «Терье Виган», как горы в «Горном Эйвинде», здесь один из основных участников драмы — ветер. Он дует с первых же кадров: фильм начинается длинной панорамой поезда, идущего по крутому виражу, — героиня едет на Запад из Вирджинии, штата с вечнозеленой растительностью, а тут ее встречает песчаная буря, и это **столкновение привычного и чужого**, даже враждебного — суть выразительной манеры, свойственной Шёстрёму в шведский период его творчества. Детали в пределах одной и той же сцены Шёстрём, как и в Швеции, старается обыграть содержательно и представить в то же время в виде некоего знака, а не просто смонтировать их, как это часто делали и делают американцы. Например, героиня заходит в дом за уюгом, чтобы погладить белье, и видит, как жена ее родственника (Дороти Камминг) разделяет на кухне телянку. Естественно, женщина забрызгана кровью, и девушка в ужасе отшатывается. Это чисто изобразительное столкновение, во-первых, содержательно, ибо характеризует хозяйку дома, а во-вторых, решено оно не столько монтажно, сколько в развитии, в движении персонажей. **Тщательная разработка фабулы, умелое построение сюжета, точные психологические и типажные характеристики персонажей, великолепная работа актеров**, особенно Лилиан Гиш и Ларса Хансона, — все говорит о том, что «Ветер» — выдающееся произведение искусства, которое не могло не пережить время.

Другим режиссером, который вывел шведское кино на международный уровень, был, как уже говорилось, **Мориц Стиллер**. Как и Шёстрём, он дебютировал в «Свенска Биуграфтеатерн» Карла Магнусона и как актер и как режиссер, но, в отличие от Шёстрёма, он сыграл буквально в двух-трех собственных же фильмах («Мать и дочь», 1912, «Деспотичная невеста», 1912, «Когда всем заправляет теща», 1914) и в дальнейшем занимался только постановками. Эти его первые фильмы, начиная с дебюта «Черные маски» (1912), представляли собой сатирические светские комедии по типу датских фильмов, поставленных Августом Бломом и Урбаном Гадом. Они были эффектно (по тем временам) сняты, хорошо рассчитаны и ритмически выверены, не чужды им были и социальные мотивы — все это, возможно, объясняет причину, по которой они пользовались немалым зрительским успехом.

Первым фильмом, принесшим Стиллеру международную известность, стал «Прима-балерина» (1916), действие которого разворачивается, как следует из названия, в балетной среде, за кулисами оперного театра, то есть это опять-таки светская история в датском духе, но, в отличие от датчан, со счастливым финалом. Однако Деллюк, говоря, правда, не об этом фильме, а о «Черных масках», отмечает у Стиллера не сюжет и не развитие

, f  
I  
Д  
I

действия, а «свет, оттенки и прозрачность воздуха, медленные движения танцующих фигур, то, как все это гармонично включено в картину». Эти замечания верны не только в отношении конкретного фильма — их можно отнести и ко всем ранним фильмам Стиллера. В этом же духе сняты и две последующие его картины — «Песнь о багрово-красном цветке» (1918) по роману-поэме финского писателя Ёханнеса Линнанкоски и «Деньги господина Арне» (1919; другое название — «Сокровище господина Арне») по роману Сельмы Лагерлёф. В истории кино особое значение приобрел второй фильм. Так как, подозреваю, далеко не всем изучающим историю кино удастся поглядеть эту гениальную картину, то предлагаю познакомиться с перипетиями в развитии действия, проще говоря — с фабулой.

Действие фильма разворачивается в XVI столетии. Молодой шотландский капитан и трое его товарищей бегут из крепости, где они содержались в плену, и становятся разбойниками. Они убивают фермера, господина Арне, и похищают сундук, где он хранил свои сокровища. Продав часть из них, они становятся богатыми и хорошо одетыми людьми и ждут, когда вскрыется лед и они смогут уплыть куда-нибудь подальше от здешних мрачных мест. Случай сталкивает бывшего капитана с Эльзалиль, дочь убитого Арне. Не зная об этом, она влюбляется в убийцу своего отца, а когда узнает правду, то, хоть ее и терзает горе, она готова бежать вместе с ним. Эльзалиль мучает совесть, она хочет рассказать о случившемся, но это означает выдать своего возлюбленного. Тем временем в шведском порту Мастранд стоит корабль, его сковали льды, и он не может сдвинуться с места, а шотландцы в дорогих мехах, которые они приобрели на награбленные деньги, с нетерпением ждут оттепели. Между тем жители города узнают, что эти шотландцы и есть убийцы Арне и что они намерены бежать. На шотландцев нападают, в завязавшейся схватке гибнет Эльзалиль, а бывшего капитана арестовывают. К кораблю направляется длинная процессия — люди хотят забрать тело убитой девушки, затем эта же процессия движется обратно, и тогда начинается ледоход, море оживает, а на его волнах качается корабль, на котором Эльзалиль должна была уплыть вместе с разбойниками.

Первое, что бросается в глаза в этом фильме, — это **необыкновенная пластичность изображения**, ничуть не уступающая шедеврам Шестремской, но у Стиллера она **часто достигается не только внутрикадровым движением, но и движением самого кадра**, то есть кинокамеры. Такого совершенно поразительное движение камеры, которым в начале фильма создается изобразительный контур круглой башни в крепости, где содержатся пленные шотландцы: начинается это движение, как только пленники избавляются от стражи; когда же угрызения совести начинают тяготить быв-

шего капитана, камера движется то впереди него, то рядом с ним по заснеженному полю. Для раннего периода в истории кинематографа это — удивительный пример **субъективной камеры**. Иной характер пластического движения мы видим в заключительном эпизоде, где по льду, извиваясь, движется погребальное шествие: впереди шесть человек в белых балахонах несут на плечах носилки с телом девушки, а за ними след в след черной лентой тянется толпа горожан. Здесь камера практически неподвижна, но режиссер меняет точки зрения, положения камеры, и это движение (уже не кадра, а в кадре), увиденное с разных позиций, придает событию особое эмоциональное звучание, даже напряжение: в скорбной колонне чувствуется внутренний бунт, бушующая внутри ярость, и эти напряжения, бунт, ярость, словно парят над процессией. Спустя несколько десятилетий изображение извивающейся процессии людей как графический знак воспроизведет Эйзенштейн в финале первой серии своего «Ивана Грозного», где народ московский движется в Александровскую слободу уговаривать царя не покидать трон. Правда, это воспроизведение будет только графичным и лишенным стиллеровского напряжения, угрюмого бунта, протеста, скрытого в народной душе. Кстати, когда фильм переводят как «Сокровище господина Арне», имеют в виду именно душу народа, закованного в быт и традиции, закутанного в балахоны, уравнивающие всех со всеми. Эта душа здесь — ив горестной процессии и в главной героине, Эльзалиль, своего рода национальном символе (в поэтичнейшем исполнении Марии Йонсон).

Шотландские разбойники похитили не просто деньги, на которые можно что-то купить (например, роскошные меховые шубы, в которых убийцы дожидались, пока вскрыется лед), но — **народные сокровища, вскормившие целый народ**. Недаром разбойники — шотландцы, то есть чужаки в Швеции, не просто приехавшие откуда-то, из конкретной страны (из той же Шотландии, например), а именно — из ниоткуда, из царства мрака, то есть из тюрьмы; не случайно и то, что они пытались соблазнить, совратить, сбить с пути истинного и праведного обычную девушку — Деву, на высшем уровне — народную заступницу. Этот второй, символический, смысл фильма выражен без особых монтажных или ракурсных приемов, а только с помощью тщательно продуманной и ритмически выверенной мизансцены (языком Эйзенштейна — мизанкадра), неторопливого развития действия, общего для всех фильмов и Стиллера и Шёстрёма, чрезвычайно органичных натуральных съемок, кажущихся вполне естественными, ибо **природа в фильмах классиков шведского кино — один из основных персонажей произведения**.

Начиная с 1919 года хозяин «Свенска Биуграфтеатерн» Карл Магнусон стал опасаться, что сугубо национальный характер фильмов Шёстрёма и Стиллера может сказаться на их продажах в другие страны (в немом кино не существовало проблемы дубляжа, а написать титры на любом языке было не так уж и сложно). Был взят курс на **космополитизацию** фильмов, то есть на сюжеты, которые могли бы сложиться в любой стране, или, во всяком случае, были бы понятны не только в Швеции. В рамках этого курса Шёстрём, например, снял фильмы «Осажденный дом» (1922, по роману французского писателя Пьера Фрондэ) и «Бортовой огонь» (1923), практически провалившиеся в прокате, после чего он и уехал, как я уже говорил, в Голливуд. Стиллер же, не в пример ему, был удачливее: его легкомысленная светская комедия «Эротикой» (1920) имела международный успех прежде всего потому, что, во-первых, была построена по всем правилам типичной бульварной комедии, общей для всего мира, а во-вторых, в фильме было все выполнено «красиво»: красиво построен кадр, изысканно придуманы мизансцены, ловко подобраны актеры (так, чтобы не вызвать у зрителей недоумения), наконец, все это эффектно оформлено и смонтировано. История о том, как профессор-энтомолог игнорировал собственную жену, эффектную светскую женщину, и влюблялся в свою же племянницу, привлекла внимание международного зрителя именно потому, что при блистательной режиссуре это была расхожая история, стократно повторявшаяся (и повторяющаяся до сих пор) в кинематографиях всего мира. В 1921 году Стиллер снял своего рода детектив под названием «Изгнанники» (другое название — «Эмигранты») о русских эмигрантах. Копия этого фильма утеряна, но по пересказанной в прессе 20-х годов интриге видно, что обстоятельства событий в России в октябре 1917 года здесь только фон. Однако, как свидетельствует та же пресса, успех фильма обеспечивался традиционным «треугольником» (героиня, банкир и адвокат, сбежавшие из России), эффектной режиссурой и прекрасной актерской игрой. Коммерческой удачей обоих фильмов Стиллер заслужил право возвратиться к национальной тематике, что он и сделал, поставив картины «Сага о Гуннаре Хеде» (1922) и «Сага о Йосте Берлинге» (1923/1924) — обе по одноименным романам Сельмы Лагерлёф.

В первом фильме слиты воедино документальная подлинность съемок и мистические обстоятельства развития событий. Сюжет во многом напоминает ранние датские фильмы (см. соответствующий раздел). Молодой аристократ, последний представитель прекращающегося рода, влюблен в дочь бродячих актеров. Желая избежать разорения, а возможно и разбогатеть, он гонит с севера страны непослушное оленьё стадо. Чтобы укротить стадо, он привязывает себя к вожаку, который тащит его

за собой, и, ударившись головой о дерево, юноша теряет сознание, а затем и рассудок. В себя он приходит, только увидев выступление бродячих актеров, вспомнив, что они приезжали к нему в замок. Сначала основная нагрузка приходилась на взаимоотношения между персонажами — молодым аристократом, его властной матерью и семьей бродячих актеров. Эти взаимоотношения, конечно, никуда не делись, просто Стиллер в итоге придал им удивительно острое, почти патологическое, натуралистически понятое своеобразие: эпизод, где бродячие актеры въезжают во двор замка, снят в символистско-карикатурной манере (так сейчас снимают приезд актеров в гамлетовский Эльсинор). Таковы нелепые потуги пожилого клоуна на комизм, жалкие ужимки его жены, несмотря на возраст, танцующей на проволоке, — все это напоминает других бродячих актеров и циркачей — Джельсомину и Дзампано из феллиниевской «Дороги» (1954) и Анну с Альбертом из бергмановского «Вечера шутов» (1953). Но подлинной поэзии, широкого художественного дыхания фильм достигает только в эпизоде с оленями. В романе Лагерлёф нет оленей — там овцы, но, увидев документальный фильм об оленях, Стиллер тут же изменил сценарий (чем была крайне недовольна писательница).

В этом эпизоде Стиллер попытался выразить **идею внутренней общности человека и природы** в моменты, когда человек лишается сознания, то есть ведет бессознательное существование. Молодой аристократ, влекомый оленем, ударился головой о дерево, и мы видим по его глазам, как из него постепенно уходит сознание. Стиллер и актер Эйнар Хансон заставили своего героя как бы импульсивно подергивать головой; этот план смонтирован с другим планом — с движением головы лежащего оленя. В другом эпизоде, действие которого разворачивается в это же время, что решено с помощью **параллельного монтажа**, в замке спит девушка, дочь бродячих акробатов и возлюбленная героя. Стена в ее сне как бы раздвигается (двойной экспозицией), и на фоне снежного пейзажа к нам приближается повозка, запряженная двумя медведями; в повозке — смеющаяся старуха в черном покрывале. Она приподнимает покрывало, под ним оказывается возлюбленный девушки — он связан и совершенно безумен. Затем повозка проезжает как бы мимо постели девушки и исчезает во мраке. Этот образ решен в духе шёстрёмовского «Возницы», где, как помним, также была призрачная повозка.

Другим фильмом Стиллера стала «Сага о Йосте Берлинге» (1923/1924). Этой картиной фактически исчерпывается шведская школа раннего кинематографа. История пастора-расстриги (т. е. лишенного церковного сана), который устроился воспитателем в дом старой графини и соблазнил сначала ее воспитанницу, а потом и наследницу (на последней он, естествен-

но, женился), была перенесена на экран в излишне замедленном ритме, из-за чего фильм кажется скучным и затянутым. Ради справедливости надо, однако, учесть, что первоначальный вариант фильма нам неизвестен — до нас дошел лишь некий дайджест продолжительностью в полтора часа вместо авторских двух с половиной. Убедительно поставлены и сыграны эпизоды в замке, сцены пожара, возникшего из-за того, что жена майора, владельца замка, дабы прикрыть свои любовные интрижки, поджигает замок. Сегодня фильм примечателен еще и тем, что в нем практически дебютировала будущая звезда мирового кино Грета Гарбо (здесь она играла роль наследницы графини, на которой и женился поп-расстрига в исполнении Ларса Хансона). В этом фильме героиней Гарбо была молодая, неискушенная девушка, соответствующая сценическому амплу «инженю»; позднее, начиная примерно с 1926 года, когда вместе со Стиллером Гарбо переехала в Голливуд, ее амплу заметно изменилось и героинями стали женщины и привлекательные, и загадочные, а их любовь — роковой и для возлюбленных и для них самих. Собственно, это было развитие известного типажа женщины-вамп, или «роковой» женщины, возникшего, как помним, в датском кино.

«Сага о Йосте Берлинге» стала последним фильмом Стиллера, снятым в Швеции. Права на прокат его в Центральной Европе Стиллер продал немецкой фирме «Трианон» и согласился для нее же снять фильм опять о русских эмигрантах (предполагавшееся название — «Одалиска из Смольного»). Вести съемки планировалось в Константинополе (старое название Стамбула), где к середине 20-х годов скопилось несколько миллионов беженцев из России. На главные роли были приглашены Грета Гарбо и Эйнар Хансон. Но по разным причинам компания «Трианон» обанкротилась, и вопрос о фильме отпал сам собой. Гарбо осталась сниматься в Германии, у режиссера Пабста в его знаменитом фильме «Безрадостный переулочек» (1925), а Стиллер принял предложение шефа голливудской компании МГМ («Метро-Голдуин-Майер») Луиса Майера работать в Америке. Уже в Америке он уговорил того же Майера заключить контракт с Гретой Гарбо, которая благодаря этому стала звездой. Однако деятельность Стиллера в Америке была не столь удачной, как у Шёстрёма, а тем более как у Греты Гарбо.

Первый фильм Гарбо в США назывался «Поток» (или «Стремнина», 1926), был поставлен второразрядным режиссером Монта Беллом и потерпел кассовый провал. Чтобы удержать Гарбо от возвращения в Швецию, Майер решил на постановку следующего фильма («Искусительница», 1926) с ее участием пригласить Стиллера. Но съемочные методы Стиллера оказались неприемлемыми для руководства МГМ, его отстранили от съемок и

заменяли режиссером Фрэдом Нибло. Стиллер перешел в компанию «Парамаунт» и поставил там фильм «Отель Империзэл» (1927) с участием Полы Негри, единственный из американских фильмов Стиллера, хорошо прошедший в прокате и получивший положительные отзывы в прессе (правда, в европейской, а не в американской). Так, французский журнал, посвященный вопросам кинематографа, «Синеа синэ пур ту» (от 1 октября 1927 года) писал: «Отель Империзэл» — фильм атмосферы... интересен лишь своего рода поэтическим настроением, придающим действию, героям, декорациям, пейзажу романтичность... Стиллеру не удалось полностью американизироваться... Его /фильм/ пронизан скандинавским духом, который нас в нем и привлекает».

В тот же, 1927 год Стиллер снял фильм «Подсудимая» с Полой Негри и Эйнаром Хансоном в главных ролях. Он оказался последним. Стиллер начал работу сразу над двумя картинами («Колочая проволока» и «Улица греха»), но заболел, и съемки завершали другие режиссеры (первый — Роуланд Ли, второй — Лотар Мендес и Людвиг Бергер). Больной, Стиллер возвратился на родину, где и умер в 1928 году в возрасте 45 лет. Грета Гарбо, в отличие от Стиллера, сделала, как я уже говорил, звездную карьеру, став одной из самых знаменитых актрис в истории кино. Конечно, она была актрисой одаренной, но вовсе не выдающейся, как это иногда принято считать. Ее успех во многом объяснялся правильно выбранным амплу обаятельной, тонкой, одухотворенной женщины, исполненной таинственности и озаренной чувством, которое в итоге оказывается роковым. Для тех, кто, быть может, заинтересуется ее творчеством, вот некоторые, наиболее интересные фильмы, где она сыграла главные роли: «Искусительница» (1926) Морица Стиллера и Фрэда Нибло, «Плоть и дьявол» (1927) Кларенса Брауна, «Любовь» («Анна Каренина», 1927) Эдмунда Голдинга, «Божественная женщина» (1928) Виктора Шёстрёма, «Таинственная леди» (1928) Фрэда Нибло, «Дикие орхидеи» (1929) Сиднея Фрэнклина, «Поцелуй» (1929) Жака Фейдера; в звуковом кино — «Королева Христина» (1934) Рубена Мамуляна, «Дама с камелиями» (1936) Джорджа Кьюкора.

Такова судьба двух крупнейших мастеров шведского и мирового кино первых десятилетий. Но, как справедливо заметил Жорж Садуль, не они одни создали славу шведской школе кино. Стоит упомянуть, например, **Руне Карлстона**, актера и режиссера стокгольмского Королевского драматического театра (сокращенно — «Драматен»). Его фильмы «Опасное сватовство» (1919) по пьесе классика норвежской драматургии Бьёрнстерна Бьёрнсона с участием Ларса Хансона и «Семейные традиции» (1920) имели хоть и местный, но достаточно шумный успех.

**Иван Хедквист** также в прошлом актер «Драматена», начал сниматься в 1910 году, позднее играл у Стиллера и Шёстрёма. Как режиссер приобрел известность в комедиях нравов: «Птенец» (1919) по пьесе Сельмы Лагерлёф, «Королева Редивива» (1920), «Паломничество в Кевлаар» (1921). В последнем фильме режиссер, вдохновленный стихотворением Генриха Гейне, связывает движение в кадре с ритмом стиха, который дается титром.

**Йон Брюкиус:** некоторые историки считают его самым крупным, после Шёстрёма и Стиллера, режиссером шведского немого кино. Наиболее известны его картины «Мельница» (1920), «Авантюрист» (1921), «Йохан Ульфстьерна» (1923), «Карл XII» (1924/1925), «Рассказ о прапорщике Штале» (1925) и «Густав Ваза» (1927). «Мельница», снятая по роману Карла Хьеллерупа, представляла собой крестьянскую драму, которая была хорошо поставлена и достаточно подробно мотивирована. Один из французских критиков тех лет отметил «навязчивое вращение мельничного колеса, его мелькающие крылья, виднеющиеся сквозь них деревья, зубчатые передачи — все, что задает ритм действию... движения прядильщицы и кузнеца, наконец, пожар, окончательно разрушающий мельницу». Другие из перечисленных фильмов были костюмно-историческими постановками. В «Йохане Ульфстьерна» показывалась борьба финнов против русского вторжения в 1917 году, в период падения дома Романовых. Современная фильму критика отмечала отлично поставленные массовые сцены. Для них Брюкиус набрал добровольцев среди населения Хельсинки (в ту пору называвшегося Хельсингфорс). Эти сцены снимались шестью камерами: в эпизодах восстания и залпа казаков по демонстрантам участвовало более 12 тысяч человек.

Еще один режиссер — **Густав Муландер**. По национальности он не швед, а финн. Работал в «Драматене», писал сценарии для Шёстрёма и Стиллера. Дебютировал фильмом «Король лавочников» (1920), затем снял детский фильм «Пираты озера Мэлар» (1923), но известность пришла к нему, когда он в 1925/1926 году экранизировал роман все той же Сельмы Лагерлёф «Иерусалим» (над этой экранизацией в 1918 году начинал работать Виктор Шёстрём, но затем отказался). Муландер выпустил по этому роману два фильма: «Наследство Ингмара» (1925) и «На Восток» (1926). Для проката во Франции оба фильма были смонтированы вместе и шли под единым названием «Проклятые». В звуковой период наибольший интерес у Муландера представляют фильмы «Сведенхельмы» (1935), «Интермеццо» (1936), «Единственная ночь» и «Лицо женщины» (оба в 1938). По сценариям молодого Ингмара Бергмана Муландер поставил

фильмы «Женщина без лица» (1947), «Ева» (1948) и «Разведенный» (1951). Таковым было кино Швеции в первые два десятилетия XX века.

С последними немymi картинами Шёстрёма, Стиллера, Хедквиста, Брюниуса, Муландера оно практически прекратило свое существование как национальная школа. В 1923 году компания «Свенск фильмчдустри», стараясь облегчить прокат шведских фильмов за рубежом, вновь попробовала «космополитизировать» их сюжеты, то есть сделать так, чтобы они были понятны в любой стране, но такая политика привела к отъезду из страны всех мало-мальски талантливых режиссеров и актеров. Нового расцвета шведской кинематографии пришлось ждать несколько десятилетий, пока в 50-е годы во всю свою мощь не развернулась гигантская фигура Ингмара Бергмана. Но об этом речь, естественно, впереди.

**Итак:**

- **основа раннего шведского кино, феномена в истории кинематографа, — наличие творческих идей и относительная дешевизна кинопроизводства в начале столетия;**
- **расцвет классического шведского кино — творчество Виктора Шёстрёма и Морица Стиллера;**
- **В. Шёстрём — фактически первый поэт природы в кино;**
- **своеобразие фильмов М. Стиллера — пластичность изображения и идея внутренней общности человека и природы.**

## РАННЕЕ РУССКОЕ КИНО

Как и повсюду в мире (за исключением США и Франции), **толчком к развитию кинематографа в России послужили первые публичные сеансы «синематографа» братьев Люмьер**, которые французский импресарио Рауль Гюнсбур провел 4 мая (по старому стилю) 1896 года в Санкт-Петербурге, в саду «Аквариум», а через день — 6 мая и в Москве, в летнем саду «Эрмитаж», специально арендованном у знаменитого театрального антрепренера Михаила Лентовского. В этом же году появились и первые хроникальные съемки, приуроченные к знаменательному событию — восшествию на престол последнего русского царя Николая II. Между тем в дни коронационных торжеств, а именно 18 мая, случилась катастрофа, вошедшая в историю под названием «Ходынка» (на Ходынском поле, в начале современного Ленинградского проспекта): во время раздачи подарков по случаю коронации началась гигантская давка, в которой погибло около 1400 человек и еще столько же получили увечья. Трагедию на Ходынке, понятное дело, не снимал никто, а вот торжественную церемонию коронации нового императора снимал французский оператор **Камил Серф**, присланный для этого в Москву Люмьерами. (Хотя, как полагает Ж. Садуль в своей одноименной «Истории мирового кино», изд. 1966, это был Франсиск Дублие под

руководством М. Периго.) То была **первая киносъемка на территории России и одна из первых в мире актуальная политическая кинохроника**. Она положила начало особому жанру старой русской кинохроники — так называемой «царской хронике», которая с тех пор снималась регулярно с 1896 по 1917 год. Снимали ее уже, как правило, русские операторы, она спонсировалась Двором, который был в ней заинтересован, а с 1908 года некоторые ее сюжеты стали показываться и в целом по стране. Хуже обстояло дело с обычной хроникой, да и с собственным кинопроизводством. Сначала Люмьеры, рассчитывавшие на монопольную эксплуатацию своего аппарата, отказывались его кому бы то ни было продавать, и русским фотографам, пожелавшим заняться киносъемками, приходилось приобретать другие, менее совершенные аппараты. Но это препятствие было преодолено сравнительно быстро: сохранить монополию Люмьерам не удалось, и они продали свой патент; так что в начале нашего века кинематографы уже можно было приобретать и у Патэ, и у Гомона, и у других киноторговцев.

Здесь не худо бы отметить, что и в России были свои изобретатели киноаппаратов. Например, крестьянин-самоучка **Иван Акимович Акимов**. Фотограф-любитель, он в 1896 году самостоятельно и независимо ни от кого создал «стробограф» (от греч. *стробос*—кружение, верчение), который был одновременно и съемочным, и проекционным аппаратом. В стробографе имелся оригинальный фрикционный механизм для прерывистого движения ленты, которое обеспечивалось вращением гладкого барабана, покрытого резиной (аналог «мальтийскому кресту» Месстера).

Другой русский изобретатель, **Алексей Доминикович Самарский**, в том же, 1896 году и опять-таки независимо и вполне самостоятельно разработал конструкцию «хрониматографа». Здесь также был свой, оригинальный скачковый механизм для прерывистого движения пленки, нечто вроде контргрейфера, —фиксирующее устройство, входящее в перфорацию, а также механизм, регулирующий скорость съемки и проекции. Но что могли сделать эти бедные изобретатели, особенно самоучки, в России? Понятно, что их творения, хоть бы они и были лучше французских, английских и немецких, так и остались — у Акимова «стробограф» в единственном авторском экземпляре, а у Самарского «хрониматограф» и вообще на стадии чертежей. В России, чтобы чего бы то ни было добиться, надобно, как сказано, жить долго.

Первым отечественным кинохроникером стал **Владимир Александрович Федоров**, в то время актер Театра Корша, выступавший под сценическим псевдонимом **Сашин**. Как и многие пионеры кино, он был фотографом-любителем и сразу же увлекся новым изобретением. Приобретая киноап-

парат «Витаграф» (производства французской фирмы «Клемон и Жильмар»), он начал съемки уже летом 1896 года. О первых сюжетах, снятых Федоровым-Сашиним, мы узнаем из печати: хроникальные съемки богородской пожарной команды в Москве, о московской конно-железнодорожной дороге, об игре в мяч. В одном из сюжетов предстал сам Сашин в костюме садовника, поливающего цветы, что явно навеяно «Политым поливальщиком», да и практически все остальные сюжеты так или иначе вторили первому киносеансу Люмьеров. Однако съемки Федорова-Сашина никакого распространения не получили, что и неудивительно, ибо, кроме своих театральных знакомых, кому еще актер их мог показать? Кто бы их у него купил?

Конечно, Федоров-Сашин был любителем, но, во-первых, в последние годы XIX века кто бы в кино ни работал, он неизбежно был любителем, ибо профессионалам в кинематографе взяться еще было неоткуда. Во-вторых, вот другой отечественный хроникер, **А. К. Федецкий**. Он, по крайней мере, профессиональный фотограф, владелец крупного фотоателье в Харькове, участник многих международных фотовыставок. Летом 1896 года во время поездки за границу он купил кинокамеру Демени (в лекции «Эпоха Патэ» я уже упоминал о ней), которую выпускала фирма Леона Гомона, и приступил к съемкам. Его первые съемки относятся к 30 сентября 1896 года: это торжественная церемония по переносу чудотворной иконы в Харькове, джигитовка казаков, отход поезда от платформы вокзала в Харькове и т. п. Последний из перечисленных сюжетов опять-таки был вариантом люмьеровского «Прибытия поезда на станцию Ле Съота». Но и профессиональный фотограф Федецкий не нашел возможности распространять свои фильмы по всей стране или хотя бы добиться от Гомона заказа. А потому харьковчанин бросил это неблагодарное занятие и в дальнейшем занялся только фотографией.

В более выгодном положении оказывались, что естественно, операторы «царской хроники»: фон Ган (постоянный фотограф царя), Дранков, Булла, Ханжонков, поляк Матушевский, работавший в России при Дворе с 1897 года, Ягельский, Михалевиц. Но и их съемки интересовали в основном царскую семью и Двор: за исключением редких случаев, по всей стране их не демонстрировали. Здесь надо учесть минимальную светосилу первых кинообъективов (не выше 1:6,3), низкую чувствительность пленки, которая к тому же не была стандартизирована. Если все это принять во внимание, то качество съемок первых хроникальных сюжетов следует признать великолепным. Историк русского кинематографа С. С. Гинзбург справедливо отмечает, что «если бы сейчас среднему дипломированному оператору дать киноаппарат модели 1901 года, заряженный соответствующей пленкой, и предложить ему снимать, не зная ни чувствительности пленки, ни осве-

щенности объекта, если бы затем заставить его самого проявлять заснятую пленку на раме, опущенной в деревянный или бетонный бак, то едва ли он добился бы лучших технических результатов».

Как бы то ни было, а **до 1907 года собственного кинопроизводства в России не существовало**. Хроникальные съемки выполнялись по заказу либо зарубежных кинокомпаний (Люмьеров, Патэ, Гомона и других), либо царской семьи, что из-за ограниченности зрителей, то есть членов императорского семейства и высших сановников, нельзя считать началом кинопроизводства — с первых же шагов кинематограф непременно предполагал массовый сбыт. А это возможно только в том случае, если в стране имеются стационарные кинотеатры, или, как их тогда у нас называли, «электрические театры». В отличие от Франции, США, Англии, Германии, Италии, у нас **в России кинотеатры появились раньше, чем отечественные фильмы**. Причины, надеюсь, понятны: на рынке полностью властвовали зарубежные фирмы, сосредоточившие у себя и производство, и распространение фильмов. Если кто-то захотел заняться демонстрацией фильмов, ему следовало сначала отправиться в Париж и приобрести там (у Патэ или Гомона) кинопроектор, а к нему — комплект фильмов. Понятно, что этот комплект был небольшим, дабы клиент чаще приезжал за следующей партией. Если клиентом был богатый владелец большого зала, где все затраты легко окупить, он так и делал, то есть ехал в Париж за очередной порцией фильмов. Если же зал был маленьким, его владельцу приходилось переезжать из города в город со своей ограниченной программой. Эти, как их тогда называли, «переезжие» (передвижные) кинематографы кочевали по всей России. Владельцы крупных, вместительных кинозалов постепенно накапливали на своих складах закупленные за рубежом фильмы, которые затем либо выгодно перепродавали, либо сдавали в прокат тем же мелким заловладельцам. Именно так и сформировалась в России система кинопроката.

(В скобках отмечу, что появление многочисленных «электрических театров», или «иллюзионов», практически при полном отсутствии собственного кинопроизводства привело к любопытному явлению: к 1907/1908 году, когда, как мы уже знаем, во всем мире ярмарочное кино стало уступать позиции массовому стационарному кинематографу, а кустарей, даже самых талантливых, вроде Мельеса, вытесняло промышленное студийное производство, **в России ярмарочный, аттракционный кинематограф получил дополнительный импульс**; более того, фильмы теперь не просто демонстрировались в трактирах, конкурируя с оркестрионами и куплетистами, но для их рекламы владельцы «иллю-

зионов» стали привлекать цирковых артистов, организовывать балаган-ные номера.)

Наиболее крупными, сначала чисто прокатными, а потом и производственными фирмами в России были «Тиман и Рейнгардт» (первый из владельцев — бывший представитель Патэ, второй — табачный фабрикант), «АО Ханжонков», «ТД Ермольев», фирма Д. Харитоновна. Были и более мелкие фирмы — Дранкова, Либкена, Перского. Кстати, именно Дранкову принадлежит заслуга в проведении (возможно, не всегда тактичном) двух хроникальных съемок Льва Толстого (в 1908 году — «День 80-летия Л. Н. Толстого», в 1910-м — съемки, произведенные незадолго до смерти писателя), а также постановки фильма, который принято считать первым художественным фильмом, снятым в России, — «Понизовой вольницы» (1908).

На сегодняшний взгляд, «Понизовая вольница» напоминает музыкальный клип, правда лишенный музыки. Формально — это любительский спектакль, снятый на природе, наверное, в течение одного дня. Идея принадлежала сотруднику Дранкова, Василию Михайловичу Гончарову, который оказался, таким образом, первым русским сценаристом (впоследствии стал режиссером). К 1906 или 1907 году он еще работал обыкновенным чиновником в железнодорожном департаменте, но неожиданно и, главное, страстно, до самозабвения увлекся кинематографом. Тогда же он и написал «сценариус» на тему популярной народной песни «Из-за острова на стрежень...». И тут же обратился в созданное примерно в это же время по французскому образцу Общество драматических писателей и композиторов с требованием признать его авторские права на этот «сценариус». Требование Гончарова было отвергнуто, но не потому, что его «сценариус» оказался малохудожественным или не имел признаков авторства, а потому, что сам кинематограф в России еще считался способом технического репродуцирования, то есть воспроизведения, а не сферой творческой деятельности. Требование Гончарова показалось настолько нелепым, что о нем появились материалы в прессе, а они, в свою очередь, по-видимому, и натолкнули Дранкова на мысль снять фильм по оригинальному «сценариусу».

Для съемок Дранков пригласил актеров Петроградского народного дома и вместе с оператором Николаем Феофановичем Козловским снял фильм, по-видимому, на сестрорецком озере Разлив. Режиссировал этим спектаклем на природе актер Ромашков, а роль Разина исполнял трагик из Народного дома Петров-Краевский.

Если сопоставить «Понизовую вольницу» с современной ей зарубежной кинопродукцией, например французской, то сходства и различия ста-

нут не только очевидными, но и поучительными. Сходство, разумеется, состоит в **примитивности съемочных приемов**, в том, что **кинматограф в 1908 году — все еще механическая игрушка**, аттракцион, который, однако, нигде, кроме как в помещении, приспособленном для кинопроекции, не увидеть; отсюда — и примитивность сюжетов. Съемки во всем мире были рассчитаны только на то, чтобы зритель мог воочию разглядеть, что именно происходит на экране, остальное никого не заботило. До поры до времени это не заботило и зрителя. Но если французские режиссеры ориентировались либо на разъяснение «высокого» искусства театра, либо на разгадку тайн романов-фельетонов (ср. продукцию «Фильм д'ар» и фильмы Луи Фейяда), то русские режиссеры лишь иллюстрировали то, что и без них было всем известно. Сюжет «Понизовой вольницы» (то есть песни) не просто известен, а общеизвестен, и Дранкова заботило только то, как бы его показать понагляднее.

В русских фильмах, как и во французских, как, впрочем, и в фильмах любой другой страны тех лет, играли театральные актеры (а где было взять других?). Но французы (великая Сара Бернар, например, или Муне-Сюли, или Ле Баржи) вели себя перед камерой точно так же, как и на сцене. В результате фильм превращался в заснятое на пленку сценическое действие (особенно этим отличалась продукция «Фильм д'ар»). Но уже в «Понизовой вольнице» зрителю постоянно напоминали, что речь идет не о фотографиях, показываемых с помощью «волшебного фонаря» (то есть что это не диапозитивы), а нечто совершенно иное; для этого режиссеры заставляли всех исполнителей вести себя перед камерой чрезвычайно активно — жестикулировать, таращить глаза, принимать необыкновенные позы, то есть так, как на сцене не вели себя актеры, даже принадлежавшие к декламационно-романтической школе. Когда эти фильмы, в частности «Понизовую вольницу», смотришь сегодня, они кажутся не просто примитивными, но нелепо, до смешного примитивными. Между тем современникам они вовсе не казались смешными — их воспринимали абсолютно всерьез, а «Понизовая вольница» так и вообще была принята с восторгом.

При всей своей примитивности этот фильм положил начало **основному тематическому направлению раннего русского кино, связанному прежде всего с отечественной историей, литературой, театром и фольклором**. В условиях, когда кинопрокат был практически полностью заполнен зарубежными фильмами, тематика отечественных картин приняла, как бы подчеркнута, я бы даже сказал, демонстративно национальный характер. Иногда это приводило к этнографичности. Первыми фильмами, последовавшими за «Понизовой вольницей», были своего рода **кинема-**

*тографические лубки* (справедливости ради замечу, что лубочность отличает мировой кинематограф первых десяти лет в целом, начиная с «Политого поливальщика»): «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» (1909), «Жизнь и смерть Пушкина» (1910; режиссер обоих В. Гончаров, автор «сценариуса» к «Понизовой вольнице»), «Накануне манифестации 19 февраля» (1911, режиссер Петр Чардынин), «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ!» (1911, режиссер В. Карин) — оба эти фильма были посвящены крестьянской реформе 1861 года; «Воцарение дома Романовых» (1913, режиссеры В. Гончаров и П. Чардынин), «Трехсотлетие царствования дома Романовых» (1913, режиссеры А. Уральский и Н. Ларин). В одном из эпизодов «Трехсотлетия царствования...» царя Михаила Федоровича (первого царя из рода Романовых) играл Михаил Александрович Чехов, тогда еще только поступивший в I студию МХТ.

Первым русским «боевиком» стал фильм «Оборона Севастополя» (1911, режиссеры В. Гончаров и А. Ханжонков) совершенно немислимого по тем временам метража, 2000 м: он шел 1 час 40 мин. при скорости проекции в 16 к/сек. Сегодня от этого фильма остались фрагменты, но и по ним видно, что это не просто первый «боевик», но **первый отечественный военно-исторический фильм** — с батальными сценами, в которых участвовали воинские части, и с эпизодами, снятыми «под документ» (например, эвакуация мирного населения из горящих домов). Это была киноиллюстрация к истории Крымской войны (1853-1856)! (Но, строго говоря, а что же такое советские фильмы о Великой Отечественной войне? Не те же ли киноиллюстрации при общей военно-исторической и патриотической установке? Вспомните-ка «Освобождение» (1970-1972) и «Солдаты свободы» (1977) Юрия Озерова, «Они сражались за Родину» (1975) Сергея Бондарчука.) В некотором роде это был **научно-популярный игровой фильм**, в котором актеры, загримированные под адмиралов Нахимова и Корнилова, под генерала Тотлебена, под хирурга Пирогова, под матроса Кошку и других, появлялись рядом с подлинными участниками Крымской войны, дожившими до 1911 года.

Другая — и большая часть кинолубков была связана с сюжетами популярных произведений художественной литературы и драматургии, разумеется отечественной. Они составляли более половины всех игровых фильмов, поставленных в 1908-1911 годах. Продолжительность этих фильмов не превышала 20 минут (в этом смысле «Оборона Севастополя» был, по вторюю, уникальным явлением), и количество эпизодов в фильме примерно соответствовало количеству аналогичных сцен в пьесе, по которой этот фильм снят. Режиссеры тех лет не имели никакого, даже приблизительного представления о монтаже, с помощью которого можно было бы уплотнить

действие, тем более в коротком фильме; это означало, что емкость сюжета, его насыщенность событиями соответствовала емкости пьесы. Вот почему режиссеры того времени так увлекались *оперными либретто*, которые, с одной стороны, компактнее пьесы, а с другой — не рассчитаны на непосредственное чтение текста. Вот почему и первые фильмы не были экранизациями, допустим, произведений Пушкина, Гоголя или Лермонтова — их, скорее, можно считать адаптацией оперных либретто. Таковы «Мазепа» (1909, В. Гончаров), «Майская ночь» (1910) и «Пиковая дама» (1910, оба — П. Чардынин), «Русалка» (1910, В. Гончаров), «Демон» (1911, Витротти), «Евгений Онегин» (1911, В. Гончаров) и др.

Некоторые из этих экранизаций были выполнены, скажем так, небрежно, например, «Русалка». Хотя фильм снимался на натуре, но Гончаров и его оператор В. Сиверсен сняли природу так, что она воспринималась как декорация, причем декорация неудачная. Для натуральных сцен в «Русалке» использовалась территория сада на даче у Ханжонкова (одного из первых русских предпринимателей в области кино) в Крылатском — тогда это еще было Подмосковьем. Но обстановка дачного сада вовсе не соответствовала широким пространствам Древней Руси, о которых идет речь в опере Даргомыжского (да и в драме Пушкина). Ощущение природного раздолья разрушалось даже не столько садовыми дорожками, сколько декорацией мельницы: в одном из кадров, например, видна рука мальчика, который льет из ведерка воду на бутафорское мельничное колесо. Достаточно нелепо выглядят и актеры (в этом смысле по сравнению с «Понизовой вольницей» особого прогресса незаметно), но особенно смешными, по крайней мере на сегодняшний взгляд, кажутся русалки: это даже не кордебалет, а какие-то максеннетовские купальщицы или дамы из феерий Мельеса. Но эта видимая нелепость — не недостаток того или иного режиссера, а результат общей неразвитости кинематографа в первом десятилетии нашего века. Режиссеры могли только заявить об общей идее, но реализовать ее или, по крайней мере, хоть как-то разработать в соответствии с новым средством выразительности они были не в состоянии, ибо неразработанным было само это средство (кино).

Еще одним типом кинематографических примитивов, или лубков, были **фильмы на сюжеты из народной жизни**. В основу этих картин клались либо народные песни (вроде «Из-за острова на стрежень...»), либо профессиональные литературные произведения. Таковы фильмы «Ванька-ключник» (три фильма под этим названием в 1909 и два — в 1916), «Ухарь-купец» (1909), «Коробейники» (1910), «Песнь каторжанина» (другое название «Бывали дни веселые», 1910) и т. п. Сюда же относятся чисто этнографические, познавательные фильмы, посвященные русским народ-

Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга I 143

ным обычаям: «Русская свадьба XVI столетия» (1908), «Крестьянская свадьба» (1910), а также экранизации русских сказок — «Дедушка Мороз» (1910), «Царевна-лягушка» (1911) и др.

Среди этих кинолюбков иногда появлялись фильмы не иллюстративно-го, а сюжетного построения, например «Драма в таборе подмосковных цыган» (1908). Все тот же Ханжонков, заметив однажды возле своей дачи в Крылатском цыганский табор, уговорил двоих цыган (юношу и девушку) разыграть перед кинокамерой драматическую сценку, которую и заснял оператор Сиверсен. Суть ее проста, как яйцо. Влюбленный цыган преследует молодую цыганку, и, бог знает что возомнив о себе, ревнует ее к каждому дереву. Она, однако, отказывает ему — тогда он приходит в ярость, выхватывает, как полагается в этих кругах, нож и закалывает девушку. После чего бросается с обрыва в реку, что, видимо, должно было обозначать намерение свести счеты с жизнью. Фильм целиком был отснят на натуре без каких-либо декораций, и с экрана явно читается стремление избежать дополнительных трат. По сравнению с «Понизовой вольницей» опять-таки никакого прогресса: одни общие планы, иногда, очень редко, промелькнет укрупнение. В сцене преследования, когда цыган изображает, что гонится с ножом за девушкой, Сиверсен неожиданно использует **панорамирование** (естественно, просто слегка повернув аппарат на штативе вокруг оси). Но сделано это было по чистой случайности — иначе момент «убийства» оказался бы за рамкой кадра: оба исполнителя увлеклись преследованием.

Здесь хочу особо отметить, что **панорамирование** как прием был хорошо известен и в России уже к концу 1900-х годов (и горизонтальное и вертикальное панорамирование), но пользовались им **только при хроникальных съемках**. Сейчас их назвали бы репортажными. То есть там, где объект съемки был неуправляемым. **В игровых фильмах любое движение камеры считалось техническим браком**. Так что, когда мы сегодня сетуем на то, что в ранних фильмах (особенно в русских) мало или совсем нет кинематографических приемов, в частности движения камеры, то есть действие происходит в статичном кадре, мы должны помнить, что в те годы кинематограф (особенно российский) целенаправленно подражал театру; режиссеры полагали, что в этом-то подражании и состоит его специфика, его своеобразие, ибо кинематограф, повторяю, воспринимался как механическая игрушка, ярмарочный аттракцион, но не как вид искусства.

Современники в любую историческую эпоху вообще склонны переоценивать или, наоборот, недооценивать то, что имеют (изобретение, произведение искусства, культурное событие — и т. п.), более или менее реально оценку ценностей можно произвести только ретроспективно, то есть

спустя многие и многие годы. Ограниченность взглядов на кинематограф демонстрировали не только русские режиссеры начала века — Жорж Мелльес в эти же годы также пользовался неподвижной камерой, установленной на месте «господина из партера» (где-то в районе середины пятого ряда в зрительном зале), и делал он это не потому, что был бездарен, а потому, что был убежден в том, что киноаппарат — часть сценического представления, прежде, правда, почему-то никому не ведомая.

Однако со временем все эти жанры и темы, о которых я только что сказал, начали заметно меняться. К началу Первой мировой войны (к 1914 году) традиции русского фольклора, например, сохранились только в экранизациях народных и классических литературных сказок. Да и такие экранизации были редкостью. И это неудивительно, ибо из каждой сотни фильмов, находившихся в прокате, 95 были зарубежными — в основном французскими, итальянскими, американскими. Среди российских режиссеров к сказкам чаще других обращались **Пётр Иванович Чардынин (1878—1934)** и **Владислав Александрович Старевич (1882-1965)**. Чардынин снял «Сказку о рыбаке и рыбке» (1913, по Пушкину) и «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» (1914, опять-таки по пушкинскому варианту этой всемирно известной сказки). Среди фильмов Старевича — «Снегурочка» (1914, по А. Островскому) и «Руслан и Людмила» (1914, по поэме Пушкина). К этому надо добавить, что Старевич — один из первых в мире мультипликаторов и фактически изобрел (в 1911 г.) технический принцип объемной (кукольной) мультипликации. Режиссер, оператор, художник, кукловод, он в 1912 году снял три поразительных по мастерству и выразительности объемно-мультипликационных фильма: «Прекрасная Люканида», «Месть кинематографического оператора» и «Авиационная неделя насекомых». Да и в дальнейшем он снимал выдающиеся произведения в рамках этого труднейшего вида кинематографа, и среди них «Стрекоза и муравей» (1913).

Но, повторяю, к середине десятилетия, то есть в предвоенные годы, эти фильмы стали редкостью. **Русское кино все активнее имитировало европейское**. Другими словами, у нас начали появляться жанры, никак не связанные с традициями российского искусства и русской литературы. Так возникли русский экранный детектив, психологическая драма, великосветская мелодрама, а также особый мистико-декадентский жанр, в котором можно различить датские, немецкие и итальянские мотивы. Разумеется, эти фильмы снимались на свой лад, с учетом массового российского зрителя, особенно провинциального. В частности, детективы превратились в истории о разбойниках: «Одесские катакомбы» (1912, В. Висковский), «Страшная месть горбуна К.» (1913, Е. Бауэр), «Арена

места» (1914, Я. Протазанов), «Сашка-семинарист» (1915, Я. Протазанов), «Сонька — Золотая Ручка» (1915, А. Чаргонин), «Разбойник Васька Чуркин» (1916, Е. Петров-Краевский). Этот «разбойничий» жанр был смесью французских детективных фильмов и русских брошюр о приключениях знаменитых разбойников и сыщиков. Не случайно главных героев «Соньки — Золотой Ручки» и «Разбойника Васьки Чуркина» в критике называли «русскими Фантомасами».

**Жанр психологической драмы** (к нему относились фильмы, в которых внимание сосредоточивается вокруг сильных переживаний и душевных конфликтов, часто неразрешимых) в **российском кино часто строился на мотиве социального неравенства**. Например, в фильме «Дикар» (1913) конфликт строился на драматической любви простого цыгана (стало быть, «дикаря») к богатой помещице; в фильме «Последняя пуля» (1913) цыганка из табора влюблялась в обольстительного графа, а в «Тайне барского дома» (1913) использовались некоторые сюжетные мотивы из пьесы И. С. Тургенева «Нахлебник» и изображалась любовь барыни к своему камердинеру. Припомните-ка, не встречались ли мы с вами уже с этими сюжетами? Не напоминают ли они сюжеты некоторых датских фильмов? В главе о Дании я уже отмечал, что кинематограф этой маленькой страны заметно повлиял, в том числе и на российское кино, вызвав в нем интерес к сюжетам из цирковой жизни и к теме «белых рабынь». Из всей обильной кинопродукции, выпущенной на цирковую тему, наибольшим успехом пользовались два фильма П. Чардынина с участием знаменитой в ту пору кинозвезды Веры Холодной — «Позабудь про камин» (1917) и «Молчи, грусть, молчи» (другое название «Сказка любви дорогой», 1918). О первом из них я расскажу поподробнее: он чрезвычайно показателен и для жанра **великосветской мелодрамы**, и для **цирковой тематики** в российском кино начала века, и для общего представления о кинематографе дооктябрьского периода.

Фильм (его полное название «Позабудь про камин, в нем погасли огни...») был практически продолжением, или, если хотите, второй серией, фильма «У камина», вышедшего на экраны в том же, 1917-м году. Тема этого фильма (в отличие от продолжения к цирку он не имеет никакого отношения) навеяна популярным в те годы романсом «Ты сидишь у камина и смотришь с тоской, как в камине огни догорают...», сюжет же частично заимствован из знаменитой повести Александра Дружинина «Полинька Сакс», написанной еще в 1847 году. В основе сюжета — традиционный любовный треугольник. Вера (актриса Вера Холодная), жена высокопоставленного чиновника Панина (актер Витольд Полонский), нежно любившая мужа, под влиянием минутной слабости уступает безумно влюб-

ленному в нее князю Печерскому (актер Владимир Максимов). Когда Панин возвращается из командировки, Вера во всем ему признается. Он потрясен изменой, но так как счастье жены дороже ему всего на свете, он дает ей развод, чтобы она могла соединиться с Печерским. Но, будучи не в силах простить себе того, что разрушила счастье мужа, Вера совершает самоубийство. И у ее гроба встречаются и муж и возлюбленный. Такова сюжетная схема. Эта финальная ситуация известна и по литературе: мы находим ее, например, в «Анне Карениной» Льва Толстого, где во время мнимой смерти Анны встречаются и Вронский и Каренин. События фильма обрамлял эпизод (то есть с него фильм начинался и им же заканчивался), где постаревший и поседевший Панин, сидя у камина — отсюда название фильма — и глядя на тлеющие угли, вспоминал историю своего утраченного счастья.

Это **ощущение утраченного счастья** как нельзя лучше соответствовало той обстановке, что сложилась в российском обществе после февральской революции 1917 года и отречения царя. Растерянность, бессилие изменить ход событий, неуверенность в будущем, тоскливые воспоминания о минувшей стабильной и благополучной жизни — вот что выразил этот фильм. Как и многие русские фильмы тех лет, он был снят без затей, в нем не было никаких эффектных приемов или остроумных, неожиданных изобразительных решений, какими отличался, допустим, тот же «Кабинет доктора Калигари», снятый в Германии Робертом Вине полутора годами позже и также отразивший драматические, пораженческие настроения уже в немецком обществе после окончания Первой мировой войны. Повторяю: в русских фильмах все внимание режиссера уделялось только одной задаче — **связно, повествовательно, последовательно рассказать историю**. Именно поэтому так скромно на фоне мирового кино выглядят российские фильмы той поры. Фильм «У камина» имел повсеместный успех — тем более что и Холодная, и Полонский, и Максимов были самыми знаменитыми актерами в кинематографе тех лет.

Успех фильма «У камина» побудил главу фирмы ТД «Д.И. Харитонов» выпустить его продолжение. Так появился следующий фильм — «Позабудь про камин, в нем погасли огни...». Режиссером его был все тот же Петр Чардынин.

Новая история разворачивается в цирке, где работает семья цирковых актеров — акробаты Мария Зет (Вера Холодная) и ее муж (актер Осип Рунич). Однажды во время их гастролей на представлении оказался князь Печерский (его вновь играл Владимир Максимов), оставшийся безутешным после смерти Веры Ланиной (в предыдущем фильме). Увидев Марию Зет, он был потрясен ее поразительным сходством с Верой Пани-

**Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга I 147**

ной (сходство это достигалось просто: обеих героинь играла одна и та же актриса, Вера Холодная). Печерский домогается Марии и добивается своего — она становится его любовницей, но, увидев у него в доме портрет женщины, на которую она так похожа, понимает, что любит князь не ее, а ту, другую. Оскорбленная этим, она бросает Печерского. Последнее представление в гастрольной программе. Печерский вновь в цирке: он хоче/г в последний раз увидеть ту, кто напоминает ему Веру Панину. Стоя на трапедии под самым куполом, Мария замечает Печерского среди зрителей, она волнуется, теряет равновесие и разбивается насмерть.

Оба фильма мелодраматически надрывны, их герои целиком (за исключением героини второго фильма) принадлежат к так называемому высшему обществу, или, как сейчас принято говорить, к элите; фильмы построены чисто повествовательно, то есть лишены острых съемочных, композиционных и монтажных приемов, которые воздействовали бы на общий ритм фильма и которые годом раньше применил Гриффит в своей «Нетерпимости», особенно в Современном эпизоде, кстати, не менее надрывном и мелодраматичном.

**Период 1910-х годов**, вплоть до Октябрьского переворота 1917 года, **отмечен стремительным ростом кинопроизводства**: в 1910 году выпущено 30 фильмов, в 1911-м — 73, в 1914-м — 230, в 1915-м — 370, в 1916-м — 500. И что существенно: почти все эти фильмы были полнометражными. Чтобы объяснить этот фантастический рост, надо вспомнить, что Россия, как и Германия, была одним из основных участников Первой мировой войны, и, как и в Германии, военные годы стали здесь благоприятными для подъема национального кинопроизводства. Как и для Германии, военные действия привели к тому, что границы со странами, прежде экспортировавшими фильмы в Россию, оказались закрыты. Это, по-видимому, и стало главной причиной того, что, во всяком случае, в количественном отношении годы Первой мировой войны могут считаться «золотым веком» в развитии русского кинопроизводства. Но количество редко бывает показателем качества, и если искусством кино в России еще не стало (впрочем, оно не стало искусством еще нигде), то производство фильмов превратилось в настоящий бизнес и, как всякий бизнес, чутко реагировало на политическую обстановку. Война становилась все кровопролитнее, на многие районы страны надвигался голод, то и дело вспыхивали забастовки, которые, как и сегодня, всячески разжигались, провоцировались и поддерживались большевиками, а кинематограф, так и не став искусством, ушел в вымышленный, можно сказать, «виртуальный» мир фантастических страстей, породив массу картин так называемого **салонно-декадентского** направления. В целом **декадентство — это особое умонастроение**,

**связанное с общим кризисом в общественном сознании**. В ту пору, первое десятилетие XX века, оно охватило не только Россию, но практически всю Европу. Его основная особенность — **пессимизм** относительно бесперспективного, бесполезного, но неизбежного слома в развитии человечества в наступившем столетии.

Вот несколько фильмов, сами названия которых достаточно показательны для чувств и настроений, охвативших российских режиссеров в сезон 1915/1916 годов, когда на фронте происходили наиболее мрачные события, а в России назревали события прямо-таки трагические. Названия фильмам в ту пору давались, как увидим, весьма красноречивые. Итак: «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «Дневник поруганной женщины», «Вчера я видел вас во сне», «Ты еще не умеешь любить», «Не разум, а страсти правят миром», «В огне страстей и страданий», «Третий пол», «Я помню вечер», «И все оплакано, осмеяно, разбито», «То тень была лишь призрачного счастья», «По трупам к счастью», «Любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега», «Сын страны, где царство мрака», «О ночь, волшебная, полная неги», «Аромат греха» и т. д. Я не называю режиссеров — их фамилии вам ровным счетом ничего не дадут. Тут важно не то, кто персонально поставил тот или иной фильм, а то, как режиссеры нарождающегося русского кинематографа были чуть ли не все как один подавлены общей атмосферой в стране, охвачены настроениями «угрюмства» (слово Блока), безнадежности, растерянности. Конечно, все эти фильмы — и перечисленные, и не упомянутые — не что иное, как **эскапизм**, то есть бегство от реальной жизни в вымысел, в фантазию, попытка сочинить другую жизнь — лучше ли, хуже ли, но другую. В основу этой другой, вымышленной жизни были положены роковые страсти, то есть чувства, с которыми человек не в силах совладать, но обречен испытывать их. В многочисленных фильмах, созданных в период, предшествовавший большевистскому перевороту, герой, человек, сам зла не творил, это Зло (с большой буквы) овладевало им, превращало его в свое орудие. Человек не мог противостоять Злу — так же, как не мог совладать с роковыми, внезапно вспыхивавшими страстями.

Вокруг этой же темы — невозможности противостоять Злу — построены и фильмы, которые наши «коммунистически» мыслявшие киноведа почему-то считали «прогрессивными», например, некоторые фильмы Якова Протазанова («Пиковая дама», 1916, «Отец Сергей», 1918). Но в отличие от литературных первоисточников, повести Пушкина и рассказа Льва Толстого, в обоих фильмах Протазанова действуют именно **роковые страсти**, с которыми герои не в состоянии совладать. Режиссеры нередко вводили в свои картины **мистические мотивы**. Например, в фильме

Чеслава Сабинского «В буйной слепоте страстей» (1915) герой, которого играл Иван Мозжухин, влюбившись в замужнюю женщину, пытался убить ее мужа, но по ошибке убил своего брата. Убийцу стал посещать призрак убитого, и он начал пить, допился до белой горячки и, выпав из окна, разбился насмерть. Явление призрака, естественно, давалось двойной экспозицией.

Роковые страсти и мистически трагедийное избавление от них — постоянный мотив в фильмах одного из наиболее значительных режиссеров того периода, **Евгения Францевича Бауэра** (1865—1917). Среди его наиболее известных фильмов — «Дитя большого города» (1914), «Песнь торжествующей любви» (1915), «Королева экрана» (1916), «Жизнь за жизнь» (1916), «Король Парижа» (1917), «За счастье» (1917), «Набат» (1917). В его фильме «Из мира таинственного» (1915) показывался некий клуб эстетов. Правда, все их «эстетство» состояло в курении гашиша и в созерцании танцев, подозрительно напоминающих исторически более поздний стриптиз. Так вот, один из членов этого «элитного» клуба завел связь с замужней женщиной. Муж вызвал его на «американскую» дуэль (участники тянут жребий — кому он выпадет, тот совершает самоубийство) и вытащил роковой жребий. Он вспрыснул себе смертельную дозу морфия и умер. Но, к несчастью для любовников, жизнь его продолжилась и после смерти: он неизменно являлся на все их свидания и таким образом разрушил их отношения.

Не надо, однако, думать, что этот эскапизм, бегство от действительности, был присущ лишь российскому кинематографу тех лет. В том же «роковом» духе снимали и в других странах: в Италии это картины типа «Королевской тигрицы» (1916) Джованни Пастроне с Пиной Меникелли в главной роли, в Германии — «Глаза мумии Ма» (1918) Эрнста Любича с Полой Негри и Эмилем Яннингсом в главных ролях; во Франции — «Страсть» (1918) Жоржа Лакруа с участием актрисы Сюзи Прим и т. д. и т. п. Всюду, где шла война, показывались подобные фильмы, воссоздающие несуществующий, другой, «виртуальный» мир, куда можно было, по крайней мере, на время уйти от жизненных невзгод. В этом сказочном, фантастическом мире, где все не так, как в жизни, — либо лучше, чем в жизни, либо так же плохо, но в жизни богатых, о которых привычно думать, что у них все хорошо. Действительно: и богатые тоже плачут! Ведь **современные телесериалы удовлетворяют ту же самую потребность в бегстве от действительности**. В кризисные времена эта потребность насущна, и ее следует удовлетворять.

Политические события в России, связанные сначала с февральской (23—27 февраля) революцией 1917 года, приведшей к отречению Николая II

от трона, а затем с большевистским путчем в октябре того же года, собственно, на развитие кинематографа повлияли двояко. Сперва произошли определенные перестановки среди крупных кинопроизводственных фирм. Компании, прежде составлявшие «большую тройку» русской кинематографии и господствовавшие на отечественном кинорынке («Братья Патэ», «Тиман и Рейнгардт», «АО Ханжонков»), по тем или иным причинам **отступили на второй план**. Московское отделение «Братьев Патэ» утратило доминирующее положение в России прежде всего из-за того, что война резко сократила собственное производство Патэ во Франции и, соответственно, экспорт фильмов по всему миру (недаром же, как помним, с началом войны сам Шарль Патэ перебрался в Америку). Фирма Тимана и Рейнгардта, со своей стороны, испытала целый ряд тяжелых ударов, от которых ей так и не удалось оправиться: из-за военных действий резко сократился ввоз немецких картин, на которых, собственно, и строилось благополучие фирмы; в качестве немецкого подданного из Москвы был выслан руководитель фирмы Павел Тиман; из фирмы ушли режиссеры Владимир Гардин и Яков Протазанов, принесшие успех «Русской золотой серии». В тяжелое положение попала и компания Ханжонкова. Его попытка получить право на монопольное снабжение фильмами учебных заведений оказалась безрезультатной, как и попытка построить завод по производству кинопроекторов. Ханжонков не работал на военное ведомство, а без этого в условиях войны создать новое производство просто нереально. Весной 1917 года он построил в Крыму свою вторую кинофабрику и переехал в Ялту. Но и это не помогло: к Ермольеву ушел от него лучший русский актер тех лет Иван Мозжухин, к Харитонову ушли опытный режиссер Петр Чардынин и самая знаменитая актриса русского кино Вера Холодная. В довершение всего в июне 1917 года в автокатастрофе погиб режиссер Евгений Бауэр. **На место бывших властителей кинорынка выдвинулись другие фирмы, быстрее сориентировавшиеся в обстановке, когда в условиях военного времени начался стремительный рост отечественного кинопроизводства**. В этот бурный период (война еще не закончилась, а большевистский путч еще не начался) доминирующие позиции на российском кинорынке заняли предприниматели Дмитрий Харитонов и Иосиф Ермольев.

Как я уже говорил, на кинофабрику Харитонова ушел режиссер Петр Чардынин, и дальнейший успех этой фирмы в годы войны и после февральской революции во многом основывался на том, что Чардынин **подбирал сценарии под наиболее популярных актеров** (в отличие от других фирм, где, наоборот, актеры подбирались в соответствии с написанным сценарием). С другой стороны, Ермольев, прежде работавший у

«Братьев Патэ», с 1912 года создал в Ростове-на-Дону акционерное общество (Торговый Дом), а в 1915-м уже в Москве организовал собственное кинопредприятие. Он был человеком культурным, образованным, в отличие от Харитонова, и параллельно рыночной, коммерческой продукции старался создавать и нечто творческое. Это можно объяснить еще и тем, что свое производство Ермольев создавал на средства фирмы Патэ, и именно эта фирма прокатывала и в России и за рубежом всю продукцию Ермольева. Выход же фильмов на международный рынок заставлял внимательнее относиться к их качеству.

Коммерческий и художественный успех Ермольеву принесло сотрудничество режиссера Якова Протазанова и актера Ивана Мозжухина. Мы с вами уже о них упоминали. В отличие от Чардынина, перешедшего, как мы знаем, к Харитонову и эксплуатировавшего прежде всего типаж знаменитого актера (или актрисы), Протазанов работал с ансамблем актеров, который он сформировал вокруг Мозжухина, — например, с Верой Орловой, с Натальей Лисенко (женой Мозжухина) и с другими.

Помимо этих фирм фильмы производили и прокатывали и более мелкие компании, например «Эра», созданная на остатках фирмы «Тиман и Рейнгарт», кинофабрика Либкена, колбасного фабриканта из Ярославля, кинофабрика «Русь» костромского купца Трофимова, московское отделение Скобелевского комитета, ателье Талдыкина, владельца московской костюмерной мастерской, и др. Действовали и многочисленные кустарные фирмы, в большинстве своем возникшие в 1917 году и выпустившие по одному-двум фильмам. Особую силу набрали прокатные конторы, что резко выделяло Россию из всех европейских стран с развитым кинопроизводством и сближало ее с Соединенными Штатами (кстати, если до Первой мировой войны импорт американских фильмов был крайне незначителен, то в 1917-м наибольшие прибыли в отечественном прокате приносили именно американские картины).

**Как и в кинопроизводстве в целом** (да и вообще в промышленном производстве), в **области кинопроката происходила концентрация капитала**. Прокат в России делился на две категории — крупный (оптовый) и мелкий, так называемый «районный». Весь российский рынок контролировали 5 оптовых прокатчиков — Патэ, Ханжонков, Хапсаев, «Трансатлантик» и «Биофильм». В районном, то есть местном, прокате действовали крупные конторы, снабжавшие кинотеатры своего района (здесь надо учесть, что прокатный район составляли обычно несколько губерний). Так, в Ростове-на-Дону весь прокат сосредоточивался в руках некоего Хапсаева; закавказские кинотеатры снабжались фирмой Пироне (акционерное общество «Фильма»); Сибирь и Дальний Восток находились

в ведении прокатной конторы «Донателло». С прокатными фирмами была в значительной мере связана и кинопечать, например журналы «Синефоно», «Вестник кинематографии», зависевшие от Ханжонкова, «Проектор», финансировавшийся Ермольевым, «Кине-журнал», поддерживавшийся Перским.

Особое место в кинопромышленности и киноторговле занимали кинотеатры. Клету 1917 года в России насчитывалось более 4 тысяч кинотеатров, что, конечно, несопоставимо с 21 тысячами в США, но вполне сравнимо с 4,5 тысячи в Англии и значительно превышает 1,4 тысячи во Франции и 2,8 тысячи в Германии. Самые крупные из них (театр Ханжонкова, «Колизей», «Аре», «Форум», «Художественный» в Москве, «Мажестик», «Великан», «Колизей» в Петрограде) были напрямую связаны с прокатными и кинопроизводственными фирмами. Отдаленно это напоминало американскую систему «блок-букинг», введенную в оборот двумя годами раньше кинокомпанией «Парамаунт» и рекламировавшуюся, как помним, фирмой «Трай-энгл». У нас, правда, не привилась система программ, то есть навязывание кинотеатрам фильмов «блоком»; в России зависимость от кинокомпаний была более примитивной и дикой: кинотеатры, особенно мелкие, попросту платили производственным и прокатным фирмам дань — большую часть сборов от продажи билетов. В какой-то степени это даже можно считать рэкетом.

Концентрация капиталов означает огромные оборотные средства, а стало быть и острую борьбу за их обладание. Нечто подобное мы уже наблюдали опять-таки в США. Как помним, там, чтобы не допустить хаоса, Эдисон создал Патентный Трест, то есть объединил компании. По сходной модели дело развивалось и в России. **Попытки упорядочить прокат и объединить массу контор делались не раз и не два**. Наиболее значительным было собрание кинематографистов в Москве, в кинотеатре «Аре» (сейчас там размещается театр имени Станиславского), проходившее 3 марта 1917 года, а затем повторно и в значительно расширенном составе — 6 марта. На первый взгляд сбор был объявлен для того, чтобы официально выразить поддержку Временному правительству, но это был только повод. На самом деле задача стояла другая: **создать финансово-профессиональное сообщество закрытого типа**, которое позволило бы вести более масштабное и прибыльное производство фильмов. Эта попытка также оказалась неудачной: организаторы не учли, что на собрание прибыли, в сущности, две группы кинематографистов — предприниматели (владельцы студий, кинофабрик, прокатных контор и кинотеатров) и зависевшие от них, а потому их ненавидевшие творческие и технические сотрудники тех же студий, фабрик, контор и кинотеатров. Последних, кстати, вся-

чески подзуживали большевики, которые, судя по всему, без подзуживания и провокаций не могут обойтись и по сей день. Так что противостояние было неизбежным.

Однако несмотря на эту неудачу, собрание 3-6 марта 1917 года даром не прошло — оно положило начало **объединениям кинематографистов по профессиям**. Сначала возник Союз работников художественной кинематографии, объединивший актеров, режиссеров, художников, сценаристов и операторов; затем появились Союз киномехаников и другие объединения. Объединились и предприниматели, создав Объединение киноиздательских обществ (ОКО). Вся эта объединительная деятельность, к сожалению, канула в вечность в 1919 году, когда уже большевистское руководство страной выпустило декрет под длинным названием «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения», означавший национализацию кинопроизводства. Но собрание 3-6 марта свидетельствовало о политической реакции всех кинематографистов на политические же события в стране. И естественно было бы предположить, что и фильмы, выпущенные в те дни, отразят эти самые события. Но действительность, как это часто случается, преподнесла сюрприз.

Что происходило в стране? События эти теперь известны всем. Отречение царя, поражения на фронтах Первой мировой войны, солдатские, рабочие и крестьянские бунты, угроза большевистского путча, становящаяся все реальнее, недалёковидная, опрометчивая социальная и военная политика Временного правительства. А что российским зрителям предлагалось в кинотеатрах? «Чем ночь темней, тем ярче звезды», «Скошенный сноп на жатве любви», «Юность не простила страсти запоздалой», «Невольники страстей и пороков», «И тайну поглотили волны», «Сердце, брошенное волкам», «Усни, беспокойное сердце». Ну и т. д. и в том же духе. Все это, как говорится, мы уже проходили (см. выше). Разумеется, это вовсе не шедевры, эти фильмы, которым несть числа, плохо сняты, невыразительно сыграны и вяло смонтированы. Но, во-первых, их смотрели миллионы зрителей, что придает этим фильмам (не каждому в отдельности, а всем вместе) особую значимость, делает эти эскапистские настроения, охватившие режиссеров, поистине массовыми. Во-вторых, все же не все фильмы были качественно низкими. Пусть немного, но попадались среди них и значительные произведения, созданные крупными режиссерами.

В 1916 году, например, Яков Протазанов снял фильм по пушкинской повести «Пиковая дама» с Иваном Мозжухиным в роли Германа (выше я уже упоминал о нем). Здесь несомненно высокая изобразительная культу-

ра, достигнутая благодаря вкусу и незаурядному художественному мастерству художника фильма Владимира Баллюзека, учившегося в Мюнхене и Париже и оформившего немало театральных спектаклей. По критериям того времени, вполне добротной, хотя и не всегда достаточно выразительной может считаться работа Мозжухина в роли Германа. (Впрочем, многие историки без серьезных оснований оценивают Мозжухина в этом фильме чрезвычайно высоко.) Но что сегодня вызывает безусловный протест, так это абсолютно реалистическая, бытовая трактовка пушкинской повести — повести философской, романтико-фантастической и несводимой к историческому анекдоту.

В 1917 году тот же Протазанов снял два фильма, которые сегодня не могут не вызвать наше любопытство, — «Сатана ликующий» и «Малютка Элли». Интересны они прежде всего попыткой добиться того, чего не удалось в «Пиковой даме», — **средствами экрана выразить ассоциации, переходящие в символы**. В «Сатане ликующем», как видно из названия, мировое Зло, Зло в чистом виде воплощено буквально — его играет актер А. Чабров. Правда, это не Мефистофель из оперы Гуно, скорее — это предвестие булгаковского Воланда. Сатана появляется в обычном семейном доме, где со своей семьей проживает протестантский пастор Тальнокс (Мозжухин), и ведет себя, казалось бы, предельно корректно, внешне даже уважая царящую здесь строгую пуританскую мораль. Но влияние этого человека — нет, скорее, нечеловека, существа, Сатаны в человеческом образе — таково, что жизнь этих прежде скромных и богобоязненных людей оказывается погруженной в разврат, кровосмесительную любовь и святотатство. Фильм состоял из двух частей (серий). В первой — Сатана губит пастора, который влюбляется в собственную сестру; во второй части он губит и сына, родившегося от этой кровосмесительной связи.

В масштабах мирового кинематографа, его не столько технического, сколько тематического, жанрового, содержательного, драматургического развития **протазановский «Сатана ликующий» оказался пророческим фильмом**, ибо в историческом смысле стал предтечей многочисленных фильмов с инцестуальной (кровосмешение) тематикой, которые в разных странах выходили на экраны уже в 60-е годы. В частности, в Италии в 1968 году вышел фильм практически на идентичную тему — я имею в виду фильм Пьера-Паоло Пазолини «Теорема» (демонстрировался уже в 90-е годы и у нас по телевидению), с той лишь разницей, что у Пазолини таинственный гость, навестивший обычную семью и подтолкнувший ее членов к всевозможным безумствам, оказался вовсе не Сатаной, а, напротив, самим Господом. Однако воздействие его

на людей было поистине дьявольским. Как бы то ни было, а в «Сатане ликующем» Протазанов попытался защитить именно человеческую мораль, доказывая, что все нарушения моральных установлений, нравственных заповедей — от Дьявола, что сам по себе человек беспорочен, а лишь податлив сатанинской порче, то есть пороку или безумию, как в фильме «Малютка Элли».

«Малютка Элли» был снят по мотивам новеллы Мопассана «Маленькая Рокк». Преступление мэра небольшого городка, изнасиловавшего и убившего маленькую девочку, Мопассан очень тонко и точно объясняет внутренней измененностью, примитивностью этого человека, оказавшегося не в силах обуздать, сдерживать неудовлетворенные страсти, охватившую его чувственность. Но Протазанов и Мозжухин, исполнивший в фильме главную роль, показали мэра другим человеком — тонким, интеллигентным, даже гуманным. Почему же он оказался преступником? А потому, что его охватило безумие, проще говоря — он сошел с ума. Подобное переключение нравственного смысла в медицинскую, психиатрическую сферу, то есть психиатрическое объяснение аморальных поступков и преступлений, было вполне в духе времени, и сейчас нельзя утверждать, что оно так уж явно противоречило смыслу происходивших в 1917 году событий. Здесь мы имеем право говорить не столько о психическом заболевании (в фильме — мэра, в стране — последователей господина Ульянова-Ленина), сколько о социально-психологическом безумии, и это обстоятельство выводит фильмы Протазанова из общего ряда и делает их действительно значительными произведениями.

У советских историков кино наиболее значительным фильмом Протазанова было принято считать «Отца Сергия» (по рассказу Льва Толстого). Фильм этот был задуман еще в 1916 году, то есть сразу по окончании работы над «Пиковой дамой», но съемки, судя по всему, начались не ранее марта 1917 года, а на экран Ермольев выпустил фильм в мае 1918-го, незадолго до своего бегства в Крым, а оттуда во Францию. Кстати, во Францию он уехал, захватив с собой негатив фильма, и в 1920 году выпустил его в прокат в Париже. И хотя зрители увидели его, живя уже совсем в другой стране по сравнению с той, в которой он был задуман и в расчете на какую создан, тем не менее оценивать его надо в одном ряду именно с «Пиковой дамой» и в той общей линии в экранизациях, какой придерживались в те годы в российском кино. Мы с вами уже отмечали высокую изобразительную культуру в протазановской экранизации повести Пушкина; в «Отце Сергии» уровень изобразительности не менее высок, что и неудивительно, ибо фильм оформлял тот же Баллюзек; чрезвычайно разнопланова и на этот раз по-настоящему выразитель-

на игра Мозжухина, показавшего три духовно-психологических (и психических) состояния одного и того же человека. Впоследствии он писал об этой своей роли: «Эта роль позволила мне создать достаточно выразительную композицию из трех последовательных ступеней: молодой офицер, занимающий блестящее положение в свете, затем монах, страдающим побеждающей страстью, наконец, обломок, истерзанный скорбью старик — отец Сергей». Советские историки ставят в заслугу Протазанову его стремление возможно полнее и точнее передать на экране толстовскую повесть. Но, как при переводе с языка на язык, буквализм ни к чему хорошему не приводит, да и экран десятых годов был вовсе не готов к буквальной передаче проповеднической философии Льва Толстого. В результате перед нами не целостный фильм, а несколько мало связанных друг с другом отдельных эпизодов, соответствующих трем состояниям человеческого духа и психики, превосходно переданным выдающимся актером.

Но, разумеется, все эти претензии и замечания становятся просто несущественными, когда сопоставляешь перечисленные фильмы Протазанова, а также картины Бауэра, какие тот успел снять до своей гибели в 1917 году, и других режиссеров с официальной продукцией, выпущенной уже после национализации новыми кинообъединениями. Из шести государственных советских фильмов (то есть снятых на государственных киностудиях и в рамках советской идеологии), выпущенных в 1918 году, все шесть были примитивными агитками, из которых наиболее известен агитфильм «Уплотнение» (А. Пантелеев). Известность этой агитки обусловлена, однако, не какими-то ее выдающимися качествами, а лишь тем, что в написании сценария, как указано в титрах, принимал участие нарком (министр) просвещения А. Луначарский, который, кстати, и появляется в начале фильма собственной персоной. Обстоятельство это, понятное дело, мало что добавляет фильму. Из 57 зафиксированных фильмов 1919 года — две экранизации сказок Андерсена, одна экранизация повести Льва Толстого «Корнет Васильев» (Чеслав Сабинский), две экранизации Горького, одна — Тургенева... Все остальные — агитки. Качество всех сохранившихся фильмов ниже всякой критики и всей кинопродукции 10-х годов, а она, как мы видели, далеко не блестяща. Таков был отечественный кинематограф к началу 20-х годов — десятилетия, оказавшегося рубежным не только для отечественного, но и для всего мирового кино.

Итак:

— в России была проведена одна из первых в мире актуальная политическая хроникальная съемка — «царская хроника», ставшая жанром;

— в России кинотеатры появились раньше, чем отечественные фильмы;

— основными жанрами раннего русского кино стали экранизации песен; кинематографические лубки; фильмы на сюжеты из народной жизни; экранизации литературных произведений; психологические драмы;

— в канун Октябрьского переворота:

— развивается салонно-декадентское направление (бегство от реальности),

— стремительно растет кинопроизводство,

— происходит концентрация капитала в кинопроизводстве и кинопрокате.

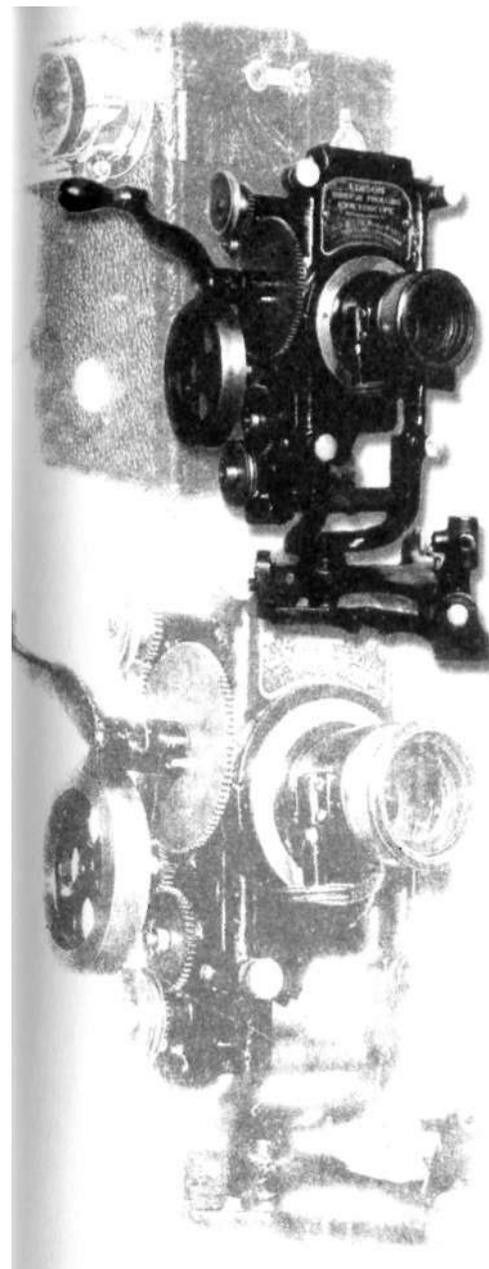


Итоги четвертьвекового развития кинематографа, то есть с 1895 года (официального «дня рождения») по 1919 год включительно, кратки, но примечательны и заслуживают того, чтобы их запомнить и усвоить.

**Во-первых**, эти два с половиной десятилетия и кинематографисты и зрители привыкали к кинематографу, то есть к представлению, или к спектаклю, или к зрелищу, или к общественному действию нового типа. И те и другие постепенно свыкались с мыслью, что кинематограф — не только движущаяся фотография, что с помощью киноаппарата можно не просто запечатлеть на пленку окружающий нас видимый мир, но и создать впечатление о другом мире, непосредственно вокруг нас не существующем. Процесс этого «привыкания» можно (условно, конечно) разделить на три этапа: первый — до 1908 года; второй — до 1914-го; третий — до конца десятилетия. **На первом этапе** кинопроекция важнее съемок, она — чисто ярмарочный аттракцион, от которого ждут чудес в цирковом духе. **На втором этапе**, то есть после выхода фильма «Убийство герцога де Гиза», наступает период постепенной профессионализации — интенсивного подражания сценическому действию и заимствования в качестве сценарной основы сюжетов из классических литературных произведений (другими словами, кинематографисты стараются стать профессионалами,

снимая театрализованные зрелища и еще не веря в творческие возможности киноаппарата). Только **на третьем этапе**, отмеченном выходом «Кабрири», а затем и двух гриффитовских шедевров, режиссеры стали осознавать своеобразие экранных пространства и времени. Не надо, однако, думать, будто все режиссеры мыслили и действовали по единому шаблону (во Франции, как помним, работал Мельес, в Англии -г- «брайтонцы», в США — Эдвин Портер), но общее направление в развитии кинематографа было, по-видимому, именно таковым.

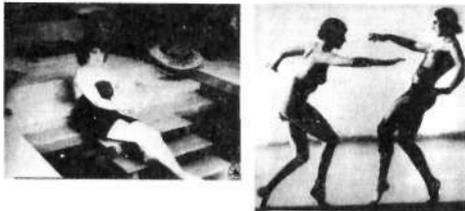
**Во-вторых**, к концу этих двух с половиной десятилетий к кинематографистам, и прежде всего к продюсерам, пришло понимание того, что основой кинематографа служит промышленное развитие, что деятельность кустарей (даже гениальных, вроде того же Мельеса) и интенсивная продуктивность кинематографий малых стран (вроде Дании) — явления скоропреходящие, что перспектива для кинематографа заключена в создании крупных и сверхкрупных производственных кинообъединений. В этом смысле ключевыми для интересовавшего нас с вами периода оказываются деятельность Шарля Патэ во Франции, создание немецкого кинопроизводственного гиганта УФА и, естественно, рождение Голливуда. Что же касается развития языка кино, благодаря которому кинематограф, собственно, и превратился из технической игрушки, а затем из ярмарочного аттракциона «движущаяся фотография» в самостоятельный и своеобразный вид искусства, то этот процесс, хоть и зародился во второй половине 10-х годов, своего пика достиг уже в следующую эпоху, в 20-е годы, речь о которых — в следующем цикле лекций.



## ЦИКЛ ВТОРОЙ

ШЕДЕВРЫ  
БЕЗЗВУЧНОГО  
ЭКРАНА  
(1919-1929)

## ПОЧЕМУ ДВАДЦАТЫЕ?



*Двадцатые годы — период, чрезвычайно важный для развития кинематографа и как промышленной отрасли, высокодоходного бизнеса, и как своеобразного вида искусства. Однако, говоря об этом периоде в истории кино, определяя его структурные особенности, обстоятельства промышленного, организационного и, наконец, художественного развития, приходится учитывать, с одной стороны, относительность любого деления, дробления, любой разбивки исторического времени, в том числе на десятилетия, а с другой — как ни удивительно, все же достаточно четко обозначенные границы именно 20-х годов.*

По сути дела, в кинематографе 20-е годы начались вовсе не с 1921 года, как можно было бы предположить, и даже не с 1919-го, когда на экраны Германии, а затем и всего мира вышло выдающееся творение Карла Майера, Ханса Яновица и Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари». Период интенсивного и количественного и качественного развития кинематографа надо, видимо, начинать отсчитывать с обоих гриффитовских фильмов-колоссов — с «Рождения нации» и с «Нетерпимости». Именно в этих фильмах впервые в истории кино приемы, специфичные для кинокамеры и киноплёнки, стали не просто средством продемонстрировать возможности и того и другого,

но и выражением собственных идей режиссера. Пусть эти идеи спорны, пусть они недостаточно продуманы или продиктованы обстоятельствами личной жизни режиссера — именно их спорность и непродуманность делают заметными и сами идеи и способы их выражения, т.е. кинематографические приемы. Монтажная драматургия, драматический, выразительный монтаж, композиция кадра, приспособленная именно к съемкам работа актеров, работа режиссера с многотысячной массовкой, разработка новой постановочной техники и технологии, огромные инвестиции в производство фильма и осознание необходимости подобных инвестиций, наконец, рекламная подготовка к выходу фильма в прокат — все эти особенности работы над фильмом и организация кинопроизводства в наши дни впервые в законченном виде выявились в этих двух грандиозных фильмах Гриффита, соответственно, в 1915 и 1916 годах.

А это означает, что с этих лет и надо было бы вести отсчет того времени, когда кинематограф превратился в самостоятельный вид искусства. С другой стороны, это превращение завершилось в сезон 1927/1928 года, и не просто завершилось, а оборвалось в тот момент, когда потрясенные зрители очередного беззвучного фильма под названием «Певец джаза» услышали, как главный герой, обернувшись в зал и глядя прямо в объектив, громко произнес: «Так вы же еще ничего не слышали!». Только в этот момент и стало понятно, что завершилась целая эпоха в кино, которое отныне перестало быть беззвучным. Понятно-то стало, но еще несколько лет продолжали выходить немые фильмы. Здесь даже не надо далеко ходить — наш «Чапаев» снимался в двух вариантах, в звуковом и в беззвучном. Стало быть, 20-е годы длились с 1915 по 1933/1934-й! Что же мешает нам так считать? Дело в том, что в 1915/1916 году такого художественного и организационного уровня, какой был достигнут в «Рождении нации» и «Нетерпимости», добился только Гриффит. И более никто! И лишь спустя два-три года на этот же уровень вышли Чарльз Чаплин в США и Виктор Шёстрём и Мориц Стиллер в Швеции. Однако для того, чтобы наступило массовое обновление кинематографа и в разных странах, пришлось действительно дожидаться начала, **собственно, 20-х годов.** Тем не менее об обоих фильмах Гриффита забывать нельзя ни в коем случае.

Что же до «Чапаева», то он вовсе не образец. Здесь именно надо идти далеко, то есть на Запад, где уже в 1931 году производство беззвучных фильмов было полностью прекращено. То, что у нас оно продолжалось еще четыре года, факт только нашей истории. К началу звукового периода в Истории кино это отношения не имеет.

## «БЕЗУМНЫЕ» ДВАДЦАТЫЕ В АМЕРИКАНСКОМ КИНО

На раннем этапе развития кинематограф менялся ежегодно, и происходили эти изменения как бы на трех уровнях — организационном, техническом и художественном. Постепенно, с появлением новых фильмов, особенно гриффитовских, перед кинематографом возникали новые задачи, вставали неизвестные ранее производственные трудности, требовавшие серьезных организационных мер и совершенствования съемочной техники. Технический прогресс в области съемочного и проекционного оборудования и без того шел непрерывно с момента изобретения киноаппарата и столь же непрерывно ускорялся по мере усложнения условий съемки. Все это, с одной стороны, влияло на популярность кино, привлекало к фильмам новых зрителей, а с другой — открывало перед кинорежиссерами возможность уже подлинно художественного творчества. Другое дело — как режиссеры пользовались этими возможностями. Наиболее ярко и интенсивно организационные и технические новшества появлялись в эти годы за океаном, и тому были свои причины. Одна из них — **нигде не было такого количества свободных денег, как в США. Нигде не было и такого числа свободных кинозрителей**, с удовольствием проводивших время в кинотеатрах (если, конечно, они в это время не находились на танцплощадках или трибунах стадионов). Потому историю кино 20-х годов мы и начнем с Америки.



Десятилетие, прошедшее, протекшее или пронесшееся между 1920 и 1929 годами, в США называют **безумными двадцатыми**. Выйдя фактически победителем из Первой мировой войны, окрепнув в годы этой войны экономически, США стали самой сильной, самой могущественной страной в мире. Должно будет пройти еще четверть столетия, пока в результате уже Второй мировой войны образуется конкурент США, по крайней мере, в области вооружений, — Советский Союз. Пока же страна победившего большевизма зализывает раны гражданской войны, заигрывает с теми же США, надеясь, как и сегодня, на финансовые или продуктовые подачки, и мечты о мировом господстве еще не стали общественным достоянием.

Но История тут же сыграла с Соединенными Штатами дурную шутку. Слоганом этой страны стало вошедшее в историю словцо PROSPERITY (процветание), и огромным количеством людей овладела иллюзия мгновенного успеха, легкого достижения полного благополучия, возможности много тратить и ради этого ничего не жалеть. То было время порочных президентств и аморальных президентов Хардинга и Кулиджа, эпоха грандиозных афер, громких скандалов, невероятных преступлений и бешеных денег. Это была мощная вспышка прежде по-

давленных общественных эмоций, бьющего через край ощущения вседозволенности, когда шанс быстро обогатиться всякому казался по силам и вызывал эйфорию, когда богатство всем обществом приравнивалось к счастью. Вспышка эта была ослепительной, но краткой. Яркий свет безумного десятилетия погас, когда в октябре 1929 года разразился фантастический по масштабам биржевой кризис — Депрессия (причины: промышленное перепроизводство и выдача массовых и неограниченных кредитов, породивших столь же массовые спекуляции ценными бумагами). Это было настоящее драматическое отрезвление после «головокращения от успехов».

Скотт Фицджералд называл 20-е годы «дорогостоящей оргией» и «Веком джаза». Что до оргии, то тут, полагаю, все понятно и без объяснений, а что касается джаза, то слова писателя имеют лишь косвенное отношение к джазу как к музыкальному направлению. Джаз — лишь часть этой метафоры; английское JAZZ — это еще и энергия, скорость, пестрота, и все это, вместе взятое, выражало не только настроения американцев, но и искусство, в частности джаз. Вообще, чтобы понять, или, во всяком случае, ощутить, «безумные двадцатые», полезно прочитать два романа — «Последний магнат» (1941) Скотта Фицджералда и «День саранчи» (1939) Натанаэла Уэста — они как раз связаны с миром кино и, кстати, экранизированы.

**В те годы кино в полной мере передавало общественные настроения.** На экранах развлекались, дрались, любили и ненавидели друг друга, как правило, люди богатые либо стремящиеся стать богатыми. За экраном, за воротами киностудий складывался настоящий кинобизнес, формировались мощные кинематографические вертикали, объединяющие производство, прокат и демонстрацию фильмов. Кинозвезды, кумиры миллионов зрителей, вели жизнь, о которой эти миллионы только мечтали и к которой стремились. Эта производственно-изобразительная лестница, обозначавшая «путь в высшее общество», начиналась, естественно, с организации кинопроизводства.

**Для того чтобы сформировалась мало-мальски эффективная вертикаль, необходимы крупные капиталовложения** (в середине предыдущего десятилетия к этой истине пришел и Гриффит), другими словами, исходный капитал мог быть только банковским. Например, объединение кинокомпаний Адольфа Цукора «Фэймос плэйерс-Ласки», производившей фильмы, с фирмой «Парамаунт», эти фильмы прокатывавшей, проходило под контролем и при участии банка «Кун Лоеб». Другой пример: группа «Лоев», владевшая сетью кинотеатров, решила приступить к производству фильмов и с этой целью создала кинокомпанию

«Метро», воспользовавшись, естественно, помощью со стороны — в данном случае от автомобильной корпорации «Дженерал моторе» и «Либерти нэшнл бэнк». Подобное фирмообразование шло во всех направлениях, но существовало и единое общее, генеральное направление — тенденция к разрастанию фирм, к созданию **крупных и сверхкрупных кинокорпораций**. Это не было результатом чьего-то злого умысла — к созданию таких корпораций толкала логика массового кинопроизводства в большой стране, какой была и есть Америка. (Здесь опять-таки приходится вспомнить Гриффита, особенно обстоятельства съемок «Нетерпимости».) Несмотря на то, что фирмообразование было массовым и компании возникали, как грибы после дождя (причем не только в кино, а и во всех сферах бизнеса), подлинное влияние постепенно сосредоточивалось у все меньшего количества действительно крупных и мощных кинокомпаний. К середине 20-х годов в кинопромышленности возникло четыре сверхгиганта — «Парамаунт», «Фёрст нэшнл», «Фокс» и «Лоев». Причем влияние кинокомпаний «Лоев» обеспечивалось ее дочерней кинопроизводственной фирмой «Метро-Голдуин-Майер» (МГМ), образовавшейся из слияния трех мелких компаний — «Метро пикчерз», «Голдуин пикчерз» и «Луис Майер продакшнз». С 1923 года к числу сверхвлиятельных стали относить «Уорнер бразерз», а с 1928-го — «Рэйдио-Кейт-Орфеум» (РКО). Так сложилось голливудское ядро мощных кинокорпораций, вокруг которого и формировалась кинопромышленность США на протяжении двух последующих десятилетий.

Этот процесс имел, однако, и другую сторону. **Установление производственной вертикали подразумевало массовую скупку кинотеатров и поглощение мелких компаний крупными** и мощными, что, в свою очередь, привело к образованию крупных корпораций трестовского типа, то есть собственно вертикальной производственной структуры. Такая структура была прямым нарушением антитрестовского закона Шермана, принятого Конгрессом в 1890 году. Другими словами, направление в развитии кинопроизводства, казавшееся естественным и логичным, оказалось противоречащим законодательству. Чтобы обойти законодательство и, не привлекая внимание судебных органов, установить в кинопромышленности систему монопольного производства и распространения кинопродукции, группа крупных промышленников организовала Ассоциацию продюсеров и прокатчиков Америки (Motion Picture Producers and Distributors of America, сокр. МППДА, или МППДА). (С середины 40-х годов и по сей день она называется Кинематографическая ассоциация Америки — Motion Picture Association, сокр. МРАА, или МПАА.) Создав Ассоциацию, продюсеры и прокатчики добились от президента Хардинга на-

значения своего человека на должность президента этой Ассоциации, что было нетрудно, учитывая общую коррумпированность правительства Хардинга. «Своим» для кинопромышленников оказался тогда бывший министр почт Уильям Хейс. Официально МППДА была создана ради того, чтобы прервать многочисленные скандалы, связанные с личной жизнью кинозвезд, но это было витриной. За ней, как я уже говорил, скрывалось стремление обойти антитрестовское законодательство.

Словом, время пионеров миновало, кустарям в кино делать было уже нечего, и американский кинематограф превратился в высокоразвитую отрасль промышленности, которая, несмотря на периодические спады, сравнительно короткие и неизбежные в любой отрасли, в 20-е годы переживала настоящий подъем. В первую очередь это заметно по стремительно росшему количеству проданных билетов: в 1922 году — 40 билетов на человека, в 1924-м — 46, в 1927-м — 57, в 1930-м — 90. В голливудском ежегоднике «Филм дэйли йер бук» приводятся следующие данные за 1926 год: 1,5 миллиарда долларов инвестиций в кино, 7 миллионов зрителей еженедельно, 2 миллиона долларов от ежедневной продажи билетов, 20 500 кинотеатров на 18,5 миллиона мест, 300 тысяч человек, занятых в кинопроизводстве, продаже и прокате фильмов, 750 полнометражных картин в год. Такова была примерно структура американского кино в 20-е годы, и таковы были внешние (цифровые) приметы его процветания.

Теперь самое время поговорить о фильмах. 750 (по другим данным — 740) фильмов в год — что они представляли собой? Я надеюсь, что вы прочтете всю рекомендуемую литературу, но, взяв в руки хотя бы одну книгу, написанную, допустим, об американском кино любого периода в так называемые советские времена, вы окажетесь просто вынуждены искренне пожалеть авторов — ведь в условиях, когда «капэсэсные» догмы были обязательными для неукоснительного исполнения, наши историки западного кино оказывались в довольно сложном положении. Кинематограф любой западной страны требовалось непременно раскритиковать в пух и прах, объявив его и империалистическим, и буржуазным, и античеловечным и еще бог знает каким. Но в таком случае непонятно, зачем вообще о нем разговаривать? И почему бы не ограничиться своим кино? Чтобы избежать неудобных вопросов, авторы принимались за довольно-таки ювелирную и крайне неблагодарную работу — точно клецки из бульона, вылавливать из массы «классово чуждых», «реакционных» и т.п. фильмов редкие экземпляры «прогрессивных» картин. При этом, естественно, никто не мог понять, каким образом в условиях «буржуазной пропаганды» удавалось снять эти странные и непонятно почему названные прогрессивными картины. Кроме того, если те, «реакционные», были так плохи, как об этом говорилось, почему же они пользовались

всеобщим спросом, почему люди стояли в очередях, чтобы попасть в кино-театр? И никому не приходило в голову поинтересоваться, а что же такое **массовый вкус**.

Между тем фильмы, называвшиеся у нас «реакционными» только потому, что они противоречили принципам морали (надо заметить, на редкость ханжеской), которую проповедовали большевики, на самом деле отражали массовый вкус в конкретных исторических условиях. **Массовый вкус обладает двумя характерными признаками — крайне низким интеллектуальным уровнем и сравнительно высокой интернациональностью.** Вот почему латиноамериканские телесериалы популярны во всем мире. Те же фильмы, которые вылавливались из этого вкусового бульона и именовались прогрессивными, отражали естественную неоднородность зрительской массы. Не существует поголовного массового вкуса — есть социологически конкретные слои носителей тех или иных вкусовых пристрастий. Эту непростую ситуацию в свое время выразили Ильф и Петров в книге очерков «Одноэтажная Америка» (1936): «Мы, московские зрители, немножко избалованы американской кинематографией. То, что доходит в Москву и показывается небольшому числу киноспециалистов, — это почти всегда лучшее, что создано Голливудом... А как нам известно, американцы «выстреливают» в год 800 картин. Конечно, мы подозревали, что эти остальные 790 не бог весть какое сокровище. Но ведь мы видели картины хорошие, а о плохих только слышали. Поэтому так тяжелы впечатления об американской кинематографии, когда знакомимся с ней на ее родине...». Понятно, что картины, которые Ильф и Петров называют «хорошими», искусственно изъяты из их естественной среды. Между тем и «хорошие» (с большевистской точки зрения), и «плохие» в любой стране создаются в первую очередь для своего зрителя, отражая именно его вкусы; ибо во всем мире, кроме большевистского, продюсеры стремятся, как принято говорить, «дать публике то, что она хочет». Поэтому, отделяя зерна от плевел, то есть «хорошие» фильмы от «плохих», надо помнить, что тем самым мы разделяем зрителей, носителей одних пристрастий от носителей других.

Глубокие социальные, экономические и моральные изменения, происшедшие в Соединенных Штатах по окончании войны, тотчас отразились и на вкусах, на склонностях зрителей. Иллюзия всеобщего быстрого процветания, обогащения и благополучия, мнимая возможность много тратить, всеобщая эйфория и ощущение вседозволенности вывели на экраны новый тип героя и героини, куда более раскованных, дерзких и беззаботных, нежели герои прошлых лет, скованных, на манер поздних гриффитовских героинь «Пути на Восток» (1920) и «Сироток бури» (1921), викториан-

скими догмами (то есть жизненными принципами периода правления английской королевы Виктории, с 1837 по 1901 г.).

Наиболее чутким к подобным персонажам оказался один из создателей кинокомпании «Парамаунт» режиссер **Сесил Блаунт Де Милл**, поставивший целый цикл **мелодрам и светских комедий** о страстях и супружеской неверности: «Вместо пожилых жен — молоденькие» (1918), «Всего не получишь» (1918), «Зачем менять мужа?» (1919), «Зачем менять жену?» (1920), «Дело Анатоля» (1921). Примерно в этой же манере работал и приглашенный в США той же «Парамаунт» немецкий режиссер **Эрнст Любич**, прославившийся здесь своим фильмом «Мадам Дюбарри» (1919). (О Любиче немецкого периода см. первый цикл «Лекций».) На американском континенте Любич ставил эффектно снятые сатирические драмы «Брачный круг» (1924), «Веер леди Уиндермиер» (1925, по пьесе Оскара Уайлда), «Итак, это Париж» (1926).

Чтобы интеллектуальный уровень и содержательный принцип подобных фильмов стал читателю яснее, приведу изложение содержания фильма Де Милла «Зачем менять жену?», данное современником режиссера французским журналистом Лионелем Ландре: «Главный персонаж фильма — платье, покоряющее воображение мужа... Он желает сделать подарок этой довольно ограниченной женщине — она даже носит роговые очки! Следует отметить, что платье мужу показывает очаровательная манекенщица. Платье оскорбляет вкус супруги-пуританки; позднее возвращение мужа домой, запах чужих духов приводят к разрыву, а красавица манекенщица становится временной заместительницей жены, но только временной, поскольку банановая кожура, затем графин, разбитый одной из соперниц о голову другой, бутылка с кислотой, оказавшейся на самом деле туалетной водой, — все это возвращает мужа к первой жене. А так как первая жена, пуританка, за время разлуки сняла роговые очки, обнажила красивые плечи, грудь и спину, то платье, некогда разлучившее супругов, вновь соединяет их. Оно как бы завершает перемены, происшедшие с разведенными супругами в момент их встречи, тем более что эту встречу предварял пышный купальный костюм с таким количеством украшений, что владелица опасалась его замочить. Сцена в бассейне гостиницы восхитительна от начала и до конца; особенно мне понравилось, как муж медленно приходит в сознание, и пляшущие в его глазах образы постепенно обретают четкость».

Цитируя эти слова, Жорж Садуль замечает, что, если не знать, когда они писались, можно подумать, что речь идет об американской комедии 30-х, 40-х или 50-х годов — до такой степени вневременной характер имеет эта история. Но таковы были зрительские вкусы. Зрителям «безумных двад-

цатых» нравились легкие комедии с возможным драматическим исходом (изменит — не изменит, уйдет — не уйдет), нравились актрисы, воплощавшие стремление многих американок к нравственному (в том числе и сексуальному) высвобождению из оков религиозных (пуританских) моральных норм, их желание жить полной жизнью, в свое удовольствие, — Глория Суэнсон, Клара Бай, Колин Мур, Джоан Кроуфорд; нравились их героини — сторонницы свободной морали, девушки «с изюминкой», полностью соответствующие ритму и энергии «Века джаза». Разумеется, фильмы различались — их ставили разные люди. Эрнст Любич с его европейской культурой — режиссер более высокого уровня, нежели Де Милл, и его постановки выполнены и тоньше и мастеровитее. Никому не пришло бы в голову написать о Де Милле то, что в те годы написал французский писатель Роже Вайан о Любиче и его фильме «Веер леди Уиндермиер»: «С помощью ряда деталей... он смог передать состояние души своих персонажей». Де Миллу такие пустяки были ни к чему.

Критики и историки кино, которым помимо эффектных приемов непременно подавай «правду жизни», психологическую глубину и «подлинные» характеры, среди американских режиссеров этого периода особенно выделяют еще одного европейца по происхождению **Эриха фон Штрогейма** (несмотря на аристократическую немецкую приставку «фон», Штрогейм — сын торговца шляпами; вопреки распространенному им же самим мифу, он никогда не был профессиональным военным, хотя и служил некоторое время в австро-венгерской армии, где приобрел военную выправку и умение фехтовать. Где-то между 1905 и 1909 годами двадцатилетний Штрогейм переехал из Австрии в США; среди первых шагов в кино — участие в знаменитых фильмах Гриффита «Рождение нации» и «Нетерпимость»: и там и тут он исполнял эпизодические роли и ассистировал на съемках). Своими первыми режиссерскими работами («Слепые мужья», 1919, «Дьявольская отмычка», 1920, «Глупые жены», 1921) **Штрогейм создал целый цикл экранных сатир на современный ему институт брака**. По жанру это мало чем отличалось от фильмов Де Милла, нечто общее здесь чувствуется даже в названиях («Зачем менять мужа?» — «Слепые мужья», «Зачем менять жену?» — «Глупые жены»). Различия — в более высокой режиссерской и изобразительной культуре, возможно, почерпнутой у Гриффита, в попытках выразить психологию персонажа и почти романтический, ироничный взгляд на взаимоотношения семейных людей в американском обществе, в подчас смелых драматических приемах. Например, в «Глупых женах» русский аристократ, бежавший от революции в Монте-Карло, грубо толкает человека в военной форме и с широкой пелериной на плечах: пелерина падает, и

мы видим безрукого калеку; когда в финале фильма труп этого аристократа, ставшего мошенником, сбрасывают в канализационный люк, этот эпизод становится символическим.

Затем Штрогейм снимает несколько фильмов, в основе которых — **социальное неравенство персонажей и конфликты, вытекающие из этого неравенства**. Эти фильмы также можно объединить в своего рода цикл, ибо их роднит общий комплекс проблем: это «Карусель» (1923), «Веселая вдова» (1925), «Свадебный марш» (1928), «Королева Келли» (1928, не закончен). Сюжет «Карусели», например, очень напоминает некоторые датские и русские фильмы на цирковую тему: некий граф влюблен в ярмарочную артистку, которую тиранит хозяин цирка. После всевозможных перипетий в семье граф уходит от жены к своей возлюбленной. Можно предположить, что именно тема социального неравенства стала причиной многочисленных конфликтов Штрогейма с продюсерами, конфликтов, начавшихся как раз с «Карусели» и неизменно заканчивавшихся его отстранением от съемок. На этом предположении обычно сходятся многие историки кино.

Но надо, видимо, учесть и объективные обстоятельства: созданная как раз в 20-е годы производственная система крупных и сверхкрупных кинокорпораций обусловила появление конвейерной (т. е. непрерывной) системы создания фильма. С одной стороны, эта система неизбежна в любой отрасли, связанной с промышленным производством, которое, в свою очередь, приходит на смену производству кустарному. Чуть выше мы с вами уже говорили, что в 20-е годы завершилась эпоха пионеров и кустарей в кинематографе, и американское кино превратилось в высокоразвитую отрасль промышленности. С другой стороны, кинематограф все-таки не обычное производство, на киностудии производится не рядовой товар (от чулков до автомобилей), а штучный: если это и не произведение искусства, то все же результат культурной, духовной деятельности, требующей не массовой, коллективной работы, а индивидуального творчества, которое при конвейерном производстве (точнее — при отношении к конвейерному производству как к таковому) невозможно по определению. **Для кинематографа это противоречие сущностно—практически, это фактор развития кино как искусства**. Вот в это противоречие, скорее всего, и угодил Штрогейм (и не он один).

Одна из его творческих особенностей заключалась в стремлении к достоверности, к жизнеподобию и к постановке перед исполнителями таких задач, с какими они никогда не встречались. Это означало, во-первых, превышение предусмотренной сметы и удлинение производственных сроков, во-вторых. По стилю работы Штрогейм во многом на-

поминал кинематографических кустарей начала века (того же Мельеса), в частности, он не владел искусством монтажа и заменял его детально размеченной и тщательно поставленной мизансценой, не зависящей от организации и монтажа планов. Отсюда и перерасходы: там, где другие режиссеры экономили, опуская второстепенные подробности (т. е. монтировали), Штрогейм вынужден был снимать все. В какой-то степени это компенсировалось (в художественном отношении) выразительностью внутрикадрового пространства, но общее соотношение между планами соответствовало кинематографу двадцатилетней давности и было явно анахроничным. Особенно это сказалось на самом знаменитом фильме Штрогейма «Алчность» (1923/1924).

«Алчность» — это экранизация романа Фрэнка Норриса «Мак Тиг» (1897-1899). Последователь французского писателя Эмиля Золя и в целом натуралистической тенденции в литературе, Норрис пытался всячески развенчать маниакальную погоню американцев за деньгами, их страсть к наживе любой ценой, в более широком плане — их стремление к богатству как смыслу жизни. Проблематика этого романа, опубликованного на рубеже столетий, стала актуальной именно в 20-е годы, когда, повторяю, возможность быстро и баснословно обогатиться стала казаться реальной. Штрогейм взял из романа основную фабульную линию и средствами экрана старался воспроизвести натуралистическую стилистику Норриса. Фабула фильма примерно такова: главному герою, шахтеру на золотых приисках Маку Тигу опостылела тяжелая и малоденжная работа в шахте; он мечтает разбогатеть и, воспользовавшись случаем, становится ассистентом зубного врача, а потом и сам открывает зубоврачебный кабинет в Сан-Франциско, естественно, не имея при этом диплома. Однажды его приятель, агрессивный волокита Маркус приводит к нему свою кузину Трину, на которой хочет жениться. В процессе «лечения» Мак влюбляется в Трину и чуть ли не овладевает ею прямо в зубоврачебном кресле. В конце концов, к неудовольствию Маркуса, Трина достается-таки Маку. Накануне свадьбы Трина выигрывает 5 тысяч долларов по случайно купленному лотерейному билету. Озлобленный потерей и невесты и словно с неба упавших денег, Маркус доносит на Мака Тига, занимающегося врачебной практикой без диплома. Мак вынужден закрыть свой кабинет, и супруги начинают нищать. Трина перестает следить за собой, становится до отвращения скупой женщиной. Все свободное время она пересчитывает свой выигрыш, предпочитая голодать, нежели тратить на еду. Мак превращается в бродягу и пьяницу. Под Новый год, вспомнив про спрятанные деньги, он врывается в дом, убивает Трину и забирает сверток с деньгами. Узнав об убийстве и поняв, что Мак захватил с собой деньги, Маркус требует назначить его помощником шерифа.

фа и бросается в погоню: он должен отомстить за Трину и получить деньги, которые, как он полагает, по праву принадлежат ему — это он убедил в свое время Трину купить лотерейный билет и именно за него должна была бы выйти замуж Трина. Маркус настигает беглеца в Долине Смерти и пристегивает его наручником к своему запястью. Но завязывается драка, и Мак убивает Маркуса. Однако он не в состоянии снять наручник и освободиться от трупы — он обречен на гибель рядом со своим золотом, которым уже невозможно воспользоваться.

Фильм, который доступен нам с вами сейчас и переведен на видеокассеты, — «оригинала список бледный», искусственная конструкция продолжительностью в два часа, смонтированная из оригинального **восьмичасового** фильма Штрогейма. Оригинального и в значении «подлинного» и в смысле «своеобразного». Каким бы громоздким, «непрокатным» ни казался первоначальный вариант, — это было Авторское кино во всем его своеобразии, т. е. и в гениальности и в недостатках. Неспешное, лишённое драматургического монтажа, целиком построенное на тщательном отборе деталей, на скрупулезной разработке индивидуальных и типовых характеристик, на создании психологической атмосферы (собственно, и присущей натурализму как художественному направлению), это повествование действительно оригинально и в самом деле интересно и поучительно, причем не только и даже не столько социальной направленностью, сколько тем обстоятельством, что **«Алчность» оказалась практически последним произведением в истории американского кино, созданным по кустарному методу**, характерному для кинематографа начала века с его незнанием монтажа и открытием того факта, что деталь, оказывается, может быть не менее красноречивой, чем длинный монолог на театральный манер.

Штрогейм и в какой-то степени Любич были исключениями, ибо в своих фильмах стремились, пусть и в разной степени, не просто рассказать те или иные истории, но и выразить определенное (или даже неопределенное) умонастроение, а то и отношение к жизни. Их фильмы так или иначе послужили своего рода ориентирами, во-первых, для продюсеров, осознавших, что нельзя допускать своеволие одиночек (вроде Штрогейма), но и что эмигранты из Европы на многое способны (пример чему — Любич и другие режиссеры); во-вторых, именно для эмигрантов из Европы. К таким, конечно, в первую очередь относят **Кинга Видора**. Правда, в отличие от Л юбича он не эмигрант, а сын эмигранта из Венгрии. В юности увлекся кино, работал сначала билетером, потом киномехаником, затем купил кинокамеру и начал снимать репортажи. В Голливуде перепробовал почти все профессии (электрик, стюард, статист, оператор, сценарист). Как режиссер дебютировал в

1918 году фильмом «Поворот дороги». Затем снимал психологические драмы, выпускал их и как независимый продюсер: «Другая половина» (1919), «Любовь не умирает» (1921), «Настоящее приключение» (1922) и др. В 1923 году стал работать для кинокомпании МГМ и в 1925-м снял знаменитый фильм «Большой парад», где попытался выразить свое (и не только свое) отношение к войне. Герой фильма, сын миллионера, ссорится с отцом и с началом Первой мировой войны вступает в армию. Оказавшись во Франции, он влюбляется в красивую крестьянку и ухаживает за ней. Но во время боевых действий у него на глазах гибнут его друзья, сам он от взрыва гранаты лишается ноги. Возвратившись по окончании войны домой, он видит, что все забыли о нем и никому до него нет никакого дела. И тогда он вновь уезжает во Францию, надеясь, что найдет там девушку, в которую влюбился перед боем.

В этом фильме *режиссер стремился, так сказать, очеловечить войну, увидеть ее как драму отдельных людей, а не как столкновение интересов правительств* (у народов интересы не могут сталкиваться). «Мы стремились показать каждого человека отдельно, а не их массу, — говорил режиссер. — Мы не забыли о масштабе событий, участником которых он был, но постарались взглянуть на них его глазами». (Замечу в скобках, что в нашем кинематографе к идее показать «каждого человека отдельно» на войне, увидеть войну его глазами режиссеры пришли гораздо позже, спустя десятилетие после уже Второй мировой войны — «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Иваново детство» и т.п.) «Большой парад» имел повсеместный успех, и после нескольких коммерческих постановок, снятых, по словам режиссера, «для уплаты налогов», Кинг Видор поставил другой свой знаменитый фильм «Толпа» (1928).

В этом фильме отразилась особая обстановка, свойственная той эпохе. Сопоставим даты: фильм вышел в 1928 году, а спустя год на страну обрушился самый катастрофичный кризис за всю историю США (и не только их). **Предчувствием этой катастрофы и пронизана «Толпа»**. Мелкий служащий, клерк пытается найти свою жизненную нишу (он и находит ее в стене небоскреба, в одном из многочисленных офисов), свою щепку в общем потоке машин и людей. Он — типичный маленький человек по имени Джон — находит свою Мэри, и сперва им все удается. Но затем ситуация стремительно ухудшается (а она ухудшается не только у этого Джона — у миллионов таких же Джонов), и Джон, словно по наклонной плоскости, скатывается к попытке самоубийства. Она, к счастью, не удается, а тут и судьба ненароком улыбается, позволяя Джону выиграть какое-то количество денег. Какое-то... достаточное, впрочем, для того, чтобы Мэри, ушедшая от него по настоянию своей семьи, вернулась. И вот они

уже идут в мюзик-холл и веселятся, глядя на клоуна (одетого, кстати, как Джон в худшие моменты его жизни, когда, не имея работы, он стоял на улице человеком-сэндвичем), а мы уже не можем различить их в общей толпе, покатывающейся со смеху.

В своей автобиографии с ироническим названием «Дерево оно и есть дерево» (1953) Видор пишет, что, снимая «Толпу», находился под впечатлением немецких фильмов «каммершпиле». О них у нас разговор впереди, пока же скажу, что фильмы этого направления в немецком кинематографе 20-х годов были пронизаны символикой (т. е. экранное изображение было значимо не только само по себе, но и передавало «другой» смысл). Эта символичность несомненна и в «Толпе». За длинными рядами столов клерки все как один пишут колонки цифр и перекалдывают бумаги с места на место. Понятно, что речь здесь идет не о том, как построена работа клерков, допустим, в банковском офисе, а об **автоматизме современной жизни**, которая требует от работника быть не человеком, а роботом, о том, что в толпе человек не имеет ни своей судьбы, ни возраста, ни пола, ни характера, он — не индивидуальное «я», а безликое «оно». В отношении к человеку «Толпа» — противоположность «Большому параду»: в том фильме Видор старался показать, что подлинная драма войны не в поражении одной из армий («толпы»), а в страданиях отдельного человека; в «Толпе» речь идет о драме общества, вынужденно состоящего не из людей, а из неких живых механизмов, и **чем быстрее человек поймет необходимость превратиться в механизм, в «оно», тем быстрее он найдет себе место в обществе.**

Однако не Штрогейм и не Видор делали погоду в американском кинематографе 20-х годов — ее делали те, кто снимал поистине массовую продукцию, отличающуюся лишь студийной заставкой. Чтобы оправдать эту безликость и придать вес «фирменному» кинопроизводству, говорили не о стиле или манере того или иного режиссера, а о «стиле Парамаунт», либо «стиле Юниверсл», либо «стиле МГМ» и т.п. — до такой степени серийной была кинопродукция. С полным основанием можно сказать, что она рассчитывалась именно на массу, на толпу в видоровском понимании этого слова. **Процесс образования кинематографа крупных корпораций сопровождался неминуемой регламентацией производства фильмов, т.е. усилением контроля над ним, высоким уровнем специализации каждой из творческих или технических студийных профессий, а также тематической эволюцией жанров, испытанных кассовым успехом.**

В 20-е годы доминирующими оставались два жанра — исконно американский жанр **ковбойского фильма** (спустя три десятилетия он полу-

чит название «вестерн») и эпические **костюмно-исторические фильмы** (начало этому жанру было положено, по-видимому, в Европе).

Подавляющая часть ковбойских фильмов, как и прежде, снималась быстро и дешево, по заранее выработанной модели, по раз и навсегда размеченной схеме персонажей и в расчете на однажды уже понравившегося публике актера. В период «безумных двадцатых» такими актерами были **Уильям Харт** («Застава», 1920, «О'Мэлли из конной полиции», 1921, «Бешеный Билл Хикок», 1923), **Том Микс** («Глаза леса», 1923, «Негодяй из негодяев», 1925, «Сын Золотого Запада», 1928), Бак **Джоунс** («Ромео из Аризоны», 1925, «Кровь расскажет», 1927), **Хут Гибсон** («Джентльмен из Америки», 1923, «Король прерии», 1927). Но среди массы дешевых («низкобюджетных») ковбойских фильмов попадались и исключения. Одни выделялись масштабами съемок и, соответственно, высокими затратами (две версии «Мужа индейки» Де Милла, 1914 и 1918; «Перекасти-поле», 1925, Кинга Бэгота; «К северу от 36-й», 1924, Ирвина Уилэта), другие представляли интерес и как реконструкции исторических событий (заселение пионерами Дальнего Запада) и просто как интересно снятые произведения — «Крытый фургон» (1923) и «Пони-экспресс» (1925) Джеймса Крюзе, «Железный конь» (1924) Джона Форда.

Надо отметить еще и то, что чем интереснее, чем художественнее был фильм, тем более трудными и сложными оказывались его съемки. Особенно тяжелыми сложились обстоятельства для съемочных групп «Крытого фургона» и «Железного коня». И Джеймс Крюзе, и Джон Форд старались для большего правдоподобия создать условия близкие к реальным, к тем, в которых оказывались подлинные герои — первые поселенцы на землях Дикого Запада. И эти режиссеры были не одиноки: практически в тот же, 1924 год вышла уже упоминавшаяся мною «Алчность», на съемках которой Штрогейм едва не уморил свою группу в Долине Смерти. Таковым было понимание в те годы художественности: художественно значит правдоподобно, и должно было пройти немало времени, чтобы режиссеры во всем мире уяснили себе две истины: во-первых, что художественность почти никак не зависит от степени правдоподобия; во-вторых, что для достижения правдоподобия (если уж оно необходимо) нужны студийные, искусственные средства, специальные эффекты и приемы, точный расчет, исключаящий риск и для людей, и для животных, или, во всяком случае, сводящий его к минимуму.

Другим доходным жанром были, как я уже говорил, костюмно-исторические фильмы. Они сплошь требовали серьезных затрат вне зависимости от темы, но в прокате приносили вполне приличную прибыль. Среди фильмов этого жанра надо назвать «Царицу Савскую» (1921) Гордона

Эдвардса, «Десять заповедей» (1923) и «Царя царей» (1S26) Де Милла, «Сироток бури» (1922) и «Америку» (1924) Гриффита, «Четырех всадников Апокалипсиса» (1921), «Пленника Зенды» (1922) и «Скарамуша» (1923) Рекса Ингрэма, «Робин Гуда» (1922) Алэна Дуэна с Дугласом Фэрбэнксом в главной роли, «Багдадского вора» (1924) Рауля Уолша, где главную роль исполнил тот же Фэрбэнкс, и т. д. и т. п.

О некоторых из этих фильмов надо сказать особо. И «Робин Гуд» и «Багдадский вор» отличаются, в частности, тем, что авторство их принадлежит не режиссерам, а исполнителю главных ролей Дугласу Фэрбэнксу, одному из основателей (в 1919 году) кинокомпании «Юнайтед Артисте». Фэрбэнкс выбирал темы и сюжеты, писал сценарии, нанимал режиссеров и актеров, художников и операторов. Режиссеры же фактически выполняли функциональные обязанности, руководя массовой и корректируя игру главных исполнителей (но не Фэрбэнкса!). «Робин Гуд» представлял собой постановку, по масштабам чрезвычайно редкую для тогдашнего Голливуда, его декорации не уступали вавилонским стенам в Вавилонском эпизоде «Нетерпимости», а съемки Артура Идсона и сегодня выглядят достаточно оригинальными и виртуозными, поражая глубиной и рельефностью, и это притом, что в фильме сравнительно мало крупных планов, а преобладают общие и дальние. Сам Фэрбэнкс играл не столько легендарного английского разбойника и защитника бедняков, сколько супермена, одолевающего столько соперников, сколько требовалось. Однако ни в Англии, ни в континентальной Европе фильм, несмотря на явно голливудские склонности и Фэрбэнкса и Дуэна, протестов не вызывал — наоборот, даже понравился. Молодой в ту пору Рене Клер, будущий выдающийся французский режиссер, писал: «Забудьте факты, смотрите «Робин Гуда» словно балет, феерию. Пусть ваш взгляд хоть на секунду потеряет предвзятость. Любуйтесь совершенством движений и жестов — кинематограф возник для их записи. «Робин Гуд» — это движущийся лес хоругвей, скачки закованных в броню лошадей, танец свободных людей в лесу, преследования в громадном замке, прыжки через реки, леса, страны...».

Зрители, по-видимому, вняли этому совету Рене Клера, потому что фильм чрезвычайно успешно прошел по экранам всего мира, и на волне этого успеха Фэрбэнкс снял свой следующий «хит» — «Багдадский вор», экранизацию одной из сказок сборника «Тысяча и одна ночь». Этот фильм насыщен многочисленными трюками, специальными\* эффектами, разработанными трюковыми мастерами тех лет Хэмптоном Дель Рутон и Робертом Фэрбэнксом (братом Дугласа). Эти трюки нужны были, чтобы показать, как герой Фэрбэнкса отважно пробирается сквозь горящие ущелья, через заколдованные леса с гигантскими летучими мы-

шами и пауками, как он ходит по дну океана, как пролетает на ковресамолете над древним Багдадом, как проникает во дворец халифа с помощью магической веревки, которую украл у факира, — все это аттракционы, собственно, и привлекавшие (и привлекающие по сей день) зрителей в кинотеатры, напоминавшие им, что кинематограф и сам по себе — аттракцион. **Сказка, мечта, феерия, удачливый, сильный, ловкий, храбрый герой, красивые женщины, роскошный экзотический мир, окружающий их, — вот что лежало в основе успеха подобных фильмов, ибо вполне соответствовало духу «безумного» десятилетия.**

Несколько особняком среди фильмов костюмно-исторического жанра стоят гриффитовские картины. Фактически создатель того профессионального, коммерчески выгодного и художественно ориентированного кинематографа, который мы сегодня, собственно, и называем киноискусством, Гриффит подошел к 20-м годам, по сути, выдохшимся. Его талант катастрофически убывал, точно сжимающаяся шагреневая кожа. Из трех десятков фильмов (и коротких и полнометражных, и новых и заново выпущенных эпизодов из прежних картин), снятых и под собственной фамилией и под псевдонимами, лишь «Сломанные побеги» (1919) и «Путь на Восток» (1920) обладают подлинно художественной целостностью и ценностью. Почти все остальные фильмы, в сущности, — лишь более или менее удачные попытки удержаться на волне продюсерского и зрительского внимания. Разумеется, чуть ли не в каждом из поздних фильмов можно при желании найти эпизод или хотя бы сценку, снятую и смонтированную рукой гения, но той художественной гравитации, что удерживала вместе все бесчисленные сцены и эпизоды таких грандиозных конструкций, как «Рождение нации» и «Нетерпимость», больше у Гриффита не было никогда. В обоих шедеврах 1915 и 1916 годов Гриффит сражался за искусство, преодолевая сложнейший социальный, политический и психологический материал; говоря еще на несуществующем, а только рождающемся языке кино, он сумел донести до неподготовленного к этому языку зрителя всю гамму своих идей, взглядов на человека и на общество, какими бы спорными эти взгляды ни были. Но почти во всех, за редкими исключениями, последующих фильмах Гриффит сражался уже не за искусство, а, во-первых, за кассу, во-вторых, за право считаться Автором и Мэтром современного ему кинематографа. Касса давалась с трудом, возможно, в том числе и потому, что Гриффит резко изменил отношение к зрителю. В 1916 году он уважал зрителя, рассчитывал на его способность понять и оценить ту роль, какую сыграла нетерпимость в истории человечества. Спустя пять лет он был уже полностью разочарован в своем зрителе, забывая, что в стране наступили «безумные двадцатые»: «Умственное развитие публики, — писал он в 1921 году, —

не превосходит уровень десятилетнего ребенка, и для создания фильмов, которые будут пользоваться успехом, нужно ориентироваться именно на него».

Итак, борьба за кассу, самомнение и оценка зрителя как несмышленного ребенка. Из всего этого и следует исходить, говоря о костюмно-исторических фильмах, поставленных Гриффитом в 20-е годы. И «Сиротку бури», и «Америка» рассчитаны именно на недалекого американского школьника, которому недосуг читать учебники по истории и который не прочь заменить их историческими фильмами. Первый фильм охватывает годы, предшествовавшие Великой Французской революции периода 1789-1799 годов вплоть до начала Террора; второй связан с событиями войны за Независимость Соединенных Штатов от Великобритании (1775-1783) и с принятием в 1776 году исторической Декларации Независимости.

В «Сиротках бури», снятых по популярной во Франции мелодраме Адольфа Деннери «Две сиротки» (1874), рассказывается о двух сестричках-сиротах (их играют сестры Гиш), очутившихся в предреволюционном и революционном Париже, где их разлучают. Младшая, слепая и беспомощная девушка, оказывается во власти довольно неприятного вида старухи, которая силой заставляет несчастную просить милостыню. Старшую похищает развратный маркиз, но влюбленный в нее шевалье вызывает маркиза на дуэль, ранит его, уводит девушку с собой и женится на ней. Позднее она попадает в руки Робеспьера, жестокого вождя восставших масс, он приговаривает ее к гильотине, но подоспевший в последний момент к эшафоту Дантон, другой вожак народных масс, спасает ее от гибели.

Драматурга здесь интересовали злоключения несчастных героинь, Гриффита — движение тысяч статистов, правдоподобные декорации и дух эпохи. Целые кварталы Парижа XVIII столетия были воссозданы на студии Гриффита в Мамаронке (юго-восточный пригород Нью-Йорка) с той же тщательностью, что и шестью годами раньше, когда в Голливуде воссоздавался средневековый Париж для эпизода Варфоломеевской ночи «Нетерпимости». Ориентируясь все на того же нерадивого школьника, Гриффит разделил французов на две части: одна — это аристократы, другая — простой народ. Между ними и пролегли баррикады. Оргии в роскошных салонах (куда, кстати, развратный маркиз затащил старшую из сестер) чередуются с кадрами оборванцев, умоляющих о куске хлеба. В итоге, когда восставшие вешали аристократов на фонарях, в зрительном зале вспыхивали аплодисменты. Гриффит терпеть не мог большевиков и писал, что «Сиротки бури» — мощное средство антибольшевистской пропаганды. Фильм показывает с куда большей живостью, нежели исторические труды, что тиранию королей и знати вынести трудно,

но тирания озверевшей толпы, ведомой вождями, жаждущими крови, просто непереносима.

Однако помимо идеологии, есть в фильме и несомненные режиссерские удачи (повторяю, их можно найти практически во всех поздних фильмах Гриффита). К ним, например, относится встреча сестер, долгое время разлученных злосчастной судьбой. По узкой улице медленно бредет слепая девушка — она нищенка и в лохмотьях; она поет песенку. В доме, мимо которого проходит девушка, ее слышит молодая женщина, одетая в красивое платье и холеная. Это — старшая сестра слепой. Она слушает эту песню, которую ее сестра пела с детства, и понимает, что наконец-то она ее нашла. Вы скажете, ну и что тут особенного? Узнала голос сестры. Да, но учтите, что фильм-то немой! И пение можно — не показать — выразить только монтажом. Что Гриффит и сделал в присущей его гению поэтической манере.

В целом о костюмно-исторических фильмах 20-х годов надо знать еще то, что в то время большим успехом (особенно у зрительниц) пользовались костюмно-приключенческие фильмы, действие которых разворачивалось под палящим солнцем Аравийской пустыни или в Индии. По-видимому, это было связано с массовым увлечением особым типом героя, так называемым «латинским любовником». Успеха в этом амплуа первым добился выходец из Италии Рудольфо Валентино, сыгравший в фильмах «Шейх» (1921) Джорджа Мелфорда, «Кровь и песок» (1922) Фрэда Нибло, «Молодой раджа» (1922) Филиппа Росена, «Орел» (1925) Кларенса Брауна, «Сын шейха» (1926) Джорджа Фицмориса. Успехи Валентино, ставшего поистине культовым героем женской части аудитории, вызвали к жизни нескольких подражателей, из которых наиболее удачливым был мексиканец Рамон Новарро («Араб», 1924, реж. Рекс Ингрэм).

Однако самых шумных успехов и **наиболее выдающихся художественных результатов американское кино 20-х годов добилось в комическом жанре**. Конечно, комедии — наиболее благодатный и благодарный жанр как для всякого рода изобретательств, находок, трюков, приемов и технических и художественных, так и для уверенности в успехе у зрителя. Иной раз даже очевидно неудачная комедия проходит в прокате успешнее удавшегося и художественно оригинального драматического фильма. Но, с другой стороны, комедии снимались всегда и во многих странах, однако только американская комедия 20-х годов стала одним из пиков в развитии искусства комического как такового. Чарлз Чаплин, Бастер Китон, Харолд Ллойд, Лаурел и Харди, Гарри Лэнгдон (не считая других, менее известных, но не всегда менее талантливых) — целая плеяда прекрасных артистов обеспечила этот невиданный и по сию пору расцвет ис-

куства комедии. Разговор об американской кинокомедии принято начинать с Чаплина при глухом упоминании о Маке Сеннете. О Сеннете мы уже говорили, а с Чаплина мне приходится начинать не столько потому, что он наиболее выдающийся из всех комиков тех лет — это вопрос спорный, — сколько потому, что его дебют в кино случился раньше всех прочих. Часть биографических сведений я повторю (см. с. 71-72).

**Чарлз Спенсер Чаплин** (1889-1977) родился в семье актеров английского мюзик-холла и с пяти лет вместе с матерью выступал на сцене. Когда от алкоголизма умер отец, а мать потеряла голос, семья, то есть Ханна Чаплин и оба ее сына, Чарли и его сводный брат Сидней, осталась без средств к существованию и голодала. От голода мать сошла с ума, и ее поместили в психиатрическую лечебницу, а обоих мальчиков — в детский приют, так называемый рабочий дом. В восемнадцать лет Чарли становится актером в передвижной мюзик-холльной труппе Фрэда Карно, где тогда уже подвизался Сидней. Пластический и мимический опыт, накопленный за шесть лет (1908-1913) работы у Карно с мюзик-холльным репертуаром, пригодился Чаплину на протяжении всего его творчества, ибо даже в трагикомедии 1952 года «Огни рампы» не последнее место занимают сценические навыки Чаплина сорокалетней давности. Во время одной из гастрольных поездок труппы Карно в США Чаплина заметил продюсер Адам Кессел, один из основателей в 1911 году студии «101 бизон», специализировавшейся на выпуске ковбойских фильмов (см. с. 42). В сентябре 1913 года Чаплин заключает контракт с кинокомпанией «Кистоун» А. Кессела и Ч. Баумана, а в феврале 1914 года выходит первая кинокомедия с участием Чаплина «Зарабатывая на жизнь».

Здесь еще нет хорошо знакомого нам Чарли — еще не придуманы ни маска, ни костюм. Первый фильм, в котором появляется Чарли в привычном облике и с пингвиной походкой, стал «Лучший жилец» (1914). Таким Чарли оставался вплоть до 1940 года, когда вышел фильм «Великий диктатор», последний, персонажем которого был Чарли. Как режиссер Чаплин дебютировал в фильме «Застигнутый дождем» (1914). В целом за 1914 год он снялся в 35 фильмах, из которых в 21 он и сценарист и режиссер. Не будем переоценивать это количество — в подавляющем большинстве это одночасовки (300 м) продолжительностью в 10 минут. Не будем переоценивать и их качество: «Застигнутый дождем», «Ее друг бандит», «Нокаут», «Реквизитор», «Его новая профессия», «Тесто и динамит», «Его доисторическое прошлое» — **все эти картины 1914 года представляют собой начало творчества**, его зарю. Молодому режиссеру и актеру надо утвердиться и в глазах зрителей и в глазах продюсеров. Справившись с этой задачей, Чаплин начинает 1915 год в новой компании — «Эссе-

ней», с которой заключен контракт до марта 1916 года на 16 фильмов. Здесь уже есть заметные произведения: «Ночь напролет», например, «Бродяга», «Банк», «Вечер в мюзик-холле». Бродяжка Чарли с тросточкой и с узелком в руке идет по проселочной дороге. Маленькая хрупкая фигурка... Но, спасая девушку от бандита, бродяга пользуется своим узелком, и это, оказывается, не просто узелок — это праща, то есть камень, замотанный в тряпку: добро не только с кулаками, но и с камнем («Бродяга»). Банковскому уборщику удастся спасти банк от грабителей и завоевать признание девушки, машинистки в том же банке, но... только во сне! Проснувшись, он видит, что сжимает в объятиях не девушку, а метлу («Банк»). В фильмах периода «Эссенея» впервые возникают лирические и драматические мотивы. Даже там, где перед нами, казалось бы, только каскад смешных гэгов, как, например, в фильме «Вечер в мюзик-холле», мы замечаем, что режиссер внимательно наблюдает за публикой в зале мюзик-холла, разделенной на «чистых» из партера и «нечистых» на балконе, но духовный уровень и тех и других один и тот же — соответствующий тому глупейшему и нелепейшему зрелищу, что разворачивается на сцене.

С апреля 1916 года Чаплин уже в кинокомпании «Мьючюэл», где снимает 12 фильмов, в том числе подлинные шедевры комедийной гластики («Контролер универмага», «В час ночи», «Лавка ростовщика», «За экраном», «Ринк» — все 1916 года) и социальной комедии («Тихая улица» и «Иммигрант» — оба 1917 года).

Говоря о первых фильмах Чаплина, выпущенных в кинокомпаниях «Кистоун», «Эссенея» и частично «Мьючюэл», следует помнить, что **они снимались под сильнейшим влиянием сеннетовской «комической»**, — влиянием не в том смысле, что Чаплина увлекла ранняя «комическая» или что от него требовали неперемогимого следования ее нормам, а в том, что публика, зрители того времени более всего привыкли именно к «комической», к комедии затрещин («слэпстикам») и вяло реагировали на приемы более глубокого типа (лирические и тем более драматические). Поэтому в первых пяти десятках фильмов настолько стремителен ритм, что мы не успеваем приглядеться к Чарли. Это полностью соответствовало уже известному нам тезису Мака Сеннета: зрителю нельзя давать передышку, иначе комедия перестает смешить. Мы видим на экране лишь маленького (ростом), словно нарисованного человека, замечаем графически отчетливые приметы его внешности и поведения — котелок, тросточку, усики, тесный сюртучок, мешковатые штаны, кажущиеся чересчур большими для щуплого хозяина, стоптанные и явно не по размеру, будто клоунские башмаки и пингвиною походку. Но ни одежда, ни походка нам пока еще ничего не говорят о человеке. Однако с течением времени эта графическая схема, почти анимация человека постепенно обрас-

тает «мясом», обретает плоть и кровь—из забавной анимации герой Чаплина превращается в человека со своим характером и положением в обществе. Более того, от фильма к фильму один и тот же прием становится все более осмысленным и мотивированным.

Вот пример. В одном из первых фильмов Чаплина «Застигнутый в кабаре» (1914) Чарли, официант в забегаловке, дабы встретиться с понравившейся девушкой, выдает себя за посла Греции и благодаря этому проникает к девушке в дом. Но этот «ход» окружен таким стремительным бурлескно-цирковым развитием, насыщенным гэгами и шутками, что нам даже в голову не приходит мысль о принципиальном социальном неравенстве подавальщика пива и посла — это неравенство, скорее, терминологическое, нежели смысловое.

Перед нами просто плутовская выходка, бурлескное *кви про кво* (подмена, путаница). Но вот тот же мотив в более позднем фильме «Граф» (1916). Здесь нам сразу же и достаточно убедительно показывают, насколько незадачлив Чарли, работающий подмастерьем у портного, и то, что он оказался на костюмированном балу, выдавая себя за графа, стало итогом многих сюжетных перипетий, в частности той, что за графа собирался выдать себя хозяин Чарли, портной, и только потом Чарли решил воспользоваться благоприятным моментом. Здесь то же *кви про кво*, но уже гораздо более разработанное и мотивированное общественным неравенством: и хозяин ателье и Чарли, подмастерье,—это низы общества, и положение графа для обоих—недостижи м ы й идеал.

Когда через семь лет в фильме «Пилигрим» (1923) беглый каторжник Чарли решится выдать себя за пастора, нам будут уже известны и его общественное положение (зэк) и причина, по которой он неожиданно даже для себя стал пастором, — ему, бежавшему из тюрьмы, сутана помогла укрыться от преследования полицейскими. Здесь все тот же старинный прием *кви про кво*, только на этот раз у него глубокий смысл—обретение свободы: украв сутану у купавшегося священника, Чарли приезжает в провинциальный городок, где как раз ожидают проповедника и, во вполне гоголевском духе, принимают за него Чарли. Спустя еще семнадцать лет, в 1940 году, Чарли еще раз воспользуется тем же приемом в фильме «Великий диктатор», сыграв две роли — еврея-парикмахера Чарли и нацистского диктатора Хинкеля. В определенный момент, когда душевное состояние диктатора вымышленной страны Томании (прозрачный псевдоним Германии) становится угрожающим, он попадает в катастрофу и его контузит, а случившегося поблизости Чарли свита Хинкеля принимает за своего шефа, и уже в костюме диктатора Чарли произносит финальный монолог, исполненный мира и надежды.

Это только один пример развития Чаплином своего постоянного персонажа, развития, связанного со старинным литературным и сценическим приемом подмены (*кви про кво*). Но аналогичным путем развивалось и все творчество Чарльза Чаплина в целом. Если не считать особенностей гэговой технологии, индивидуальной пластики, мимики и прочих подробностей создания комедийного образа на беззвучном экране, то **именно отчетливой и ясной последовательностью в развитии персонажа Чаплин и отличается от всех своих коллег-современников и конкурентов.**

В июне 1917 года Чаплин подписывает контракт с кинопрокатной фирмой «Фёрст нэшнл икзибиторс» на 8 фильмов, которые он обязуется выпустить как продюсер, режиссер и актер. Эти фильмы («Собачья жизнь», «На плечо!» — оба 1918; «Солнечная сторона», «День развлечений» — оба 1919; «Малыш», «Праздничный класс» — оба 1921; «День полочки», 1922; «Пилигрим», 1923) представляют собой уже целый этап в творчестве Чаплина, ибо все они — разные грани единого взгляда на окружающий мир, в котором человеку, откровенно говоря, нет места. Правда, с одной поправкой: слабому человеку. В бюро по найму рабочих Чарли никак не удается встать в очередь — сильные и рослые конкуренты его попросту выталкивают; когда же он наконец оказывается у окошечка, выясняется, что вакансий больше нет; Чарли выходит на улицу и видит, как его собачка еле не становится жертвой других бездомных собак, отобравших у нее кость («Собачья жизнь»). Чарли в окопах Первой мировой войны: окопы залиты водой. Солдаты едят, спят и воюют чуть не по горло в воде и грязи — такова жизненная реальность, в ней нет победителей, но они есть в другой реальности — фарсовой: чтобы выпить, Чарли подставляет бутылку под пули, таким же способом зажигает сигарету; посланный в разведку, он прикидывается березой, захватывает в плен целый взвод противников, а затем и кайзера Вильгельма и генерала Гинденбурга («На плечо!»). Бродячий стекольщик Чарли подбирает возле мусорного ящика ребенка, которого выбросили угонщики автомобиля, куда бедная мать подкинула свое незаконнорожденное дитя. Мальчик подрастает: он бьет стекла, а идущий следом стекольщик вставляет их. Тем временем разбогатевшая мать дает объявление в газете. Ребенка находят и отбирают у Чарли. Вернувшись на свой чердак, Чарли в отчаянии засыпает, и ему снится сон, будто он в раю, но и там всеобщие раздоры. Когда он просыпается, перед ним стоят спасенный им малыш и его мать («Малыш»).

Подобного острого взгляда на окружающее, умения пропустить увиденное через себя и выразить его в легко понимаемых, псевдонаивных до символичности произведениях фактически еще не было среди шести десятков снятых Чаплином фильмов. Это—показатель подлинной зрелости художни-

ка, который наконец-то стал настоящим Мастером, Артистом. Так или иначе все эти фильмы (к ним надо бы добавить «мьючуэловские» «Тихую улицу» и «Иммигранта») передают восприятие художником «безумной» эпохи. Все, что показано в этих фильмах, неопровержимо свидетельствует о том, что мир, окружающий, издевающийся, унижающий и насмехающийся над вечно бездомным и безработным Чарли, истинно безумен и на, казалось бы, мирных пейзажах, и в окопах войны.

В апреле 1919 года, как мы уже знаем, была образована кинокомпания «Юнайтед Артисте», в числе учредителей которой, помимо Мэри Пикфорд, Дугласа Фэрбэнкса и Дэйвида Гриффита, значился и Чаплин. Эта компания планировалась (и такую и была) прокатной: каждый из учредителей прокатывал через нее свои фильмы. Чаплин, понятно, не исключение. Он стал независимым продюсером и организовал собственную киностудию «Чарлз Чаплин филм корпорэйшн», на которой и снимал свои последующие фильмы. Для него система эта действовала с 1923 по 1952 год. В ее рамках созданы и выпущены самые известные фильмы Чаплина и немного и звукового периода, начиная с «Парижанки» и кончая «Огнями рампы». В интересующий нас период в рамках системы «Юнайтед Артисте» Чаплин снял три фильма — «Парижанку» (1923), «Золотую лихорадку» (1925) и «Цирк» (1928).

«Парижанка» — фильм своеобразный и в известном смысле уникальный в творчестве Чаплина. Начать с того, что это первый полнометражный его фильм. До сих пор самым продолжительным фильмом Чаплина был «Малыш» — 1 час. «Парижанка» длится полтора часа. Начиная с «Парижанки» Чаплин снимает только полнометражные фильмы. Далее, «Парижанка» не комедия, это мелодрама, причем из таких, какие принято называть «салонными» — и потому, что действие происходит в замкнутой атмосфере «избранного круга», и потому, что персонажи взяты не из жизни, а из историй сентиментального или мелодраматического толка, какие любили да и по сию пору любят публиковать в бульварных изданиях. Здесь типажность не менее важна, чем в ковбойском фильме: пара влюбленных, суровые родители, неизвестно почему не позволяющие молодым людям соединиться, светский фат, разбивающий пару, завистливые подружки, ну и т.д. плюс непременно богемная обстановка, изысканный антураж, роскошный ресторан. Вот на таком материале Чаплин и построил свой фильм. И еще одно обстоятельство: Чаплина здесь фактически нет (считается, что в эпизоде на вокзале он появляется на несколько секунд в кадре в виде носильщика). Если не знать, что этот фильм поставлен Чаплином, авторство его ни за что не определишь. За шесть-семь лет до него сходным образом снимали в России Протазанов, Бауэр, Чардынин, в Италии — Мартольо, Пастроне, Серена, в Германии, а

позднее в США мастером схожих сюжетов был Любич, я уже не говорю о датчанах и шведах (см. соответствующие главы в Книге I). Что выделяет «Парижанку» на общем фоне? Уж во всяком случае не сюжет.

Двое влюбленных из провинциального французского города никак не MORД пожениться: родители обоих категорически против. Пара решает уехать в Париж, но внезапная смерть отца задерживает юношу. Его возлюбленная уезжает одна и в его отсутствие в Париже становится любовницей богатого и циничного хлыща. Спустя год бывшие влюбленные случайно встречаются в Париже: она — дорогая кокетка, он стал художником. Любовь вспыхивает с новой силой, но мать героя отговаривает сына от женитьбы. Героиня возвращается к своему содержателю, герой просит у нее прощения и умоляет вернуться к нему. Она отказывается, и тогда художник стреляется. Героиня осознает, что всегда терпеть не могла своего хлыща, уходит от него и вместе с матерью своего погибшего возлюбленного поселяется в деревне. Вот и вся история.

Интересующихся подробностями отсылаю к книге А. Кукаркина «Чарли Чаплин» (М., 1988), здесь же скажу, что фильм этот явно перехвален, слишком высоко оценен в кинематографическом отношении. Можно признать, что снят и смонтирован он тоньше и даже искуснее, чем многие фильмы упомянутых (и не упомянутых) мною режиссеров, но если посмотреть на особенности повествования о событиях, на драматургию развития действия, то фильм окажется затянутым, монотонным. В мелодрамах подобного рода очень много зависит от актеров, ночаплиновским исполнителям не хватает ни мастерства, ни личного обаяния, ни характерности, ни колорита. Эдне Первизнс, она играет героиню, эта роль оказалась попросту не по плечу; ее потолок — резонерствующая возлюбленная Чарли в короткометражных комедиях Чаплина. Адольф Менжу в роли циничного фата, содержателя героини, смог лишь исполнить функцию собственного типажа, то есть соответствовать жизненным прототипам персонажа. Остальные актеры и вовсе бесцветны. Кстати, именно по этим причинам «Парижанка» плохо прошла в прокате — случай для Чаплина необыкновенный.

Однако, если посмотреть на этот фильм не как на веху в истории кино (на «веху» он не «тянет»), а как на определенный момент в творчестве Чаплина, то «Парижанку» следует, конечно, счесть рубежным, пороговым произведением: с нее не просто начинается, повторяю, период полнометражных фильмов, и съемки некомедийного фильма да еще и без участия Чаплина не были ни случайностью, ни тем более ошибкой. Сняв «Парижанку», Чаплин как бы посмотрел со стороны на себя как на режиссера; не на комедиографа, а на режиссера-профессионала, умеющего работать и с драматическим материалом. Ибо на уровне кинематографа начала 20-х годов (напоминаю, «Парижанка» снята в 1923 году) фильм снят впол-

не профессионально. И этот опыт, накопленный в процессе съемок драматического по сути фильма, пригодится Чаплину в дальнейшем, когда, как в «Огнях большого города» (1931), понадобится свободно и естественно переходить от смеха к драме, или, по выражению Луи Арагона, от «смеха до упаду к неудержимо подступающим слезам».

Вторым фильмом, снятым в рамках системы «Чарлз Чаплин филм корпорэйшн» — «Юнайтед Артисте», был «Золотая лихорадка» (1925). Пожалуй, ни к одному другому фильму Чаплина не применимы в большей степени только что процитированные мною слова Арагона. И не только потому, что в этом фильме, посвященном массовому безумию, много эпизодов, ни в каком отношении не связанных с комедией, но и потому, что во многих действительно комедийных эпизодах чаплиновский Чарли смешон **печально**. В «Золотой лихорадке» практически нет чисто комедийных эпизодов, но каждый эпизод — **двухуровневый**, то есть и комедийный и драматичен одновременно. Это история о золотоискателе, о золотомании, охватившей целое поколение американцев, которые начиная с 1896 года на протяжении полутора десятилетий толпами съезжались в бассейн реки Клондайк, на Юконе (северо-запад Канады), надеясь добыть и намыть там побольше золотых самородков, чтобы, затем продав их, обеспечить себя до глубокой старости. Удавалось это, понятно, немногим, и Чаплин делает все, чтобы уверить зрителя: его закутанный в плед бродяга, особенно нелепо выглядящий среди покрытых снегом гор в своем привычном «костюме» с тросточкой и передвигающийся «пингвиньей» походкой, не имеет абсолютно никаких шансов на успех.

Вообще слово «успех» к такому человеку, как Чарли, кажется неприложимым — он обречен на неудачи и страдания от голода, от холода, от отсутствия денег и простого человеческого общения. И это — первый и основной уровень воздействия Чаплина на зрителя; он просвечивает через все последующее комедийное развитие эпизодов. Более того, **их комизм (ощущение комического) рождается из нереальности, из невозможности всего того, что происходит с Чарли в пространстве фильма**. Случайный знакомый Чарли, золотоискатель по прозвищу Большой Джимми, находит богатую золотом толщу породы (так называемую «жилу»), но, получив от соперника лопатой по голове, напрочь забывает, где именно эта жила расположена. Лишь увидев Чарли, он вспоминает, что именно этот человек с тросточкой может привести его в нужное место. За это Большой Джимми обещает сделать Чарли миллионером и выполняет свое обещание. Если не вдаваться в многочисленные подробности, такова схема развития действия. И именно она сквозит, просвечивает, проглядыва-

ет, проступает сквозь множество подробностей, которыми, собственно, и оказываются комедийные эпизоды, то есть второй, верхний, уровень восприятия фильма.

Здесь и знаменитый эпизод в хижине, где Чарли и Большой Джимми мучаются от голода, и Чарли варит в кастрюле свои башмаки, а потом обсаживает гвозди подошвы, как косточки; затем у Большого Джимми начинаются голодные видения, ему кажется, что перед ним не Чарли, а курица, и он начинает гоняться за этой курицей с ружьем. В этом эпизоде слой комического наиболее тонок и целиком зависит от актерского мастерства Чаплина, драматическая же «подкладка» происходящего настолько очевидна, что преодолеть ее и удержаться в русле комедии Чаплину удастся только с помощью элементарного гротеска: в откровенно неестественном «курином» наряде Чарли бегают от Джимми все в той же легко узнаваемой «пингвиньей» манере. Здесь и финальный эпизод с его несколькими искусственным переодеванием: став миллионерами, Чарли и Джимми на пароходе отплывают с Юкона; журналисты, вечно суесящиеся вокруг миллионеров, просят элегантно одетого Чарли сфотографироваться на память в его старом «костюме» бродяги; переодевшись, Чарли по обыкновению беззаботно позирует перед камерой, спотыкается и кубарем скатывается по лестнице с верхней палубы для избранных на нижнюю палубу, где размещены обычные люди. Здесь он встречает девушку, за которой безнадежно ухаживал на прииске, и здесь же его задерживает полиция, приняв за пароходного «зайца».

В итоге, разумеется, все завершается благополучно (с помощью все тех же журналистов), но этот гэг с переодеванием, повторяю, несколько искусственный, ибо возникает как бы случайно, понадобился для того, чтобы в последний раз показать весь драматизм погони за золотом: **успех, удача, везение, счастливая случайность — все это так ненадежно, так хрупко, зыбко, может исчезнуть, развалиться, рухнуть в любой момент, а счастливый случай может обернуться несчастливим**. Сквозь любые комедийные нелепицы, гэги и выходки все также просвечивает изначальная драма подобно тому, как через лихорадку «безумных» двадцатых все явственнее проступали зловещие контуры будущего краха.

Конечно, отыскивать в чаплиновских фильмах (как и у его коллег и конкурентов) приметы реальной жизненной обстановки в стране — напрасный труд: их нет. Потому что **фильмы эти — поэтически-смеховая идеализация подлинных общественных и индивидуальных взаимоотношений**. Однако самый принцип этих взаимоотношений, отчетливость (или, напротив, расплывчатость) характеристик основных персонажей — их общественного положения, психологии, темперамента и т. п. — позволя-

ют **догадываться** о реальной подоплеке показанного на экране. За исключением «Парижанки» (в ней нарушены привычные для Чаплина жанровые предпочтения), практически все фильмы Чаплина завершаются хеппи-эндом. (Я не говорю сейчас о поздних фильмах типа «Мсье Верду», 1948, или «Огней рампы», 1952).

«Цирк» (1928) — последний фильм Чаплина, снятый в 20-е годы, — также завершается хеппи-эндом, но... не для Чарли. Чарли остается одиноким, и это горькое, даже трагедийное (он обречен быть бобылем в пространстве фильма) одиночество оказалось результатом бурных событий, происходивших в жизни Чаплина в период работы над фильмом: шумный бракоразводный процесс, журналистская и судебная травля, запрет на прокат фильмов, обвинения в политической нелояльности и в безнравственности, требования высылки из страны как нежелательного иностранца и т. п. Все эти малоприятные волнения так или иначе сказались на «Цирке», который задумывался как веселая, энергичная комедия о вечном бродяге; влюбившись в дочку хозяина цирка-шапито, Чарли и сам становится цирковым артистом. То, что мы видим на экране, — конечно, комедия, но такая, когда смех, что называется, застревает в горле. Некоторые, причем ключевые, эпизоды неожиданно (для веселой комедии) обретают символическое звучание, то есть это не просто остроумные гэги, разрешающие ситуацию в специфически комедийном ключе, — это еще и знак более общей, как бы всечеловеческой ситуации. Вот примеры.

Чарли спасается от полицейских — ситуация, повторяющаяся не только у Чаплина («Искатель приключений», «Собачья жизнь», «Пилигрим», «Малыш» и т. д.), но и, как увидим дальше, у Китона. И практически всякий раз за редкими исключениями эта ситуация локальна, то есть не имеет всеобъемлющего смысла. Но в «Цирке» она становится символической. Перед входом в ярмарочный павильон с зеркальным аттракционом на стене укреплены заводные, механические куклы в человеческий рост. Чарли прячется среди них и изображает такую же куклу. Человек, становящийся куклой, — мотив в искусстве нередкий, и уже хотя бы по этой причине нетрудно сделать вывод об **обесчеловечивании** человека, попавшего в общественный механизм (тема, которую Чаплин разовьет в «Новых временах», 1936). Трюк с куклами Чарли удался, но лишь на время. Он оказывается внутри аттракциона с зеркалами. Перед нами уже не один Чарли, а десятки — столько, сколько отражений, то есть герой уже не Чарли (с большой буквы), а чарли (с маленькой). Далее, куда бы он ни сунулся, он тотчас преобильно стучается лбом в стену (в зеркало), а так как это не Чарли, а чарли, то есть его много, то это означает, что и все такие, как он, обречены биться лбом о стены. Преследуя его, сюда же, в комнату с зеркалами, попа-

дает полицейский, которого теперь также становится много, и эти «полицейские» гонятся за «чарли». Символ полицейского, преследующего маленького человека.

Другой знаменитый эпизод — с обезьянами. Возлюбленная Чарли покорена красавцем-канатоходцем, и Чарли решает показать ей, что он не хуже — он тоже умеет работать на натянутом канате. Но в тот момент, когда Чарли с ужасом понял, что страховочная лонжа оторвалась и теперь он над залом практически беспомощен, на канат вылезают четыре обезьянки; они забираются на Чарли, и без того еле удерживающего равновесие, кусают его, стаскивают с него одежду, и он предстает перед публикой, а стало быть и перед своей возлюбленной, в самом что ни есть жалком и униженном виде. Чаплин умышленно растянул этот эпизод, чтобы самый толстокожий зритель понял, что **дело не в Чарли и не в обезьянках, что это его, Чаплина, рвут на части и пытаются унижить перед зрителем враждебная ему пресса и общественные организации** вроде Лиги благопристойности. А мы сегодня понимаем, что перед нами — символическое изображение Художника во враждебном ему обществе.

Особенности чаплиновского персонажа, Чарли, этого так называемого «маленького человека», ставшего символом сопротивления обычного человека давлению общественного механизма, у нас принято объяснять несчастным, голодным детством Чаплина, теми тяжелейшими жизненными условиями, в которых он рос в трущобах лондонских окраин. И хотя это объяснение — явная натяжка (бродяжничество Чарли не отражает его социальное положение; **он — вечный бродяга, мифологический божь**, его неприкаянность — такая же условность, как принадлежность Гамлета к августейшей фамилии), тем не менее оно превратилось в стереотип, в идеологический штамп: «маленький человек» — порождение нищего детства Чаплина. Этот штамп стал причиной особой популярности Чаплина среди отечественных историков кинематографа. Двойственность характера Чарли, его поэтическая вневременность, мифологизм образа ставятся в жесткую зависимость от социальных, «больших» идей, приписываемых Чаплину (самому-то ему эти идеи, по всей вероятности, даже в голову не приходили; чего стоит одна его фраза: «Я разбогател, играя бедных»). По этой причине из всех превосходных мастеров американской кинокомедии 20-х годов в нашей литературе подробно разработан только Чаплин, да и то в основном как создатель «человеческого образа огромной обобщающей силы, выразившего тревоги и надежды простых людей мира» (Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986). Характеристика столь же распространенная, сколь и странная, если учесть, что она относится к **комику**, наделенному необыкновенной пластической поэтичностью, поразительным чувством на **смешное** и уникальной способностью к изобретению гэгов. Но,

как я уже говорил, работали в 20-е годы и другие комики, в борьбе с которыми за зрительские симпатии Чаплин далеко не всегда выходил победителем.

Наиболее выдающимся конкурентом Чаплина в 20-е годы был **Бастер Китон** (1895-1966). Трудно с уверенностью сказать, встречались эти два великих артиста друг с другом или не встречались, хотя если люди одновременно работают в одном и том же сравнительно узком пространстве и имена их популярны повсеместно, а стало быть, каждый из них осведомлен друг о друге, то, рассуждая логически, остается предположить, что не встретиться у них было шансов меньше, чем встретиться. (Повторяю, я имею в виду именно 20-е годы, о которых здесь и идет речь, — позднее, в 1952 году, они встретились в одном фильме: шестидесятитрехлетний Чаплин пригласил пятидесятилетнего Китона на небольшую роль в свой фильм «Огни рампы».) Как бы то ни было, а судьба словно подготавливала будущую и неравную встречу Чаплина и Китона. Оба выросли в семьях бродячих актеров (на нынешний лад — гастролеров), правда, таких мучений, как юный Чаплин, юный Китон не испытывал. Его родители возили ребенка с собой на гастроли, и он с четырех лет выступал вместе с ними в номере «Трое Китонов». Все играли в одинаковых костюмах и были одинаково загримированы — грим с бородкой (и у матери и у ребенка! Этот мотив позднее обыгран в фильме «Дом развлечений», 1921).

Когда всматриваешься сегодня в этого «бородатого» малыша, каким он предстает на архивных фотографиях, с его абсолютно равнодушным взглядом в объектив и в этом равнодушии едином с родителями, понимаешь истоки его неулыбчивого лица, принесшего ему впоследствии мировую славу. Именно у родителей выучился еще малолетний актер всевозможным акробатическим номерам и приемам, а также тому, что сегодня выполняют специально обученные и подготовленные люди — каскадеры. В дальнейшем все ситуации в фильмах, требующие ловкости, спортивной подготовки и, главное, мужества, Китон будет выполнять сам, не раз рискуя жизнью. Его настоящее имя Джон Фрэнсис. Принято считать (возможно, это и легенда), что, увидев, как этот мальчишка, споткнувшись, кубарем скатился с лестницы прямо ему под ноги, знаменитый фокусник и иллюзионист Гари Гудини воскликнул (*What a buster!*) (Во дает!). Это словечко *buster* будущий актер и режиссер и выбрал себе в качестве псевдонима. По-видимому, он мечтал о том, чтобы и зрители — кто во всеуслышание, а кто про себя — восклицали то же самое.

К 1917 году совместные гастрольные выступления семейства Китон оборвались, причем по причине, аналогичной той, что повлекла за собою творческий и жизненный крах старших Чаплинов, — пьянство отца. Но в

отличие от Чаплинов алкогольная драма старшего Китона не повлекла за собой трагических последствий: молодой Китон был уже достаточно взрослым человеком, чтобы зарабатывать на жизнь, более того, к 1917 году он уже обрел репутацию хорошего водевильного актера, и лестные предложения выступить в популярных постановках и в престижных залах следовали одно за другим. Впрочем, сценические выступления явно потеряли для молодого артиста свою привлекательность — новый вид творчества неудержимо влек его к себе. Мир фильмов, съемка и игра перед объективом кинокамеры — вот что занимало теперь его воображение, и всем выгодным предложениям театральных антрепренеров он предпочел роль второго плана в серии короткометражек, снимавшихся знаменитым в те годы кинокомиком Фатти («толстяк»), то есть Роско Арбаклом. (С последним, кстати, одно время сотрудничал и Чаплин, когда в 1914 году начинал свою деятельность в компании «Кистоун». Вместе с Арбаклом они снялись в фильмах «Джонни в кино», «Танго-путаница», «Его любимое времяпрепровождение», «Повесы».)

Первым фильмом из этой серии да и вообще первым фильмом в жизни Бастера Китона стал «Подручный мясника» (1917). Роль у Китона была неглавная (мясником, понятное дело, был толстяк Фатти), но не заметить Китона в ней было невозможно: **молодого комика отличало олимпийское спокойствие в любых ситуациях**. Когда здоровяк Фатти без предупреждения швырнул прямо в своего помощника мешок с мукой, тот, естественно, упал, но при этом и бровью не повел. Впоследствии эта невозмутимость его правильного, даже красивого, чуть вытянутого лица стала его «визитной карточкой», внешней приметой, отличающей его от всех коллег и конкурентов. Более того, из соображений рекламы ему по контракту даже запрещалось улыбаться вне съемок — неподвижное лицо Китона стало его публичным имиджем. «Подручный мясника» оказался не только первым из серии комических короткометражных фильмов, снятых Роско Арбаклом, но и на сегодняшний день практически единственным известным фильмом этой серии; остальные либо утрачены, либо известны под прокатными названиями других стран. Надо добавить, что серия эта снималась не в Голливуде, а в Нью-Йорке (большая часть), а последние фильмы в калифорнийском городке Лонг-Бич (к югу от Лос-Анджелеса). Фильмы выходили в прокате 1917 по 1919 год, и в целом было выпущено 16 фильмов с участием Китона, который, кстати, в 1918 году на несколько месяцев был мобилизован и отправлен в Европу, точнее во Францию, под самый занавес Первой мировой войны.

В конце 1919 года продюсер Джозеф Шенк, выпускавший среди прочего всю серию фильмов Арбакла с участием Китона и прокатывавший их через

уже упоминавшуюся мною компанию «Фэймос плэйерз — Ласки», понял, что этот молодой, на вид тщедушный, гибкий, но не ломающийся комик имеет большое будущее (кассовое, естественно), и образовал свою компанию для производства комедийных картин, ориентированных уже исключительно на Китона как на исполнителя главных ролей. Прокатывать их он стал сначала через МГМ (как помним, входившую в киногогант «Поев»), а затем через «Фёрст нэшнл», бывший банк, затем ставший кинокорпорацией, сперва прокатной, а потом и производственной. Именно такая **смена студий, перетекание функций, превращения, которые претерпевали практически все кинокомпании, были характерны для Голливуда того периода, когда формировался кинематограф крупных и сверхкрупных корпораций.** Студии и компании меняли хозяев, хозяева меняли студии и компании. Вот также и Джозеф Шенк приобрел в конце концов одну из киностудий, еще недавно принадлежавшую Чаплину (очень вероятно, что это была киностудия «Лоун стар» на Лилиан-роуд), и переименовал ее в «Бастер Китон стьюдио». Еще одно сближение интересов Чаплина и Китона — пока в полном соответствии с разницей в возрасте Чаплин на шаг опережает своего будущего и достаточно серьезного конкурента. Впрочем, в этой конкуренции не было ничего необычного — такова была эпоха «безумных двадцатых», когда все конкурировали со всеми; в данном же случае конкуренция была тем более естественной и неизбежной, что зритель у обоих комиков был один и тот же.

Расставшись в 1919 году с Фатти Арбаклом, он снимается в полнометражном фильме «Олук», который поставил режиссер Герберт Блаше для кинокомпании МГМ в 1920 году. Фильм был экранизацией сценического фарса Уинчела Смита «Новая Генриетта» и явно выпадал из общего потока американской «комической» сеннетовского толка, хотя, что примечательно, пользовался успехом и принес Китону звездный статус. Но подлинная и прочная слава кинокомика, равного по дарованию Чаплину, пришла к Китону только после серии двух-трехчастевых короткометражек, снятых в 1920-1922 годы: «Одна неделя», «Пугало», «Соседи», «Дом с привидениями», «Невезение», «Условный знак», «Дом развлечений», «Лодка», «Бледнолицый», «Копы» («Полицейские»), «Родня моей жены», «Кузнец», «Сны наяву», «Любовное гнездышко» и т. д. С 1920 года с помощью Шенка Китон стал независимым продюсером, и до 1928 года его фильмы выходили под грифом новой независимой кинокомпании «Бастер Китон продакшнз», хотя, конечно, всем было ясно, что подлинным продюсером китоновских фильмов оставался все тот же Джозеф Шенк. В 1923 году Шенк решил, что пора удлинять метраж картин, и Китон послушно принимается за съемки полнометражных фильмов: «Три эпохи» и «Наше гостеприимство» (оба — 1923), «Шерлок-младший»

и «Навигатор» (оба — 1924), «Генерал» (1927), «Пароходный Билл-младший» и «Кинооператор» (оба — 1928) и другие — чуть больше десятка немых полнометражных фильмов. Я называю, естественно, не все (к чему засорять память ненужной информацией?), но названные — действительно жемчужины бесслесного киноискусства.

Если у Чаплина периодом учения можно считать 1914 (35 фильмов к/к «Кистоун») и 1915 (13 фильмов к/к «Эссенеи») годы, то ученичество Китона пришлось на 1917-1919 годы сих 16 фильмами Роско Арбакла, начиная с «Подручного мясника». Здесь молодой актер демонстрирует почти акробатическую пластику и «мимические» возможности неподвижного, неулыбчивого лица, которые, воспринимаясь слитно, производят впечатление таинственной, невесть откуда берущейся динамической поэзии. Хаотически скроенные, грубо слепленные фильмы Фатти Арбакла до мелочей соответствовали принципам Мака Сеннета — это были настоящие «комические», нелепый сюжет и дурной вкус которых искупались неослабевающим до конца ритмом и нередко остроумными гэгами (современный нам с вами образчик сеннетовской «комической» — сериал с участием Бенни Хилла). Именно ритм и каскад гэгов сохранил Китон в своих последующих фильмах, в которых он уже, как и Чаплин, был и актером и режиссером, но если Чаплину, чтобы накопить достаточный запас опыта и мастерства, понадобилось два года и полсотни фильмов, то темп, в котором профессиональные навыки обретал Китон, был куда медленнее: за три года 16 картин (во всяком случае именно столько известно на сегодняшний день). Но уже первые режиссерские работы Китона показали, в чем принципиально расходится этот неулыбчивый и пластичный комик как со своими учителями Сеннетом и Арбаклом, так и с конкурентом Чаплиной.

Его первая самостоятельная картина «Одна неделя» — **образец искусства «чистой» комедии, своеобразный сплав комического и «комической».** Однако если знаменитый французский философ Анри Бергсон («Смех в жизни и на сцене») считал, что в основе комического запрятана «неприспособленность личности к обществу», то в фильмах Китона вполне в духе сеннетовской «комической» этот тезис вывернут, что называется, наизнанку: здесь не личность не приспособлена к жизни в обществе, а наоборот — общество, окружающий мир никак не приспособятся к характеру Бастера. Стоит ему появиться, как все в этом мире тут же идет вкривь и вкось. Дядюшка дарит Бастеру на свадьбу сборный дом типа «сделай сам», который, по замыслу авторов конструкции, может и должен служить жилищем, но... только не Бастеру («Одна неделя»); все городские полицейские брошены в погоню за ничего не понимающим Бастером, вся вина которого

только в том и состоит, что он отбросил от себя гранату — ею некий террорист старался расстроить парад полицейских перед мэром («Копы»); семейство кровных врагов Бастера, мечтающих осуществить свою вендетту и покончить с ним, не в состоянии сделать это в собственном доме (законы гостеприимства!), а вне дома все их попытки разбиваются об умение Бастера играть по их же правилам («Наше гостеприимство»); во время гражданской войны паровозному машинисту-южанину Бастеру удается увести свой локомотив от врагов и попутно завоевать сердце девушки не потому, что он фантастически ловок, а потому, что нелеп самый механизм гражданской войны, и Бастер, делая эту нелепость очевидной, пользуется ею («Генерал»); с кем бы ни довелось столкнуться неловкому уличному фотографу Бастеру, мечтающему стать кинооператором (с бандами ли в китайском квартале, схватку между которыми снимает Бастер, с соперником ли его в борьбе за симпатии сочувствующей Бастеру девушки), все терпят полный крах перед увлеченностью и настойчивостью простодушного Бастера («Кинооператор»).

Дело в том, что в конструкции, по которой выстроен окружающий Бастера мир, есть некий «роковой» изъян: **жить в этом мире**, словно в сборном домике, подаренном дядюшкой, **способен только тот, кто скроен по общепринятым стандартам**, действует по распространенным схемам, кто предельно осторожен и осмотрителен.

Но Бастер — из тех, кто воспринимает жизнь буквально и лишен даже намеков на осмотрительность. К таким, как он, и применимы всевозможные поговорки типа «не пили сук, на котором сидишь» — в той же «Одной неделе» Бастер как раз этим и занят. На противоречии между тем, что предлагает Бастеру стандартизированное общество, и тем, насколько буквально готов принять и усвоить эти стандарты простодушный Бастер, и строится комизм практически всех фильмов Китона, начиная с «Одной недели». Но, наблюдая за Бастером на всем протяжении творчества Китона, переходя от одного фильма к другому, от феерических короткометражек типа «Копов» или «Дома с привидениями» к развернутым историям вроде «Нашего гостеприимства», «Шерлока-младшего» или «Кинооператора», замечаешь — как бы это сказать? Не столько недостатки (это не недостатки), сколько **ограниченность китоновской музыки**. Возможно, это даже самоограничение.

Начать с того, что, по сравнению с чаплиновским Чарли, **характер Бастера разработан куда более плоско** — его почти не воспринимаешь как человека из плоти и крови: это, скорее, **забавный гомункулус**, схожий с тем, какого придумал Гёте во второй части своего «Фауста». Практически во всех фильмах Китона пластика и динамизм поведения Бастера го-

раздо заметнее (да и важнее) особенностей его характера. Пластичность, гуттаперчевая гибкость его тела, не улыбочное лицо, поразительно остроумные и сложные гэги, стремительный, изменчивый ритм межкадрового и внутрикадрового движения (проще — монтажа) — вот что в первую очередь бросается в глаза в фильмах Бастера Китона. Но привыкнув к нему и приглядевшись внимательнее к этому удивительному существу, понимаешь, что он наделен одной-единственной характерной чертой — **просто душем**, причем во всех его оттенках. Бастер наивен, простосердечен, лишен какой бы то ни было осмотрительности; влюбчив, и в этом ничем не уступает Чарли и в отличие от него (особенно от Чарли из ранних фильмов Чаплина) никогда не бывает развязан, скорее, робок. Вот, пожалуй, и все человеческие качества Бастера. Его даже можно было бы считать Кандидом новейших времен, если бы не его американизм. Как помним (а, надеюсь, вы это помните), вольтеровский Простодушный стоически терпел все сваливавшиеся на него несчастья, утешаясь словами своего учителя Панглоса «все к лучшему в этом лучшем из миров». Но у Бастера нет своего наставника, а утешение он находит лишь тогда, когда, загнанный в угол, демонстрирует чудеса хитрости, ловкости, изворотливости, упорства и предприимчивости, то есть чисто американские свойства. Повесть Вольтера, как известно, называется «Кандид, или Оптимизм». **Специфически американский оптимизм** сквозит и в фильмах Китона: каким бы ни был или ни казался ему окружающий мир, этот мир был все же «лучшим из миров», хотя бы потому, что никакого другого он не знал.

Помимо того, что характер Бастера несравненно менее глубок, нежели характер Чарли, он к тому же не развивается, причем не только в пределах одного фильма, но и на протяжении всего творчества Китона. Если сравнить Бастера из «Подручного мясника» (1917), актерского дебюта Китона, и Бастера из последних его немых картин «Кинооператор» (1928) и «Брак поневоле» (1929), мы увидим, что, несмотря на некоторые, не столь уж и заметные физические перемены (за десять-то лет), характер Бастера не претерпел никаких изменений: все то же простодушие в сочетании с ловкостью, гибкостью и не улыбочивостью. Что это — неумение, неспособность развиваться, усложнять характер, делать его глубже, разнообразнее или это, повторяю, самоограничение? Однозначного ответа здесь нет. Могу сказать только то, что **Бастер — это маска, но такая, какую с течением времени оказалось невозможно снять**: она приросла к лицу художника, став его вторым лицом (недаром, по контракту, Китону запрещалось улыбаться в присутственных местах, и даже в конце жизни, уже в 60-е годы, в ходе телевизионных интервью он не позволял себе смягчать улыбкой традиционно, привычно неподвижное лицо). Этот гомункулус, точно лакмусовая бумажка, позволяет про-

тестировать окружающий мир. Но гомункулус — не человек, а потому и не способен к развитию. Он — вариант чаплиновского отношения к жизни, где человеку нет места. Чаплин уточнял: слабому человеку. **Для Китона все люди на один лад—слабые или сильные, все они в обезумевшем мире теряют индивидуальность:** кого различишь в несущейся по улицам, точно стадо бизонов, толпе полицейских?

Существенная особенность фильмов Китона — их драматургическая разработка. В этом их принципиальное отличие от композиционно аморфных картин Чаплина. Фабульная последовательность событий в той же, например, «Золотой лихорадке» не обусловлена никакой закономерностью: события можно поменять местами и перестроить в любом композиционном ключе — главное, чтобы сохранялась общая сюжетная схема — беспомощный и слабый бродяга, неловкий ухажер становится миллионером и обретает любимую девушку. Но практически каждый фильм Китона имеет отчетливый сюжет, строго последовательную фабулу и жесткое драматургическое построение, основанное на сквозном мотиве.

В «Одной неделе», например, сюжетом служит сборка дома, заканчивающаяся его полным разрушением. Принципом фабульной последовательности событий выбрана неделя, дни которой отсчитываются листками календаря: от выхода Бастера с молодой женой из церкви до заключительной сцены, когда Бастер вешает на обломки дома табличку «Продается». Каждый эпизод логически продолжает предыдущий, и все они, вместе взятые, ориентированы на особенности характера Бастера, на уникальное сочетание в нем физической гуттаперчевости и простодушия как свойства души. Его легко обмануть, но невозможно победить. Чтобы показать эти качества наглядно, Китон выбирает многозначный объект, становящийся сквозным мотивом. В «Одной неделе» — это сборный дом, подарок дядюшки к свадьбе: 1) это — дом, предназначенный для жизни в нем; 2) это — сборный дом, то есть свое счастье молодожены должны собрать, что называется, по камешку, точнее — по досщечке; 3) это — подарок, но подарок мнимый: чтобы им воспользоваться, надо как следует потрудиться, и не только сейчас (сейчас-то как раз ничего и не получается), а всю жизнь. Такие сквозные мотивы-объекты, которые Китон-режиссер проводит, провозит, проносит по сути через весь фильм, есть в каждой его картине. В «Кобах» — это воз житейского хлама, в который запряжена старая кобыла; в «Генерале» — это паровоз, перемещающий Бастера через все фронты гражданской войны; в «Кинооператоре» — это, понятное дело, кинокамера, которая и выручает Бастера в финале, помогая ему обрести и профессию и любимую девушку.

Спору нет: Китон — артист выдающийся. Но зададимся вопросом: стал ли он столь же значительным Артистом для нескольких поколений кинозрителей во всем мире (а не только в США), как его главный конкурент и современник Чарлз Чаплин? Как бы легко и весело ни смотрелись и маленькие (типа «Одной недели» и «Копов») и полнометражные («Шерлок-младший», «Генерал») фильмы Китона, как бы ни поражали его головоломные и чрезвычайно остроумные гэги, все же на этот вопрос приходится, к сожалению, отвечать отрицательно. Нет, не стал. Но почему? Да по одной простейшей причине: *он не такой, как мы*. Чаплиновский Малыш, маленький, обычный человек — это все мы. Каждый из нас оказывается маленьким, беззащитным, бесправным всякий раз, когда сталкивается с огромной государственной машиной подавления, ибо современное государство на то и существует, чтобы, так сказать, ставить на место каждого в отдельности и всех вместе. В этом смысле с 20-х годов мало что изменилось, а если и изменилось, то в худшую сторону. Потому-то в XX веке (и а следующем, разумеется) беззащитный человек — всегда герой нашего времени. Его образ, близкий всем и каждому, и создал Чаплин, став не в одни только 20-е годы «властителем дум». А вот образ, созданный Китоном, вряд ли подходит каждому из нас. Ведь он — гомункулус, то есть **искусственное, механическое подражание человеку, рожденное безумными двадцатьями», которые гляделись в его изображение, как в зеркало.** Но гомункулус не может быть героем какого бы то ни было времени — он не человек, а лишь его имитация.

Например, в 30-е годы стали необыкновенно популярными мультипликационные персонажи — мышонок Микки-Маус, утенок Дональд Дак и пес Плу-та, порождения фантазии Уолта Диснея, но никто же не называл их героями нашего времени! Простодушный гомункулус Бастер — такое же творение фантазии, как Микки-Маус со товарищи. Неслучайно популярность Китона (в отличие от Чаплина) упала именно тогда, когда в моду вошли мультипликационные персонажи Диснея — их гибкость и негибкость, неуязвимость в любых обстоятельствах, конечно, куда выше, нежели у Бастера, исполнитель которого все же человек. Да и сеннетовская «комическая» в исполнении диснеевских рисовальщиков куда более впечатляюща, чем не только фильмы Сеннета, но и остроумные, изящные картины Китона. Актуальность образа, созданного Китоном, исчезла, растворилась в истории вместе с 20-ми годами, а нам остались лишь поразительная пластика актера и необыкновенная изобретательность гэгмэна.

Итак, Чаплин и Китон.... Не хочется называть их комиками — звучит как кличка или прозвище. **Двое выдающихся комедийных актеров, возвысивших комический аттракцион, «комическую», до высот насто-**

**ящего искусства.** Чарли, маленький человек, Малыш, сопротивляющийся давлению общества, вечный бродяга, мифологический бомж. Бастер, гибкий, пластичный гомункулус, порождение алхимии «безумных двадцатых», Кандид, Простодушный в эпоху мафии и всепоглощающей страсти к наживе. И это только двое из общей плеяды прекрасных комедийных артистов в Америке 20-х годов.

Помимо ковбойских фильмов и костюмно-исторических боевиков, помимо мелодрам и комедий светского характера (Де Милл, Любич), помимо мелодрам и комедий социального характера (Штрогейм), наконец помимо комедий, находящихся как бы на стыке «комической» и комического (Чаплин, Китон), говоря об американском кино 20-х годов, нельзя не упомянуть документальные фильмы. Они хоть и были редкими в те времена и пользовались далеко не столь массовым спросом, как игровые, но, во-первых, внимание к себе все же привлекали, а во-вторых, спустя два-три десятилетия эти фильмы стали образцами целого вида кинематографа, и уже документальное кино как таковое обрело особое и социальное, и нравственное, и политическое значение в общем развитии мировой культуры, **да и природа его во многом стала основой для эстетики телевизионного экрана.**

По сути дела, документальное кино образовалось из хроникальных съемок, какие, как мы знаем, велись во всех странах, стоило только туда завести кинокамеру. Позднее хроникально-документальные съемки Первой мировой войны, к примеру, Гриффит включил в некоторые эпизоды своего фильма «Сердца мира» (1918). Но только после выхода на экраны в 1922 году фильма Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» о документальных фильмах как о самостоятельном виде кинематографа заговорили всерьез.

Флаэрти, по профессии траппер (охотник на пушного зверя), а кроме того, исследователь-любитель крайнего севера Канады, в начале 10-х годов увлекся кинематографом, в 1913 году приобрел кинокамеру и с 1914 по 1916 год снимал свой первый (несохранившийся) документальный фильм в районе Баффинова залива. Он неоднократно бывал у эскимосов, наблюдал их жизнь, хорошо знал их, и ему хотелось показать этот народ не с точки зрения так называемых «цивилизованных» людей, а так, как эскимосы видят сами себя. При финансовой поддержке крупных торговцев мехами (братьев Ревийон) он приступил к съемкам фильма, который и выпустил в 1922 году под названием «Нанук с Севера». **Метод длительных наблюдений,** использованный Флаэрти при работе над фильмом, стал впоследствии широко распространенным в мире кино, но Флаэрти был первым, кто применил

его последовательно, руководствуясь при этом не формальными задачами, а мировоззренческими принципами: он прожил более года вместе с семейством эскимосов, которые не только снимались в его фильме (слово «снимались» здесь, впрочем, не точно — они жили своей жизнью перед камерой), но и помогали в съемках. Этот фильм не был этнографическим, то есть Флаэрти не стремился показать материальную и духовную культуру эскимосов; не был этот фильм и антропологическим, то есть режиссер не ставил перед собой задачу рассказать об особенностях этой расы. Речь шла о другом: Флаэрти намеревался (и блистательно сумел это сделать) показать **жизнь эскимосов как непрерывную борьбу за выживание в условиях, совершенно непригодных для человеческого существования. «Нанук с Севера» — элю репортаж о жизни человека в нечеловеческих условиях.**

«Нанук» имел шумный успех, правда, этот успех был, скорее, международным, чем собственно американским, но на волне этого успеха уже известный нам с вами продюсер Джесси Ласки пригласил Флаэрти в «Парамаунт». Там был задуман очередной проект, разрабатывающий ту же документальную «жилу»: Ласки оплатил (или, как сейчас говорят, профинансировал) двухгодичное пребывание Флаэрти, его жены и брата на Саваи, одном из островов тихоокеанского архипелага Самоа, где они жили вместе с племенем маори. Там они написали сценарий и сняли фильм. О чем он? О сборе кокосов, о том, как ведут себя «пальмовые» крабы, о том, как у маори проходят большие праздники, об их ритуальных танцах, о том, как готовятся всеобщие пиршества, как жарится мясо в огромной яме, выложенной раскаленными камнями, о сложной татуировке, настоящем болевом испытании, через которое обязан пройти каждый юноша. Первоначально этот фильм был назван «Море», но в Европе, где он появился на экранах в 1926 году, он известен под названиями «Моана» и «Моана Южных морей». Однако, если «Нанук» прошел по экранам с успехом, в том числе коммерческим (показанное там зрители восприняли как экзотику), то «Моана» потерпела кассовый провал, ибо зрители ждали игры на гавайских гитарах и таитянских танцев. Кстати, именно по поводу «Моаны» появился термин «documentary» (документальное кино) — именно так назвал природу образов «Моаны» знаменитый впоследствии английский кинодокументалист Джон Грирсон в своей рецензии на фильм. Кроме фильмов Флаэрти, надо еще назвать два документальных фильма — «Трава» (1926) и «Чанг» (1925/1926), снятых Мериэном Купером и Эрнстом Шёдсаком (будущими постановщиками первого «Кинг-Конга»). Первый был посвящен иранскому кочевому племени бахтиарам; второй был фильмом о диких животных Сиам (Таиланда).

«Век джаза» закончился, как мы уже знаем, в октябре 1929 года биржевым крахом и общим кризисом, названным Депрессией. Двумя годами раньше завершилась эра немого (беззвучного) кинематографа: 6 октября 1927 года состоялась премьера фильма Алэна Крослэнда «Певец джаза» с Олом Джолсоном в главной роли. В этом фильме впервые в истории кино движение губ актера было полностью синхронизировано со словами. Успех был мгновенным, бесспорным и повсеместным. Особый восторг у публики вызвала уже упоминавшаяся мною короткая сценка (кстати, импровизированная — ее не было в сценарии), где Ол Джолсон оборачивается к актрисе, исполнявшей роль матери, т. е. смотрит прямо в объектив, и произносит слова, первые синхронные слова в истории кинематографа: «Минуточку!.. Так вы же еще ничего не слышали!». Реакция публики на эти слова и не на слова даже (хотя зрители действительно вообще еще ничего не слышали с экрана), а на то, что актер не показывал, как обычно, жестом, но выражал мысль простыми звучащими словами, реакция публики, повторяю, была похожа на реакцию первых зрителей люмьеровских фильмов (некоторые, как известно, готовы были бежать из зала от приближающегося на экране поезда). **Успех первых звуковых фильмов** — «Певца джаза» и «Поющего глупца» (1928, режиссер Ллойд Бэкон), — выпущенных компанией «Уорнер бразерз», во-первых, спас эту компанию от банкротства, а во-вторых, и это главное, **открыл новый этап в истории кино — развитие звукозрительного экранного изображения.**

**Итак:**

- «безумные» двадцатые — эпоха мнимого процветания, завершившаяся глубочайшим экономическим кризисом;
- 20-е годы — период формирования кинематографа крупных и сверхкрупных корпораций;
- 20-е годы — эпоха массового вкуса и кинематографа, к этим вкусам приспособившегося;
- основные жанры в американском кино 20-х годов — мелодрамы и светские комедии (Де Милл, Любич), сатирические комедии (Штрогейм), романтические мелодрамы (Кинг Видор), ковбойские фильмы (Харт, Микс, Форд, Крюзе), костюмно-исторические фильмы (Де Милл, Фэрбэнкс, Гриффит), эксцентрические комедии (Чаплин, Китон);
- 20-е годы — рождение документального кино;
- в целом, для США 20-е годы — период интенсивного развития кинопромышленности и кинобизнеса (в первую очередь) и своеобразного киноискусства — во вторую.

Кукаркина А. В. Чарли Чаплин. — М.: Искусство, 1988.

Чаплин Ч. С. О себе и своем творчестве. В 2-х т. — М.: Искусство, 1990/1991.

КИНО. Энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1986. (Статьи «Соединенных Штатов Америки кинематография» и на фамилии соответствующих режиссеров).

Паркинсон Д. Кино. — М.: Росмэн, 1996.

1000 фильмов за 100 лет. Краткий путеводитель-справочник по истории мирового кино. — М.: Госфильмофонд России; Русина, 1997.

Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. — С-Пб.: Академический проект, 1998. («Нанук с Севера», «Алчность», «Багдадский вор», «Золотая лихорадка», «Генерал», «Толпа»).

## ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО 20-х ГОДОВ



Если по ту сторону Атлантики стержневым принципом развития кинематографа стало формирование промышленного кинопроизводства, крупных кинокорпораций и единой прокатной, то есть торговой, модели, тогда как жанры и типы фильмов, студийные «стили», художественные особенности или их отсутствие — все было лишь следствием основного принципа, то по эту, европейскую сторону океана развитие пошло совершенно по иному пути. Тому были свои причины.

В отличие от Америки, которая географически далека от театра военных действий, европейские страны оказались главными актерами этого трагического театра со всеми вытекающими отсюда последствиями. Их хозяйство (экономика, финансы, строительство, занятость) лежало в руинах, причем независимо от того, на чьей стороне воевала та или иная страна: война действует разрушительно на всех — и на победителей и на побежденных. Вот почему кинопроизводство основных кинематографических стран (Франции и Германии) долго не могло справиться с последствиями войны. Так, во французской кинематографии ситуация по окончании Первой мировой войны сложилась просто катастрофическая. До войны французское кино фактически было законодателем мод: тут впервые пришли к выводу о необходимости промышленного ки-

нопроизводства (Патэ), тут первыми заговорили о профессионализации, о том, что фильм — это серьезный вид творчества («Фильм д'ар»), именно тут была создана такая перспективная модель коммерческого кино, как сериал (Фёйяд), не говоря уже о том, что столь необычная для раннего кино тенденция, как сказочные, трюковые, фантастические фильмы, также возникла во Франции (Мельес). И вот закончилась война, в которой Франция оказалась в числе победителей, и выяснилось, что от былого влияния не осталось и следа. В техническом и в коммерческом отношении Францию заметно опередила Америка, а в литературной сфере как основе сценарной деятельности Францию практически обобрали иностранные кинокомпании, прежде всего из соседней Италии, захватившие права на большую часть шедевров французской литературы и драматургии.

**Кинотеатры**, которых во Франции было до удивления мало, **оказались почти полностью подчинены зарубежным фирмам**. Отсюда несложно догадаться, что и выручка от проката французских фильмов во французских кинотеатрах была невелика. И впрямь, она составляла лишь четверть общей выручки от продажи билетов. Надо сказать, что малое количество кинотеатров было общим бедствием для европейской кинематографии, и в этом нет ничего удивительного — взгляните на карту Европы: не напоминает ли она лоскутное одеяло? Множество мелких государств, где просто нет зрителей или их число явно недостаточно для строительства множества кинозалов. В результате в начале 20-х годов по всей Европе насчитывалось около 20 тысяч кинотеатров, что не дотягивало до 22 тысяч кинозалов в США. В этих условиях во французской кинопромышленности началась перегруппировка сил. Мы с вами, разумеется, помним, как в 1918 году, тотчас по окончании войны, Шарль Патэ, на время военных действий уехавший в США, поставил французских кинопромышленников перед очень неприятной дилеммой: либо подладиться под американский вкус, либо прекратить всякую производственную деятельность, а с ней положить конец и национальной кинематографии. Но к 1920 году планы Патэ изменились, и он решил попросту, что называется, сойти с дистанции, то есть бросить кинопромышленность. Как следствие этого решения была ликвидирована его компания «Братья Патэ», и вместо нее образовались сразу две новые фирмы — «Патэ консортиум» и «Патэ синема».

Первой предстояло заниматься эксплуатацией кинотеатров, куплей-продажей и печатанием копий, торговлей съемочными и проекционными аппаратами; вторая должна была по-прежнему производить фильмы. Но раздел этот был недолгим, новообразовавшиеся фирмы тут же перессорились и менее

чем через год вновь слились в одну, или, если быть уж совсем точным, «Патэ консортиум» поглотила «Патэ синема». Все эти интриги, склоки, раздоры, тотчас возникшие после ухода Шарля Патэ из кинобизнеса, кажутся бурей в стакане по сравнению с теми организационными и инвестиционными процессами, что происходили, как мы видели, за океаном. Но эти мелкие свары, как ни удивительно, объективно пошли на пользу французскому кино, ибо резко ограничили возможности коммерческого ширпотреба американского типа (а как еще назвать всю продукцию Де Милла, костюмно-исторические боевики и ковбойские фильмы, о которых мы с вами говорили в предыдущей лекции?) и дали шанс кинопродукции иного рода. Вот почему всю французскую кинематографию 20-х годов мы можем (условно, конечно) разделить на три достаточно автономные группы фильмов: коммерческий ширпотреб, Авангард и несколько режиссеров, которых пока (опять-таки условно) называю «индивидуалистами».

Вы, конечно, уже догадались, что меньше всего меня интересует ширпотреб. (Хотя в скобках замечу, что при полном отсутствии сугубо коммерческой кинопродукции ни один национальный кинематограф не в состоянии создать хоть что-либо стоящее, ибо эти фильмы, во-первых, формируют некий профессиональный уровень, а во-вторых, способствуют появлению полноценного кинозрителя. В целом же это особая тема, на которую мы впоследствии, возможно, поговорим отдельно.) Разумеется, кассовых результатов, сопоставимых с американскими, французам добиться не удалось да и шансов практически не было, ибо отсутствовали массивные инвестиции, а дешевых и, одновременно, популярных жанров, аналогичных ковбойским фильмам, во Франции не нашли. Но кое-какие коммерческие успехи, во всяком случае, на национальном уровне все же были достигнуты. В первую очередь здесь надо назвать двенадцатисерийную экранизацию «Трех мушкетеров», которую в 1921 году сняли два режиссера — Анри Диаман-Берже и Анри Андреани. Фильм снимался в спешке: проблема состояла в том, чтобы не допустить на французский экран снятый в начале того же года в США фильм Фрэда Нибло «Три мушкетера» с участием Дугласа Фэрбенкса в роли д'Артаньяна. Как только были закончены первые серии, тут же был дан запрет на ввоз во Францию американской киноверсии этого классического произведения национальной литературы. Разумеется, впоследствии фильм был продан и за границу, но там особых лавров не снискал: громоздкий (двенадцать серий!), вяло смонтированный, начисто лишенный юмора (это у Дюма-то!), французский сериал безусловно проигрывал по всем статьям куда более компактному и ритмичному фильму Нибло да еще с участием популярнейшего Фэрбенкса. Однако на внутреннем рынке вялое творение Диаман-Берже и Андреа-

ни имело довольно шумный успех и принесло компании «Патэ консортиум» вполне приличную прибыль.

Прибыль же и особенно радужные перспективы увеличить ее заставили компанию наладить выпуск нескольких многосерийных боевиков, которые и вышли в 1922 году: «Двадцать лет спустя» (режиссеры те же), «Агония орлов» (режиссер Бернар Дешан), «Император бедняков» (режиссер Рене Пепренс). Давний конкурент Патэ, Леон Гомон продолжал выпуск сериалов, которые режиссировал все тот же Луи Фёйад: «Сиротка» (1921), «Паризетта» и «Сын флибустьера» (оба — 1922), «Сиротка в Париже» (1924) и другие. Фёйад снимал сериалы до самой смерти (в 1925 году) и за пять лет снял семь сериалов общей продолжительности в 65 серий. Завидная продуктивность! Отмечу, что *сериалы — фактически единственный вид кинопродукции, придуманный французами и пользовавшийся относительной популярностью*. Стремясь хоть каким-то образом вернуть утраченный авторитет французским фильмам, а также увеличить долю национальных фильмов в кинопрокате (а стало быть, и долю выручки), продюсеры решили прибегнуть к совместному производству с зарубежными кинокомпаниями, то есть с теми же американцами, затем с немцами и даже с... русскими (правда, последние были эмигрантами из большевистской России и уже потому могли считаться «французами»).

Сотрудничество с американцами вылилось в постановочный фильм на историческую тему «Мадам Сан-Жен», снятый в кинокомпании «Парамаунт» в 1925 году режиссером Леоном Перре с Глорией Суэнсон в главной роли. В тот же год с помощью объединенного немецко-русского капитала (Хуго Стиннес и Владимир Венгеров) была выпущена экранизация романа Виктора Гюго «Отверженные» в постановке Анри Фекура, а на следующий год — картина Виктора Туржанского (еще одного эмигранта из России) «Михаил Строгов» с Иваном Мозжухиным в главной роли. Венгеров был не одинок: другой русский эмигрант Жак (Яков) Гринёв создал на свои деньги (и немалые) Сосьетэ де фильм историк (Общество исторического фильма). На деньги этой компании был, в частности, снят фильм Рэмона Бернара «Чудо волков», кассовый чемпион 1924 года. К этой череде совершенно бездарных, но, видимо, необходимых в любой стране фильмов надо добавить еще два достаточно примечательных произведения — это «Атлантида» (1921) Жака Фейдера и «Наполеон» (1925-1927) Абея Ганса. По внешним признакам — это все те же постановочные боевики, что и творения Диаман-Берже, Перре, Туржанского или Бернара. Однако личности режиссеров и некоторые чисто художественные особенности этих фильмов заставляют нас пристальнее в них взглядеться. Вот

почему я еще вернусь и к «Атлантиде» и к «Наполеону» несколько позднее, когда речь пойдет об их авторах.

Пока хочу заметить, что все эти боевики, хоть и приносили доход, но требовали огромных средств. Суммы же, вкладывавшиеся в кинопромышленность, в отличие от США, не увеличивались, а оставались сравнительно неизменными независимо от того, сколько фильмов снималось. Если еще учесть и высокий послевоенный уровень инфляции в стране, то нет ничего удивительного в том, что общее число французских фильмов год от года снижалось, достигнув к 1925 году 55 картин. Это вынуждало многих независимых кинорежиссеров поступиться своей независимостью и заключать контракты с крупными производственными компаниями. Проблема, однако, не исчерпывалась этими сугубо внутрифранцузскими обстоятельствами—она была гораздо шире и острее. Французский ширпотреб уступал американскому главным образом в качестве. С первых дней существования синематографа шедшие почти всегда «вперед планеты всей» по части съемочных приемов, разработки специфических жанров и т. д. и т. п., французские кинематографисты вдруг утратили это первенство и поплелись в хвосте у американских коллег и конкурентов. Ибо в самых кассовых, то есть самых доходных, французских фильмах нет и десятой доли той изобретательности и ощущения новизны, какими отличались, например, боевики Дугласа Фэрбанкса. Не зря же Рене Клер советовал, как помним, соотечественникам смотреть именно «Робина Гуда», а не, допустим, «Агонию орлов», «Императора бедняков» или «Сына флибустьера» (называю фильмы, вышедшие одновременно с фильмом Фэрбанкса).

Если бы фильмы (и названные, и не названные выше) Диаман-Берже, Лепренса, Перре, Бернара и других представляли собой собственно французский кинематограф, вряд ли настоящую главу «Французское кино 20-х годов» имело бы смысл включать в нашу с вами Историю кино. Слава богу, это не так, и выше я уже говорил о трех группах фильмов. Упомянутый ширпотреб представлял собою лишь одну из них. Другой группой был Авангард, точнее—даже два Авангарда.

Как вы уже знаете (мы с вами говорили об этом в первом цикле), после 1919 года на авансцену французского кино вышло новое поколение режиссеров — Луи Деллюк, Жермена Дюлак, Марсель Л'Эрбье, Абель Ганс, Жан Эпштейн. Напомню, что всех этих людей историки кино, как правило, называют Первым Авангардом. И когда я говорю «новое поколение», то имею в виду не возраст: те же Бернар и Диаман-Берже были моложе и Деллюка, и Дюлак, и Л'Эрбье. Я имею в виду **новый принцип мышления, новое отношение к кинематографу**. Авангардисты понимали кинематограф не только как средство выжимать деньги из доверчивых зрителей,

но и как сферу художественного творчества, образного воздействия на тех же зрителей, по силе не уступающего театру, хотя и совершенно иной природы (вспомните, что говорил о кинематографе выдающийся театральный режиссер Андре Антуан). Чтобы кинематограф развивался прогрессивно, то есть последовательно переходя на более высокую ступень развития, режиссер, работая над фильмом, должен воспринимать его как бы в двух ипостасях одновременно — художественной и коммерческой, иными словами — **и как произведение искусства и как промышленный товар**. Какими бы ни были фильмы Фейяда, Диаман-Берже, Перре и других, они представляли собою только промышленные товары, готовые к продаже, и им не противостояло ничего, кроме таких же промышленных товаров. Потому-то французская кинематография и оказалась в тупике. Для сравнения вспомним предыдущую лекцию: пошлейшим драмам и комедиям Де Милла противостояли и сатиры Штрогейма, и психологические драмы Видора, и комические шедевры Чаплина и Китона, да и костюмные боевики вовсе не были все на один лад, а представляли собою разные потоки единого процесса, в ходе которого формировалась мощная индустрия коммерческих киноразвлечений. Но ведь и фильмы Штрогейма, Видора, Чаплина также пользовались успехом у зрителей, то есть и они были промышленным товаром. **Искусство как товар нуждается в спросе: для развития ему нужна общественная потребность в нем**. Если она не возникла сама собой или была оборвана, к примеру, войной, то теперь она уже просто так не возникает—ее надо формировать и прежде всего среди тех, кто так или иначе влияет на общественное мнение.

Инициатором нового отношения к кинематографу стал, как вы уже знаете, итальянский журналист Ричотто Канудо, назвавший кино **седьмым искусством** и в 1911 году опубликовавший «Манифест семи искусств». Напомню: идея Канудо заключалась в том, что кинематограф возник из слияния шести искусств — архитектуры, музыки, живописи, скульптуры, поэзии и танца. Идея эта достаточно произвольна, туманна, фактически ни на чем не основана, но она оказалась тем зерном, из которого проросла теория современного кино (сложившаяся в 60-е годы), а французский кинематограф обрел новое — художественное — измерение. Но главное, чего добивался Канудо, — это формирование общественной потребности в кино. В конце 1920 года он организовал **Клуб друзей седьмого искусства** (во французской аббревиатуре — КАСА), где проводились «кинематографические чтения» и обеды по подписке — на них собирались самые разнообразные люди: критики, художники, музыканты, светские дамы, меценаты, политические деятели, литераторы, финансисты, словом, «весь Париж».

Один из участников этих обедов и «чтений», будущий историк кино Рене Жанн описывал их следующим образом: «На эти обеды... он (Канудо) скоро заставил являться всех парижских снобов. В конце обеда начинались дискуссии и все принимались разговаривать... Говорили очень много и, естественно, немало глупостей, но если даже глупости порой и преобладали над интересными мыслями, что ж из того? Куда важнее то, что все — и мужчины и женщины, — кто, не будь этих обедов, устроенных КАСА, даже не подумал бы о кино, теперь думал о нем, делал его предметом разговоров в светских гостиных и бегал смотреть фильмы... Таким образом и создавалась публика для кинозалов, и она сочла бы позором, если бы ее вкусы совпали со вкусами массового зрителя... Кино обрело узкий круг, замкнутую среду, необходимую для обсуждения новых экспериментов»...

Аналогичную работу проводил **Луи Деллюк**. Именно Деллюку пришла в голову идея кино клубов, которые впоследствии получили массовое развитие и распространялись по всему миру (сам термин «кино клуб» принадлежит Деллюку), и в 1947 году была даже создана Международная федерация кино клубов. Деятельность и Канудо и Деллюка была во многом взаимодополняющей: Канудо создал нечто вроде Комитета общественного спасения кино, через который потребовал от правительства Франции активно изучать кинематограф в школах и высших учебных заведениях (у нас, кстати, об этом говорится уже лет тридцать, если не больше, но воз и ныне там); Деллюк, со своей стороны, занимался активной кинокритикой, всячески пропагандируя и поддерживая любой мало-мальски творческий подход к съемкам фильма.

С 1920 года Деллюк взялся за кинорежиссуру и начал сам снимать фильмы. Первая его картина «Черный дым» и им самим и его друзьями была признана неудачной. Сейчас, конечно, трудно судить о том, была ли это действительно неудача (фильм не сохранился), но в основе произведения, как можно догадаться, лежали изобразительные эффекты, ибо сам Деллюк пишет так: «Недодержанный негатив смазывает некоторые неясные подробности интерьеров, созданных благодаря неожиданному сотрудничеству Франсиса Журдена и Ван Донгена». (Ф. Журден — бельгийский художник и писатель; Кеес Ван Донген — нидерландский художник — фовист). В том же, 1920, году Деллюк снимает фильм «Молчание», в котором активно пользуется таким приемом, как *флэшбэк*, то есть возврат в прошлое. У себя дома герой фильма Пьер (Габриэль Синьоре) ожидает женщину, в которую влюблен (Ева Франсис). Он смотрит на ее фотографию и вспоминает их прежние свидания, чувства, охватившие обоих. А пока мы видим, как оба они ждут новой встречи. Взгляд Пьера останавливается на кровати, и он снова вспоминает — на этот раз смерть жены (Жинет Дар-

ни). Пьер осматривается, и его глазами мы смотрим на пачку давних писем, на комнату, где произошла трагедия: память Пьера выхватывает отдельные сцены. Почему все так произошло? По анонимному письму он понял, что жена ему изменяет, и застрелил ее из револьвера. Перед тем как умереть, она простила его. И вот, повинувшись внезапно вспыхнувшей догадке, Пьер кладет ту давнюю анонимку рядом с запиской женщины, в которую сейчас влюблен, и мы видим, что обе написаны одним почерком. В момент, когда его возлюбленная переступает порог комнаты, Пьер стреляется из того же револьвера.

«Подобное противопоставление настоящего и прошлого, действительности и воспоминаний... один из наиболее привлекательных приемов фотогенического искусства», — писал Деллюк в предисловии к изданию своих «Кинодрам». «Фотогеническим искусством» Деллюк называет кино. Что, в сущности, происходит в этом фильме? Некая детективная разгадка. По, казалось бы, несущественным признакам герой фильма догадывается об истинном смысле трагических событий прошлого. Он полагал, что вершил справедливый суд, а выяснилось, что был лишь исполнителем преступного замысла. Это — чрезвычайно интересная сюжетная схема, и, я убежден, она могла бы быть реализованной и сегодня. Фильм этот также не сохранился и известен только по сценарию, и вот что интересно: основным стилистическим приемом своего сценария Деллюк сделал так называемый «внутренний монолог», хоть и известный довольно давно (со времен Лоренса Стерна), но в литературе XX века ставший распространенным именно с 20-х годов, после того как его эффективно и последовательно использовал Джеймс Джойс в своем «Улиссе», опубликованном в 1922 году.

В сценариях Деллюка — и не только в «Молчании», но и в «Лихорадке», и в «Женщине ниоткуда», — как и в так называемой «литературе потока сознания» (Пруст, Джойс, Гертруда Стайн, Вирджиния Вулф и другие, у нас — Андрей Белый), действие почти полностью подчинено логике монолога «про себя», то есть обращенного не столько к читателю или к зрителю, сколько к самому себе; здесь **главное — попытка выразить ход мысли, душевное движение, ощущение**, не описывая его, а именно выражая, передавая с помощью монтажных ли сопоставлений («параллельный» монтаж), съемочных ли, операторских приемов или особого оформления пространства, где разворачивается действие (внутрикадрового пространства). Как сказал об этом сам Деллюк, «мы наблюдаем красноречивое **молчание** человека, оставшегося наедине со своими мыслями и воспоминаниями».

Следующий фильм, «Лихорадка», был снят за одну неделю в феврале 1921 года; среди его участников фактически нет профессио-

нальных актеров (у Деллюка не было денег на оплату профессионалов), за исключением Евы Франсис, жены Деллюка, и его приятеля Гастона Модо, бывшего живописца, который начал сниматься в кино в 1908 году. Вот как (кратко, конечно) можно изложить основную канву событий. Действие происходит в портовом кабаке Марселя. Откуда-то с Востока в марсельский порт заходит корабль, и матросы сходят на берег. Один из них приводит с собой китайку — возможно, жену (по известной поговорке о том, что у моряка жена в каждом порту). Взглянув на хозяйку кабака, этот матрос внезапно узнает в ней ту, которую когда-то любил. Поняв, что она несчастна, он предлагает ей бежать. В разговор вмешивается муж женщины, начинается драка, в которую постепенно втягиваются все посетители кабака и которая заканчивается тем, что один из посетителей убивает матроса. Прибывшие полицейские арестовывают жену хозяина, в отчаянии обнимающую тело своего давнего возлюбленного.

Можно, конечно, вслед за Садулем (в его «Всеобщей истории кино», т. 4 (1), искать и находить американские источники ситуаций: например, портовый кабачок — аналог «салун» Дальнего Запада, а драка, которую прерывает лишь появление полицейских, перерастает в массовую свалку, в которой матросы, как ковбои, крушат все вокруг. (Эта драматическая драка, завершающаяся смертью, по-видимому, и в самом деле была новостью во французском кино, хотя драки комические уже хорошо известны с начала 10-х годов, в частности, в кинокомедиях Жана Дюрана, вроде «Рембрандта с улицы Лепик», 1911.) Но Деллюка интересовала не драка сама по себе, возможно, и действительно заимствованная из ковбойских фильмов, а драка, возникшая, словно, без причины, драка как часть атмосферы действия, общей чувственной обстановки, в которой разворачивался сюжет. **Именно обстановка действия, насыщенная переживаниями, ощущением драматизма и томительным ожиданием кровавой развязки, и была целью режиссера.** Примитивный «треугольник» (муж, жена и прежний возлюбленный) обретал смысл и драматизм только в окружении многих как бы второстепенных персонажей. Кабачок наполнен людьми: здесь женщина, курящая опиум и погружающаяся благодаря ему в фантастические грезы; некий загадочный человек в шляпе; жена, тщетно дожидаясь мужа — он углыл от нее навеки; мелкий чиновник, влюбленный в хозяйку и ревнующий ее не менее мужа, — он-то и убивает главного героя; целая рота проституток, матросы, приятели главного героя. У каждого из них — своя предыстория, мы ее не знаем, а видим лишь ее чувственный итог, пепел былых страстей — они-то и создают **эмоциональную атмосферу**, то, ради чего Деллюк и снимал свой фильм.

В 1922 году Деллюк снял еще один фильм, не прошедший мимо внимания историков кино, — «Женщина ниоткуда». Во время войны Ева Франсис писала статьи в журнале «Фильм», подписываясь «Женщина ниоткуда», что, возможно, и послужило названием фильма. Замысел сценария, по словам Деллюка, принадлежал Элеоноре Дузе, великой итальянской актрисе, с которой дружила Ева Франсис. Дузе, собственно говоря, и должна была играть главную роль в предполагавшемся фильме, но тяжело заболела, и теперь уже двойную роль уставшей от жизни женщины и той, какою она, как ей кажется, была в молодости, пришлось сыграть Еве Франсис. Действие фильма происходит в «изыщном загородном доме близ Флоренции» (так написано в сценарии). Как и в «Молчании», здесь мы вновь видим попытку выразить монолог «про себя», ибо все, что показано на экране, не столько существует на самом деле, сколько видится героине. Она оказывается возле дома, где прошла ее молодость и откуда она несколько десятилетий назад убежала за возлюбленным. На тропинке в саду, где ей все до боли знакомо, она встречает молодую женщину и узнает у нее, что та, как и она сама когда-то, намерена бежать отсюда за своим возлюбленным. Героиня страстно уговаривает незнакомку не делать этого, а затем\* уходит из этих мест одна по дороге, уходящей вдаль, в никуда...

В нынешние времена подобные фильмы воспринимаются несколько отстраненно, ибо о цели режиссера — создать пространственно-временной «коридор» из настоящего в прошлое и обратно — можно только догадываться: в фильме отсутствуют монтажные и съемочные приемы, гораздо позднее позволившие добиться той же цели Алену Рене («Хирозима, любовь моя», 1959, «Прошлым летом в Мариенбаде», 1961, «Мюриэль, или Время возвращения», 1963), Федерико Феллини («8 7/2», 1963, «Рим», 1972, «Интервью», 1987) и Андрею Тарковскому («Иваново детство», 1962, «Зеркало», 1974). Но Деллюк был первым, кто вообще поставил перед собой подобную задачу. Между тем уже и ему удалось нащупать крайние поэтические начала и концы этого **пространственно-временного «коридора»**: первый же план фильма оказывается на редкость современным — по гравийной дорожке сада прямо **на камеру** катится детский воздушный шарик, словно вестник прошлого в настоящем; в заключительном же плане героиня уходит от **камеры**, то есть от зрителя, по широкой дороге в даль, обозначенную горизонтом.

В октябре 1923 года при поддержке Марселя Л'Эрбье Деллюк начал снимать еще один фильм — «Наводнение», который вышел на экраны в начале 1924 года. Он оказался последним, ибо 22 марта 1924 года Деллюка не стало. Автор семи фильмов («Черный дым», 1920, «Молчание», 1920,

«Лихорадка», 1921, «Дорога в Эрноа», 1921, «Гром», 1921, «Женщина ниоткуда», 1922, «Наводнение», 1924) и нескольких книг, связанных с теорией киноискусства (в частности, «Кино и другие», 1919, «Фотогения», 1920, «Шарло», 1921, «Джунгли кино», 1921), Деллюк стал принципиально важной фигурой в истории кино прежде всего потому, что **заложил основы творческого и теоретического осмысления кинематографа в Европе**, первым предложив относиться к кино как к новому и специфическому виду искусства. В своей книге «Кино и другие» он писал: «Мы — свидетели того, как рождается необычайное искусство, возможно даже, единственное современное искусство, так как оно одновременно — и порождение механизма и плод человеческого духа». Специфика этого вида искусства для Деллюка состоит в том, что оно основано на «фотогении», которая передает особое, чисто поэтическое свойство людей и вещей; это свойство, фотогению, можно выразить только с помощью особого же художественного кинематографического языка. С другой стороны, в своих фильмах он, в сущности, впервые в мире попытался передать внутренний мир человека, его самоощущение, его субъективный, индивидуальный взгляд на окружающий мир. Современник писал о нем: «Импрессионист по склонности, он должен был искать в новом искусстве способ непосредственного и конкретного выражения таких действий и жестов, которые трудно передать словами...». Впоследствии термином «киноимпрессионисты» стали называть всех, кто начинал работать с Деллюком или руководствовался схожими задачами.

К ним относился, в частности, **Марсель Л'Эрбье**. Мы с вами уже знаем, что как режиссер он дебютировал в 1919 году фильмом «Роза-Франция», получившим высокую оценку Деллюка. В отличие от Деллюка, Л'Эрбье прожил долгую жизнь и поставил множество фильмов (общим числом в 40), но в истории кино остались считанные из них, причем в основном немого периода. Среди этих фильмов — «Карнавал истин» (1919), «Человек открытого моря» (1920), «Вилла «Судьба» (1921), «Эльдорадо» (1921), «Дон Жуан и Фауст» (1922), «Бесчеловечная» (1924), «Покойный Маттиа Паскаль» (1925), «Деньги» (1929). Мы остановимся на фильме «Эльдорадо», по сути, эталоне творчества Л'Эрбье. Среди авангардистов, так сказать, первого призыва, то есть среди тех, кто считался единомышленником Деллюка, Л'Эрбье выделялся тем, что рассматривал киноэкран как средство выразительной композиции, аналогичной живописной, и выразительного, «субъективного» кадра. К сюжетам же он относился как к уступке зрителям, полагая, что «сильные» страсти и привычные схемы взаимоотношений между персонажами — это именно то, в чем нуждаются посетители кинозалов.

«Эльдорадо» построен на обычных любовных драмах разной степени интенсивности: танцовщица Сибилла (Ева Франсис), работающая в гренадском кабачке «Эльдорадо», некогда имела связь со своим импресарио, от которого у нее родился ребенок; у этого импресарио есть дочь (Марсела Прадо), которую он намерен выгодно пристроить замуж, но которая влюблена в молодого шведа (Жак Катлен), живописца, потрясенного красотой дворца Альгамбры. В Альгамбре же художник знакомится с Сибиллой, которая полностью занята судьбой своего ребенка. Она понимает, что не в состоянии обеспечить ему будущее, и вверяет его заботам молодого шведа и его возлюбленной. Между тем Сибиллу начинает преследовать странный и пугающе агрессивный человек. Сложно сказать, кто он — танцор ли в том же «Эльдорадо» или паяц, но несомненно одно: человек он с ненормальной психикой. Однажды он нападает на Сибиллу и насилует ее, и тогда в полном отчаянии от происшедшего, не зная, что делать дальше, она закаляется.

Если бы не этот агрессивный шут, перед нами была бы обычная мелодрама с влюбленным и женщиной, измученной жизнью. Но Л'Эрбье нужен был эффектный ход, и он придумал этого необычного человека, как бы предвещающего целую галерею странных персонажей Ингмара Бергмана из фильмов 50-х годов (бродяг из «Седьмой печати», разбойников из «Источника» и т. п.). Но не это главное в «Эльдорадо» — драматические ситуации разворачиваются на фоне импрессионистических (именно в живописном толковании этого слова) зарисовок Испании, отмечавшей Страстную неделю с ее религиозными процессиями, толпами паломников, свечами, священниками в сверкающих от света тяжелых ризах, нищими и калеками. Съемки Страстной недели и документальны и субъективны одновременно. Все эти процессии и толпы подлинны, но сняты, как сказали бы сейчас, «субъективной» камерой, с деформацией изображения, с наплывами, с дымкой, так называемыми «вуалями» (кстати, известными в фотографии). Этими «вуалями» режиссер пользуется и в попытке выразить ощущения главной героини.

В эпизоде, где Сибилла, стоя рядом с подругами, вдруг вспоминает о своем ребенке и забывает об окружающем, ее изображение расфокусируется: так режиссер дает понять зрителю, что в это мгновение Сибилла как бы отсутствует в «этом» мире. Когда же она «возвращается», ее очертания вновь делаются такими же четкими, что и у ее подруг. (Хотя, замечу в скобках, с сегодняшней точки зрения следовало бы сделать как раз наоборот: расфокусировать очертания подруг Сибиллы — ведь это она не видит окружающих, уйдя в свои мысли, а не они ее.) Когда художник, потрясенный красотами Альгамбры, пишет картину дворцо-

вых стен, Л'Эрбье уподобляет и то, что он видит перед собой, и то, что пишет, полотнам Клода Моне с их вибрацией света и воздуха (например, в серии «Руанский собор» или в лондонских пейзажах), то есть понимая экранный импрессионизм чуть ли не как кальку, буквальный повтор импрессионизма живописного.

Однако в «Эльдорадо» интересны не только оптические приемы, но и композиционные. Так, решившись отдать своего ребенка молодому художнику, Сибилла медленно идет вдоль стены дворца Альгамбра: эта стена возникает в кадре из туманной дымки, и Сибилла движется почти автоматически, точно не принадлежала себе, повинувшись некоей высшей силе. Этот композиционный прием (движение человека вдоль стены, в известной степени вынуждающей его двигаться именно так), впоследствии не раз и не два применявшийся в самых разных фильмах, по-видимому, был придуман одновременно и Л'Эрбье во Франции и Фрицем Лангом в Германии, в фильме «Усталая смерть», также снятом в 1921 году (о нем мы поговорим в следующей главе). В какой-то степени сюда же можно отнести и эпизод из «Кабинета доктора Калигари», снятого Робертом Вине в 1919 году (подробно о фильме см. в цикле 1), эпизод, где сомнамбула Чезаре крадетсЯ к дому Джейн также вдоль стены; это, скорее, даже не эпизод, а короткая сценка, где собственно стена дана лишь как декорационная направляющая, вдоль которой и движется сомнамбула, да и кадр решен в подчеркнуто глубинной композиции, то есть мы видим стену чуть ли не с торца. Стена же как жизненная плоскость, как указующее начало, не дающее возможность изменить направление, развитие судьбы, — такая стена появилась именно в фильмах «Эльдорадо» и «Усталая смерть». В композиционном отношении чрезвычайно интересен и финальный эпизод, решенный уже не столько в импрессионистическом, сколько в экспрессионистском духе, родственном тем же немцам. На сцене «Эльдорадо» идет представление, там танцуют подружки Сибиллы и среди них, вместе с ними — шут. А за сценой, за разрисованным задником закалывается Сибилла, и ее предсмертным мукам вторят огромные тени танцующих, мечущиеся по полупрозрачным тканям задника.

Таким образом, «Эльдорадо» стал одним из первых французских фильмов, где выработывалась **специфическая именно для французского кинематографа логика выразительных приемов с ее акцентом на живописной изобразительности, на создании чувственной атмосферы действия, на включении в действие специфически национальных типажей и характеров** (несмотря на испанскую среду, действовали в ней именно французы и по-французски). Без всего, что нашел Марсель Л'Эрбье в «Эльдорадо» (впрочем, как и в других фильмах, о которых мы с вами здесь не говорим), нам было бы трудно понять дальнейшее развитие

французского кино, фильмы Жана Виго, Жана Ренуара, Марселя Карне, Франсуа Трюффо. И в этом смысле «Эльдорадо» — знаковый фильм. Не зря же прозорливый Луи Деллюк, приветствуя этот фильм, сказал: «Эльдорадо» — это кино, и кино французское».

**Жермена Дюлак** — еще один участник, точнее — участница деллюков-ского Авангарда, также оказавшая немалое, хотя и неявное, воздействие на последующее развитие кинематографа. В первом цикле наших «Лекций» мы с вами уже говорили о ней, как и о других авангардистах. Напомню, что дебютировала Дюлак в 1916 году фильмом «Враждующие сестры», в 1917-м поставила «Венеру-победительницу» (с танцовщицей Стасей Наперковской в главной роли) и «Загадочного Жео», в 1918-м — «Души безумцев», а в 1919-м — «Испанский праздник» по сценарию Л. Деллюка. Нас с вами заинтересуют два из последующих фильмов режиссера — «Прекрасная безжалостная дама» (1921) и «Улыбающаяся мадам Бёдэ» (1922/1923). Откровенно говоря, ни тот, ни другой фильм сегодня не смотрятся как безусловные шедевры — слишком много в них тех условностей, что неизбежно накладываются на фильм и эпохой, в какую он был создан, и стадией развития, в какой находился кинематограф в начале 20-х годов, и личными склонностями режиссера. По убеждениям Жермена Дюлак была феминисткой и как все феминистки отличалась самодостаточностью, она стремилась создать на экране свой, присущий только ей экранный мир, отличающийся высокой степенью культуры, сугубо эстетической структурой и оттого производящий впечатление искусственности, даже вымученности.

Прекрасная безжалостная дама — это актриса (Таня Далейм), которая приезжает на гастроли в провинциальный город. Ее приезд взбудораживает местную элиту, выбивает ее из привычной жизненной колеи. Героиня встречает здесь человека, которого когда-то любила или думала, что любила, и теперь старается убедить себя и его в том, что «любовь не умирает»; ей это не удастся, но она умеет посеять сумбур в душах окружающих: она вновь влюбляет в себя бывшего любовника, а чтобы облегчить условия для этой внезапно вновь образовавшейся связи, провоцирует жену этого человека и толкает ее в объятия другого; она дразнит их сына, и он решается на самоубийство, — словом, красивая, но бессердечная эгоистка сеет вокруг себя смуту и драмы. Когда же эта «роковая женщина» наконец покидает городок, все успокаиваются, и среди элиты вновь воцаряется мир и согласие.

Разумеется, тип «роковой женщины» — не изобретение Жермены Дюлак: надеюсь, вы помните, что тип этот возник в датской кинематографии в первой половине 10-х годов во многом усилиями Асты Нильсен. Но ситуация, в которую оказались поставлены люди, окружающие «роковую» героиню, безусловно придумана Жерменой Дюлак. Наверняка мы еще вспомним о

душевных муках, какими охвачены люди при виде вот таких красивых и безжалостных женщин, когда доберемся до 30-х годов и до снятого в Германии фильма «Голубой ангел» (1930) Джозефа Штернберга с его Лолой-Лолой в исполнении Марлен Дитрих, и конечно же, сможем протянуть ниточку влияния и дальше, в 80-е годы, к фильму «Лола» Райнера Вернера Фасбиндера... Кстати, героиню Дюлак тоже зовут Лола! Так что, как видим, сюжетная схема, выбранная режиссером («роковая женщина», сеющая вокруг себя раздоры и драмы), оказалась достаточно продуктивной.

Но фильм интересен и тем, как воссоздается атмосфера возбуждения в городке, вызванного приездом «роковой» красотки. Этой атмосферы режиссер добивается монтажом коротких сценок, в которых каждый из персонажей выражает определенное настроение (склонность к авантюрам, легкомыслие, порывистость и т.п.), а характер каждого из них только намечен. Для того чтобы слегка намеченный характер запомнился, на каждую роль в таких случаях выбирается колоритный типаж. Из этих типажей, как из отдельных точек на картине пуантилиста, составляется мир людей. Этот стиль, эту манеру современные фильму критики и назвали «импрессионистической». С другой стороны, этот мир состоит из людей, к которым сама Жермена Дюлак относится вполне равнодушно: ее Лола не столько безжалостна (в человеческом плане), сколько *нечеловечна*, она, скорее, — некий образ равнодушия, созданный режиссером-феминисткой, ибо Дюлак в известной мере даже любит эффект, произведенный Лолой. В остальном же мир, созданный в фильме, выглядит достаточно салонно и отвлеченно, чтобы быть жизненным и живым. А потому, когда Жермена Дюлак пишет, что «попыталась... как можно лучше передать живую жизнь», ей приходится верить на слово.

Другой фильм Дюлак первого, деллюковского периода Авангарда — «Улыбающаяся мадам Бёдэ» — был снят по пьесе Дени Амьеля и Андрэ Обэя. Последний считался в те годы создателем так называемой «теории молчания», предполагающей, что, когда актеры на сцене не произносят ни слова, это воздействует на зрителей куда сильнее, чем если бы актеры вели диалог, ибо молча они размышляют, и эти размышления глубже и значительнее их реплик. Драма Обэя и Амьеля, хоть и сочиненная для сцены, но воплощенная на безмолвном экране, обусловлена внутренним, скрытым характером действия, которое практически не выплескивается наружу. Другими словами, технологическое безмолвие экрана в данном случае совпало с обэевской «теорией молчания». Событийная фабула этого фильма на редкость скупа, то есть в нем как бы ничего не происходит.

Обычная буржуазная семья: туповатый и грубоватый муж-коммерсант (Алекс Аркийер) до смерти, до скрежета зубовного раздражает свою жену,

мадам Бёдэ (Жермена Дермоз). Свое раздражение героиня скрывает за улыбкой, но раздражение становится все сильнее, и улыбки, чтобы скрыть его, уже не хватает, раздражение переходит в ненависть, а ненависть — к мысли об убийстве. Мысль эта становится навязчивой и даже материализуется в виде револьвера, который и обнаруживает муж. Следует финальное объяснение, и супруги мирятся. Но во взгляде мадам Бёдэ, в ее улыбке можно прочесть, что примирение это лишь на время.

В продолжение всего фильма здесь, с точки зрения «экшн», действительно ничего не происходит, нет примечательных событий. Но выясняется, что люди, герои фильма, привязаны не столько друг к другу, сколько к окружающим предметам, именно через отношение людей к предметам режиссер передает и их отношения друг с другом. Эти отношения, опосредованные предметами, монтируются «параллельно» (Жермена Дюлак была поклонницей Гриффита, ездила в США и встречалась с ним): например, мадам Бёдэ играет на фортепиано пьесу Дебюсси и грезит, и как иллюстрация ее грез перед нами солнце, камыши, водная гладь; в другом мире мсье Бёдэ пересчитывает деньги, отмеряет штуку сукна, перелистывает счетные книги и т. п. Причем и в том и в другом случае эти действия фрагментированы, то есть сопоставляется (монтируется) не целостный эпизод (мадам Бёдэ за фортепиано, мсье Бёдэ с деньгами), а его отдельные фрагменты: допустим, руки на клавишах — руки с деньгами; над крышкой фортепиано с вазой — голова мадам Бёдэ, а в параллель ей — мсье Бёдэ над счетной книгой.

Сегодня это выглядит излишним буквализмом — за восемь десятилетий, минувших с тех пор, выработаны и другие способы показать внутреннюю отчужденность живущих вместе людей. Примером могут служить, допустим, фильмы итальянского режиссера Микеланджело Антониони 60-х годов — «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня», — составившие так называемую «тетралогию некоммуникабельности», по смыслу очень близкую к тому, что хотела выразить в своих лучших фильмах Жермена Дюлак. Но Дюлак оказалась первой в мире, кто поставил перед собой задачу передать на экране духовное отчуждение в семье — вообще духовное отчуждение (в лексиконе 60-х — некоммуникабельность). Отсутствие звука не давало возможности выразить это иначе как сопоставлением, то есть монтажным путем, — этим путем ранее воспользовался Гриффит, по этому же пути чуть позже пойдут в кино основатели «русской школы» — Кулешов и Эйзенштейн. Но в отличие от них **Дюлак стремилась передать на экране нюансы внутренней, скрытой от посторонних глаз жизни**. Она считала, что сделать это можно за счет движения человека в вещественном мире, за счет пристального взгляда на человека, вглядывания в него, то есть

крупного плана, и так она и построила свой фильм. «Внутренняя жизнь, — писала она в 1924 году, — ставшая видимой через образы и движение, — это и есть искусство кино». Остается только добавить, что противопоставление духовно утонченной мадам Бёдэ ее грубоватому, простоватому материалисту мужу настолько очевидно, что фильм в целом вполне естественно было бы расценить как еще одну феминистскую акцию Жермены Дюлак, которая, как я уже говорил, была воинствующей феминисткой и не думала этого скрывать.

Еще один «деллюковец» — **Жан Эпштейн**. Эпштейн пришел в кино позже всех остальных — в 1921 году. Именно в этот год под влиянием Деллюка, его первых фильмов и книг, особенно «Фотогении», Эпштейн опубликовал книгу «Здравствуй, кино!», где попытался разработать некоторые идеи автора «Молчания». Дебютировав короткометражным полудокументальным фильмом «Пастер» (1922), он в 1923 году снял сразу несколько фильмов, среди которых был и фильм «Верное сердце», оказавшийся наиболее известным и, по-видимому, лучшим из всего, что снимал Эпштейн и до и после. Мы с вами уже говорили о том, что режиссеры-авангардисты, особенно те, что вместе с Деллюком начали общее движение к специфическому языку кино, не особенно заботились о сюжете, о событийной схеме — обыкновенно это была драма или мелодрама с трагическим исходом (смерть, убийство, самоубийство и т. п.). Для «деллюковцев» по-настоящему важным было не ЧТО, а КАК. Сами по себе события, происходившие в фильмах первых авангардистов, их развязка, исход в той или иной степени соответствовали вкусам времени, обычаям и нравам эпохи, то есть 20-м годам. Новаторским (собственно «авангардным», передовым) был показ этих событий, манера съемок, монтаж, освещение, совершенно невозможные для экранного ширпотреба Диаман-Берже, Лепренса или Фёйада. Так и в «Верном сердце»: здесь разыгрывается обычная в те годы драма с похищением.

Перед нами опять обстановка деллюковской «Лихорадки», то есть портовый кабачок в Марселе, привычно посещаемый всяким сбродом. Во главе сброда — владелец этого питейного заведения (Бенедикт). Однажды он приводит сюда молоденькую девушку, Мари (Жина Манес), которую попросту похитил, и отдает ее какому-то блатному (Ван Даэль). Но у девушки есть ухажер, влюбленный в нее портовый рабочий (Леон Мато); между блатным и рабочим завязывается драка, которая позднее продолжается на ярмарке. Там у блатного уже нет дружков, и драка заканчивается победой рабочего, но при этом он ранит своего противника. Рабочего судят, и целый год он проводит в тюрьме. Возвратившись, он находит Мари замужем. Ее вечно пьяный муж колотит и ее и детей, и тогда она с помощью

знакомой медсестры начинает вновь встречаться с рабочим. Пронюхав об этом, муж отправляется на охоту на своего соперника, но медсестра (ее, кстати, играет сестра режиссера, Мари Эпштейн) застреливает не в меру агрессивного супруга героини. «Верное сердце» Мари вознаграждено, ибо она никогда не переставала любить обычного портового рабочего.

Простота и ясность происходящих событий (похищение, драка, еще одна драка, арест, тюрьма, грустное освобождение, печальная женская участь, новая драка, спасительный выстрел и наконец—хеппи-энд) говорят нам, что не они основные в фильме, что суть в другом. Она и впрямь в другом: в «субъективной» камере, в подчеркнуто экспрессивных крупных планах, в часто и последовательно применяемой двойной экспозиции, в оптических деформациях изображения, в выразительном, стремительном монтаже, в возвратах в прошлое («флэшбэках»), в «рапидной» съемке — и замедленной и убыстренной. И все это понадобилось для того, чтобы передать душевные переживания персонажей — бандита, рабочего, девушки, медсестры, показать столкновение характеров, различных нравственных принципов, жестокою борьбу соперников — причем не за какие-то там, «государственные» интересы, почти всегда столь же абстрактные, сколь и бессмысленные, а за личную, собственную жизнь и судьбу.

Ценность фильма Эпштейна, как и других деллюковцев, как раз и состоит в умении режиссера **передать душевные переживания с помощью целой системы выразительных средств и съемочных приемов**. В этом смысле показателен финальный эпизод с дракой на ярмарке — о нем пишут практически все историки кино, хотя, в сущности, писать, как и рассказывать, тут не о чем, этот эпизод надо видеть. Здесь драка бандита и рабочего не просто смонтирована с крутящейся каруселью и тремя автоматами, управляющими механическим органом: формально драка лишь сопоставлена с механическими ярмарочными аттракционами с помощью параллельного монтажа; но интересно не столько это сопоставление, сколько рваный ритм вращающейся карусели и мелькающих автоматов. Именно ритм движения механизмов, своего рода «механический балет» (так, кстати, назван современный «Верному сердцу» авангардистский фильм иного направления) собственно и втягивает в себя, точно в воронку, драку главных героев, не просто передавая и выражая энергию человеческих страстей, но переводя эти страсти в область ритуального выяснения отношений, как бы обобщенного, вне времени, вне конкретных судеб.

Среди других фильмов Эпштейна надо отметить снятую в том же, 1923 году «Прекрасную нивернезку» (по роману Альфонса Додэ), где почти документально воспроизведена жизнь речников на самоходных баржах; «Лев Моголов» (1924), где главную роль исполнял выдающийся актер русского «дореволю-

ционного» кино Иван Мозжухин; «Афиша» (1925) с Натальей Лисенко (женой Мозжухина) в главной роли. Здесь, кстати, у Эпштейна на первый план выходит уже не манера съемок, не система съемочных приемов, а своеобразие драмы: безмужняя женщина продает некоей фирме для рекламы портрет своего ребенка; девочка умирает, а рекламные плакаты с ее изображением уже висят по всему городу и преследуют мать, точно наваждение; она срывает их, и ее арестовывают.

Жаном Эпштейном фактически исчерпывается перечень деятелей Первого Авангарда, или школы Деллжа. К середине десятилетия, после смерти Луи Деллюка эта «школа» иссякла, точнее, иссяк ее общественный ресурс, она перестала быть, что называется, на слуху — интеллектуальная элита, собственно и составлявшая энергетику Первого Авангарда, перестала им интересоваться, в том числе, по-видимому, и потому, что пропал аромат новизны. «Авангардных» фильмов не может быть много — тогда они перестают быть авангардными, а становятся рутинными. Массовый же зритель, как и в любую эпоху, за редчайшими исключениями, к экспериментам относился прохладно, если не сказать — равнодушно. Эта ситуация привела к двум результатам. Во-первых, в умах поклонников киноэкспериментаторов место Дюлак, Л'Эрбье и Эпштейна занял Абель Ганс. Во-вторых, нишу, до сих пор занимаемую Первым Авангардом (деллюковцами), занял Авангард Второй, к Деллюку отношения фактически не имеющий.

**Абель Ганс** дебютировал в сезон 1911/1912 года фильмом «Плотина»; в 1915 году поставил экспериментальную картину «Безумие доктора Тюба», затем мелодрамы «Мать скорбящая» (1917) и «Я обвиняю» (1919). Собственно авангардистом Абель Ганс не был, но человеком он был близким им по духу (Жорж Садуль называет его попутчиком). В 20-е годы он снял всего два больших фильма, но оба они стали событиями в истории французского кино. Более того, эти фильмы отличались постановочным размахом, а это импонировало более массовому зрителю, нежели просто любителям нестандартных съемок, собственно и составлявшим зрительскую аудиторию авангардистских фильмов, хотя и нестандартных съемок в обоих фильмах Ганса также было предостаточно. Первый фильм назывался «Колесо». Съемки его начались в декабре 1919 года под первоначальным названием «Роза рельсов» (по аналогии с «розой ветров») и закончились в феврале 1921 года уже под названием «Колесо». Стоил он огромных денег (3 млн. франков тех лет), которые ему предоставила компания «Патэ консортиум» по личной рекомендации Шарля Патэ. Вы спросите, с чего такая щедрость? А с того, что антивоенный фильм Ганса «Я обвиняю» принес выпустившей его тогда еще фирме «Братья Патэ» 666 процентов прибыли. Другими словами, филь-

мы Абеля Ганса впору рассматривать в рамках коммерческого ширпотреба. Но от прочих коммерческих поделок, о которых мы говорили и, наоборот, еще будем говорить, фильмы Ганса отличали изобретательность, фантазия режиссера и его смелость в использовании съемочных и монтажных приемов.

В «Колесе» на редкость запутанная фабула, т. е. цепь событий, интрига, но сюжетная схема этих событий в общем не так уж и сложна. Основная линия развития—это история паровозного машиниста Сизифа (Северен-Марс), влюбившегося в девушку Норму (Иви Клоуз), которую он подобрал еще ребенком (она осталась сиротой после железнодорожной катастрофы), а затем удочерил. Эта, исходная линия сюжета как бы разветвляется на две другие. Одна из них связана с сыном Сизифа, Эли (Габриэль де Гравон), скрипичным мастером: он рос вместе с Нормой, естественно, считая ее своей сестрой. Однажды из семейного дневника он узнает правду: Норма ему не сестра, а он всегда был в нее влюблен. Следовательно, Сизиф стал соперником своему сыну — оба влюблены в одну девушку. Другая линия — замужество Нормы. В нее влюбляется инженер железнодорожной компании Эрсан (Пьер Манье), и, несмотря на ожесточенное сопротивление Сизифа, молодые люди становятся супругами. Все три линии сюжетного развития постоянно пересекаются, ибо режиссеру нужно держать зрителя в напряжении. Женившись, молодожены уезжают на поезде. Паровозом управляет, понятное дело, Сизиф: он в истерике и, не сознавая того, что делает, ведет поезд к катастрофе. Но его вечно дремлющий помощник внезапно просыпается, и... катастрофа предотвращена. Для гибели еще не время. Сизиф стар, и начальство снимает его с паровоза — теперь он работает на фуникулере, поднимающем туристов на Монблан. Эли живет вместе с ним. Сюда же вместе с Нормой приезжает и инженер Эрсан. Между ним и Эли начинается драка (разумеется, из-за Нормы). Эрсан тяжело ранен и в конце концов умирает на глазах своей жены, а Эли падает в пропасть. Слепший Сизиф (его ослепила струя горячего паровозного пара) прогоняет Норму, полагая, что это она виновата в гибели Эли, и в конце концов умирает.

Я предельно упростил пересказ событий фильма, упорядочив их череду и последовательность. На самом деле событий гораздо больше и система их расположения, т. е. композиция фильма, куда сложнее и, повторяю, запутаннее, беспорядочнее. Но это—**художественный беспорядок**. Режиссер поставил перед собой две трудно совместимые цели — создать авангардистский фильм, но для массового зрителя. В какой-то степени ему это удалось. Из-за разницы в скорости проекции (16 к/с против нынешних 24-х) трудно сказать, сколько длился первоначально смонтированный вариант. Известно только, что по окончании монтажа в декабре 1922 года в

нем насчитывалось 10 500 м пленки, включающих 4000 планов; к февралю 1923 года, когда фильм официально вышел в прокат, в нем было уже 9200 м пленки и длился он около восьми часов (до сего дня дожил последний, коммерческий вариант 1924 года, сведенный к 4200 м и длящийся примерно 200 мин.). Вариант 1923 года зрители могли видеть на протяжении четырех сеансов, по одному в неделю (этот порядок был обычным для «сериалов» фэйядовского типа). Понятно, что при такой продолжительности, какой вариант ни возьми, при серийном методе показа самая запутанная интрига становится понятной и даже увлекательной (вспомнить хотя бы незабвенные «Санта-Барбару» и «Династию!»). Вот почему в прокате этот экранный гигант прошел совсем неплохо, несмотря на то что тут были применены фактически все те же монтажные и изобразительные приемы, что и в фильмах Л'Эрбье, Дюлак или Эпштейна: и ускоренный монтаж, и игра световыми (а то и цветовыми) эффектами, и подвижная камера, и «субъективная» камера и т. п.

Вот два примера ускоренного монтажа. Эпизод с бешено мчащимся поездом (Сизиф ведет паровоз к катастрофе, дабы погубить всех — и инженера с Нормой и себя): ожидание неуклонно, неумолимо приближающейся беды создается монтажом постепенно укорачивающихся планов (как это делали американцы в эпизодах с погоней), в результате чего возникает эффект нарастающей скорости. Другой эпизод: падение в пропасть Эли, сына Сизифа. Здесь монтаж становится субъективным — аналогично укорачивающимися планами монтируются картины прошлого, как бы проносящиеся в сознании Эли за считанные секунды до гибели. В конце фильма Норма, ухаживающая за старым Сизифом против его воли, отлучается из хижины, где живет теперь Сизиф, на праздник альпийских крестьян, День Святого Жана. В этот день жители окрестных горных сел водят хороводы, и в одном из этих хороводов танцует и Норма, и танец ее в общем хороводе как бы прикрывает, загораживает от наших глаз смерть Сизифа подобно тому, как танец полубезумного шута своей огромной мелькающей тенью закрывал умирающую Сибиллу в финале «Эльдорадо».

Прокатный успех этого огромного, хаотичного, но интересно снятого фильма, в формальном отношении близкого к Авангарду, на мой взгляд, можно объяснить двумя причинами. Первая — это как раз запутанность интриги, ее насыщенность обстоятельствами, всегда привлекающими зрительские массы, — кто с кем и почему? Отец и сын любят одну женщину; в нее же влюблен начальник отца; отец категорически против замужества своей приемной дочери, так как сам в нее влюблен, и т. д. и т. п. Все эти «опасные связи», растянувшиеся на четыре серии (т. е. на четыре недели), просто не могли не привлечь публику, которая с тех пор и по сей день

мало чем изменилась. Другая причина — взаимоотношения режиссера и профсоюза железнодорожников, каждодневно обсуждавшиеся в печати. Так как впервые во Франции появился фильм, где подробно показывались условия и обстоятельства работы железнодорожников, то Сизиф в исполнении Северен-Марса воспринимался руководством профсоюза как представитель этой профессии в глазах общественного мнения. Режиссеру пришлось перед выпуском фильма в прокат показывать его председателю профсоюза, но перед самым просмотром тот был арестован по распоряжению премьера Рэмона Пуанкаре. Когда же наконец руководители профсоюза все-таки посмотрели фильм и Гансу было высказано несколько замечаний, которые он тут же учел при перемонтаже, последовал новый взрыв общественного, точнее журналистского недовольства: пресса писала о цензуре профсоюзов. На первый взгляд Гансу можно посочувствовать: не прислушайся он к железнодорожникам, его обвинили бы в клевете на профессию, но вот он послушался их — и пресса обвинила его в соглашательстве и в признании права на цензуру в кино. Однако весь этот сыр-бор оказался полезным фильму, ибо работал не хуже специально задуманной рекламы.

Другим фильмом Абеля Ганса 20-х годов был «Наполеон». По замыслу, он должен был стать поистине грандиозным творением, подлинной кинобиографией императора, охватывающей всю его жизнь — от детских лет в военном коллеже в Бриене до заключения на острове Святая Елена. Снять предполагалось восемь серий по 3000 м каждая. Сценарий под названием «Наполеон, увиденный Абелем Гансом» (подчеркиваю: так назывался сценарий) был готов в конце 1924 года, а в январе 1925-го начались съемки. Финансировались они сначала международным концерном «Вести», базировавшимся в Берлине и руководимым русским предпринимателем Владимиром Венгеровым, но затем в июне 1925 года этот концерт обанкротился, и съемки удалось возобновить только в ноябре с помощью другого русского предпринимателя Якова (Жака) Гринёва (выше я уже упоминал о нем: в 1924 году он выпустил фильм «Чудо волков» Рэмона Бернара). С перерывом съемки в целом длились почти полтора года, и еще семь месяцев ушло на монтаж. Премьера фильма состоялась в парижской Опере 7 апреля 1927 года.

Надо сказать, что исходный грандиозный план (восемь серий), в соответствии с которым и был написан сценарий, Ганс реализовал только на четверть: в фильм вошли две первые части — «Юность Бонапарта» и «Наполеон и Террор». Но и того, что снято, оказалось достаточно для создания самого дорогостоящего фильма в истории французского немого кинематографа. Во Франции 20-х годов фильм с

бюджетом в 1 или 2 млн старых франков считался «суперпродукцией». (Напомню: «Колесо» стоило 3 млн.) Бюджет «Наполеона» составил от 15 до 18 млн (все цифровые данные заимствую у Садуля). Метраж отснятого материала — примерно 500 000 м, метраж смонтированного фильма — 5500 м (вариант с тройным экраном) и 10700 м (многосерийный вариант). Тот вариант фильма, что доступен сегодня нам с вами на видеокассетах, длится примерно 220 минут, а это (с учетом скорости проекции 24 к/с) означает, что его метраж составляет что-то около 6600 м. Полагаю, это уже шестой вариант фильма. (Известны два первоначальных, о которых уже сказано; затем озвученный и постсинхронизированный вариант 1934 года без тройного экрана, вышедший под названием «Наполеон Бонапарт»; далее, сильно сокращенный вариант 1955 года с заключительным эпизодом на тройном экране; наконец вариант 1971 года с досьемками, с новой постсинхронизацией, без тройного экрана и под названием «Бонапарт и Революция». Шестой вариант создан уже в 1981 году с новой постсинхронизацией, с новой музыкой, написанной Кармине Копполой (отцом знаменитого режиссера), с короткой вставкой из оригинального тройного экрана в эпизоде «Осада Тулона» и с заключительным эпизодом на тройном экране, возможно, не оригинальным, а воссозданным в лаборатории.)

Любопытно, что, когда говоришь о «Наполеоне», на память приходят прежде всего цифры (деньги, метраж, количество вариантов и т. п.) — такова, кстати, особенность всех дорогостоящих фильмов, начиная с «Кабирии» и «Нетерпимости» и вплоть до какого-нибудь «Титаника» или «Звездных войн». Но цифры цифрами, а что же сам фильм? Это практически **первое произведение апологетического типа** (или, если хотите, жанра): его герой — подлинный Герой, объект самого безудержного восхваления; результаты его трудов и дней, особенности его характера, каковы бы они ни были в действительности, всячески идеализируются и показываются зрителю в качестве непререкаемого, не подвергаемого никаким сомнениям образца. Позднее фильмы этого типа (жанра) станут сниматься в гитлеровской Германии («Великий король» Фейдта Харлана, «Бисмарк» Вольфганга Либенайнера) и особенно много в Советской России — дилогия Михаила Ромма о Ленине («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»), фильмы Михаила Чиаурели о Сталине («Незабываемый 1919-й», «Клятва»), фильмы Сергея Юткевича опять-таки о Ленине («Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше») и т. д. и т. п. Но первым апологетическим фильмом был, по-видимому, именно «Наполеон» Абея Ганса.

В чем только впоследствии ни обвиняли критики этот фильм! И в том, что это — «хаотический набор кадров, объединенных слабой це-

пью титров, а в лучшем случае — "избранных кусков"», и что рассказ о Наполеоне и в историческом и в психологическом отношении посредственен и малоинтересен, и что фильм стал «шаржем на Наполеона и французскую революцию», и даже в том, что это — пособие «для неопытных фашистов». Последнее обвинение связано с тем, что, во-первых, в 20-е годы в некоторых европейских странах, прежде всего в Италии и в Германии, сформировались и начали активно действовать фашистские партии (во Франции это были националистические группировки праворадикального толка, типа «Аксьон франсэз» и «Круа де фё»); во-вторых, в своем фильме Абель Ганс постарался создать образ человека-вождя, аналога итальянскому «дуче» и немецкому «фюреру», лидера нации, волей providения пришедшего во Францию, которую раздирают революционные бунты и мятежи, пришедшего, дабы установить порядок и истинную справедливость. Это как раз те принципы, какими в каждой стране руководствовались доморощенные фашисты. Разумеется, ни к фашистам, ни к группировкам вроде «Аксьон франсэз» Ганс никакого отношения не имел — просто он был неисправимым романтиком, на манер русских декабристов веруя в просвещенного царя и в необходимость жесткого порядка, «железной руки». Потому и воспел Наполеона, но **именно императора Наполеона, а не наполеонов вообще**. Не забудем, что Наполеон и по сию пору во вполне демократической, республиканской Франции остается национальным героем наравне с Жанной д'Арк.

Автор любого биографического фильма (необязательно апологетического) непременно столкнется с той же проблемой, что и Ганс в своем «Наполеоне», — как показывать жизнь своего персонажа. Либо придумывать несуществующий сюжет (т. е. выстраивать реальные события так, как они на самом деле не выстраивались), либо строго следовать той последовательности жизненных событий, какую выстроила для реального, живого человека сама жизнь. А жизнь, как известно, сюжетов не придерживается. Ганс пошел по второму пути, выбрав, правда, из не очень долгой, но предельно бурной жизни императора, так сказать, «ударные» эпизоды, т. е. события, либо оказавшие решающее воздействие на формирование личности будущего владыки Франции (например, эпизод с орлом, «подарком его дяди Паравичини»), либо оказавшиеся существенными для его профессиональной карьеры (осада Тулона), либо позволяющие соотнести невзгоды судьбы, обрушившиеся на молодого Бонапарта, с потрясениями, которые пережила страна, ее новая верховная власть, Конвент (эпизод т. н. «двойной бури»), либо, наконец, демонстрирующие богоизбранность Бонапарта, его providенческую миссию на Земле (Первый итальянский поход, т. е. заключительный эпизод фильма).

Разумеется, в этом огромном фильме предостаточно и других эпизодов, но все они так или иначе поддаются подобной классификации, а кроме того, соответствуют реальным хронологическим этапам в жизни Наполеона. Причем именно это соответствие, хронологическая «привязка» и лишила фильм цельности и стройности, что и позволило критикам увидеть в нем лишь «набор кадров» или «избранных кусков». С другой стороны, обилие эпизодов, т.е. желание режиссера показать своего героя именно как Героя, непременно в выгодном свете, приводит к тому, что далеко не все эпизоды решены в равной мере выразительно и изобретательно. Притом что Абель Ганс славился именно своей изобретательностью, что, кстати, он уже успел продемонстрировать в «Колесе». Но некоторые могут быть признаны образцовыми.

Таков, например, эпизод с орлом. Этого орла подарил маленькому корсиканцу (Наполеон родился на Корсике) его дядя Паравичини. Энергичный и сообразительный мальчик не пользовался уважением своих товарищей по колежу, они насмехались над **НИМ И** устраивали ему всяческие каверзы и пакости. Однажды они проследили за ним, когда он кормил своего орла, и, пока он ходил за водой, выпустили птицу из клетки. Так как на прямые вопросы никто не сознался, маленький Наполеон выступает один против всех: «Значит вы виноваты все!» Он начинает громить дортуар (т.е. общую спальню, разновидность казармы). Эта сцена заслуживает высокой оценки. Ганс, как и многие режиссеры того времени, вирирует свои фильмы (придавая им монохромную цветность — процесс, хорошо известный в фотографии), окрашивая их в зависимости от настроения, от тональности эпизода или сцены. В этой сцене использованы красный и желтый тона, с помощью которых детскую потасовку в спальне режиссер превратил в цветовой балет, где цветные пятна, линии мечущихся фигур и облака пуха и перьев из вспоротых подушек образуют вихрь энергетических стихий, полыхание цветового огня. Мало того, в кульминационный момент потасовки режиссер, по-видимому, впервые в истории кино пользуется так называемой «зональной» (или множительной) линзой, и на экране одновременно возникают четыре, затем шесть, наконец двенадцать изображений одной и той же сцены — потасовки в дортуаре для мальчиков.

Другой эпизод, заслуживающий, по крайней мере, упоминания, — эпизод «двойной бури». Не сумев уговорить корсиканцев присоединиться к Франции, Наполеон спасается от погони сторонников присоединения Корсики к Англии. Съемкам конной погони позавидовал бы и Джон Форд, снявший спустя двенадцать лет великолепный ковбойский фильм «Дирижанс»: съемка с седла скачущей лошади; преследователи и преследуемый, вместе вытянувшиеся в тонкую линию силуэтов на горизонте (прием, заим-

ствованный Гансом из «Рождения нации»), энергичный монтаж привычными для ковбойских фильмов постепенно укорачивающимися планами. Но это — увертюра к эпизоду. Добравшись до моря, Наполеон спасается от преследования на лодке «Луччани», натянув вместо паруса национальный триколор. На море начинается буря, с которой, как может, сражается беглец на своем утлом суденышке. А в это время другая «буря» разворачивается в Национальном Конвенте (собрании), где якобинцы под руководством Дантона, Робеспьера, Марата и Сен-Жюста объявляют войну жирондистам — их взаимные обвинения перерастают в рукопашную. Режиссер, однако, не ограничивается параллельным монтажом двух бурь, морской и парламентской, — он сопоставляет не просто буйство стихий, природной и человеческой, но и способы видения и того и другого: он прикрепляет к канатам кинокамеру, работающую в автоматическом режиме, и заставляет ее описывать те же волнообразные движения, которыми море треплет лодку Наполеона.

Наконец заключительный эпизод — Первый итальянский поход, — снятый на тройном экране. Это — истинное изобретение Ганса, которому суждена долгая жизнь, ибо без него, наверное, не было бы широкоэкранный кинематографа\*. Сам эпизод ничего особенного в себе не заключает — это череда кадров марширующих войск, Наполеона, «царствующего» над гористым пейзажем, неба, в котором парит орел — символ будущей императорской власти, — вращающегося земного шара, портрета Жозефины Богарне и т. п. Но главное здесь — именно тройной экран. Для него понадобились три кинокамеры и, соответственно, три кинопроектора, работающие синхронно. При демонстрации фильма все три проектора включались только тогда, когда режиссер хотел показать события, происходящие одновременно в разных местах, и применял своего рода внутрикадровый параллельный монтаж. Такая необходимость возникала дважды: в эпизоде «Осада Тулона» и в заключительном эпизоде. И там и тут речь шла о сражениях, и зритель, таким образом, получал возможность увидеть эти сражения во всем их пространственном масштабе.

Сама идея применить несколько съемочных камер, работающих синхронно, и соответствующее количество проекционных аппаратов была достаточно оригинальной, продуктивной (она получила развитие) и вполне согласовывалась с изобретательским темпераментом Абеля Ганса, но для практического, эксплуатационного режима работы она не была, что называется, доведена. Даже в процессе голливудской реконструкции этого фильма в 1981 году не удалось добиться синхронности изображений на

\* См. «Примечание для любопытных» в конце пособия.

всех трех экранах, так что несовершенства этой системы, какую она предстала перед зрителями в 1927 году, вполне извинительны. Если отсутствие синхронности незаметно при трех различных изображениях (например, на центральном экране — лицо Наполеона крупным планом, а на боковых — зеркально расположенные изображения марширующих солдат), то при единой, панорамной «картинке» тотчас становятся заметными «швы»: изображение ломается на границе между соседними экранами — таковы кадры с парящим орлом или с всадником, пересекающим всю ширину всех экранов.

Помнится, я уже говорил, что, когда речь идет о «Наполеоне», на память приходят прежде всего количественные показатели: столько-то затрчено, столько-то снято, выпущено такое-то количество вариантов и т.п. Но следует упомянуть и показатели другого рода: на что затрачено, как снято, какие съемочные приемы в фильме использованы, какие технические средства применены. Именно такими показателями и характеризовались практически все, собственно, авангардистские фильмы, причем, как увидим, не только во Франции. Ни к одному из этих фильмов, по сути дела, не применимы содержательные мерки. Так ли уж важно, о чем шла речь в фильмах Деллюка, Л'Эрбье, Дюлак или Эпштейна? Важно то, что эти режиссеры первыми пришли к мысли о новом способе выразить идеи и чувства, какие бы они ни были, и как эти идеи и чувства оказались выраженными в их фильмах. Только с этой точки зрения Абея Ганса и можно считать авангардистом. Во всем остальном, то есть в отношении вкуса, культуры и тех «стратегических» задач, которые он ставил перед собой, он практически нечем не отличался от упомянутых в начале этой лекции Диаман-Берже, Лепренса, Бернара или Туржанского, ибо главной целью оставались доходы, прибыли от продажи билетов (это неизбежно для фильмов с огромными бюджетами), и в этом смысле судьба молодого Бонапарта была таким же аттракционом, привлекающим миллионы зрителей, как и бурная жизнь шевалье д'Артаньяна, полная опасностей и приключений.

После смерти Деллюка группа режиссеров, которую историки называют то «школой Деллюка», то Первым Авангардом, распалась, а сам **Авангард как единый поток кинематографических поисков в области формы и специфического языка кино** разделился на несколько течений, и общая картина лишилась столь привлекательной и удобной цельности, стала дробной, мозаичной. Марсель Л'Эрбье создал в 1923 году собственную кинокомпанию «Синеграфик» и стал независимым от продюсеров крупных фирм типа «Гомон» и «Патэ консортиум». Именно в «Синеграфик» снял свой последний фильм «Наводнение» (1924) Луи Деллюк, и здесь же были сняты три последних заметных фильма самого Л'Эрбье немого периода — «Бесчеловечная»

(1924), «Покойный Маттиа Паскаль» (1925) и «Деньги» (1928). Из них только «Бесчеловечная» может считаться истинно авангардистским фильмом — и потому, что это — фантастический фильм на тему «роковой женщины» из будущего (правда, не слишком отдаленного), и потому, что решен этот фильм в отчетливо, даже демонстративно кубистической манере, чему способствовали прежде всего художники-декораторы — кубист Фернан Леже и архитектор Робер Малле-Стевенс, придерживающийся так называемого «интернационального» стиля (в духе Ле Корбюзье).

В высокомерную, равнодушную к чужим переживаниям героиню (Жоржетта Леблан) влюблены все окружающие ее мужчины, и среди них — ученый (Жак Катлен). Чтобы привлечь ее к себе, он имитирует самоубийство. В итоге героиня излечивается от высокомерия и равнодушия, она уже не «бесчеловечна». Кстати, характером замысла, истолкованием темы (но не съемочными решениями) «Бесчеловечная» стоит в том же ряду, что и «Прекрасная безжалостная дама» Жермены Дюлак — они перекликаются даже названиями.

Что же до самой Дюлак, то со смертью Деллюка она, похоже, утратила целостность своих взглядов на кино и его перспективы, и ее тут же стало «бросать» из стороны в сторону: она снимает и сюрреалистический фильм «Раковина и священник» (1927/1928), и фильмы «чистого кино» («Приглаше-

ние к путешествию», 1927, «Пластинка 927», 1928, и т. д.). Только Жан Эпштейн продолжал снимать, что называется, «в духе Деллюка», стараясь в своих фильмах («67х 11», «Трехстворчатое зеркало» — оба 1927, «Падение дома Эшерова», 1928) показать, **как реальные чувства и переживания способны породить другое, нереальное время и новое, нереальное пространство.**

Например, в фильме «6<sup>1</sup>/2х11» на манер деллюковского «Молчания» время и действие как бы текут вспять, то есть режиссер последовательно применяет «флэшбэк» (возврат в прошлое): герой фильма, врач (Эдмон Ван Дэль), которого мы видим в фотолаборатории, обнаруживает, как на одной из фотографий, проявляющейся у него (и у нас) на глазах, его будущая жена влюбленно смотрит на его брата. С помощью массы мелких деталей режиссер дает нам понять, что увидев и осознав это, врач приходит к выводу, что напрасно прожил жизнь, и жизнь становится в его глазах бессмысленной. А вот от фильма «Трехстворчатое зеркало» мы с вами уже можем протянуть нить влияния в более поздние времена. Здесь героя, молодого человека, любят, не подозревая о существовании друг друга, три женщины, и на каждую из них он производит особое впечатление. Для одной из них, светской дамы, он — спокойный, властный и неотразимый мужчина. Для другой, художницы из парижской богемы, он — эдакий слабовольный взрослый ребенок. Для тре-

Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга II 231

тлей, молоденькой работницы, он и прост и непонятен одновременно. Когда он погибает в случайной катастрофе на шоссе, каждая из влюбленных в него женщин помнит его таким, каким знала и любила. И только зритель вместе с рассказчиком этой истории знает, что речь идет об одном и том же человеке. Разумеется, здесь не так уж и сложно распознать конструкцию будущих творений Орсона Уэллса («Гражданин Кейн», 1941) и Акиры Куросавы («Расёмон», 1950), о которых мы с вами еще поговорим.

Тем временем в границах Авангарда появляются новые имена и, что важнее, течения. Теперь *деллюковское* (импрессионистическое) направление, кроме Эпштейна, поддерживают Альберта Кавальканти, Жан Ренуар и Дмитрий Кирсанов. Образуется и другое направление — так называемое **«чистое кино»**: Анри Шомет, Фернан Леже, Мэн Рэй, Марсель Дюшан, к которым, как уже сказано, присоединяется и Жермена Дюлак. Наконец под самый занавес десятилетия возникает третье течение — **«сюрреалистическое»**: Луис Буньюэль, тот же Мэн Рэй, та же Жермена Дюлак, Жан Кокто. Этот расслоившийся Авангард историки кино иногда называют Вторым (после Первого, деллюковского).

Начнем с **импрессионистов**. Первый из названных — **Альберто Кавальканти**. Этот итальянец, родившийся в Бразилии, учился в Швейцарии, работал во Франции и (с 1934 года) в Англии, затем, после кратковременного возвращения в Бразилию, Кавальканти с 1952 года вновь в Европе — в Австрии, в Англии, во Франции. Работу в кино начинал как художник-декоратор, помогая Мале-Стивенсу при оформлении «Бесчеловечной» и Лазарю Меерсону в работе над «Покойным Маттиа Паскалем» (как помним, оба эти фильма Марселя Л'Эрбье). Как режиссер Кавальканти дебютировал в 1926 году фильмом «Только время». Для Авангарда это принципиальное произведение, это как бы **манифест документализма в авангардистском кино**. Мы с вами уже видели, как практически во всех авангардистских фильмах предпринимались попытки уйти от документально, «фотографически» зафиксированной объективом реальности, создать иную «реальность», более того, в этом-то как раз авангардисты и видели свою задачу. Ведь специфический язык кино, поисками и разработкой которого занимались и Деллюк, и Дюлак, и Л'Эрбье, и Эпштейн, а позднее и другие, и нужен-то был для создания «другого» мира по сравнению с реальным, окружающим нас. В первом же своем фильме Кавальканти в противовес всем остальным доказывал, что и документальная картина окружающего мира также может служить материалом для экспериментов с временем и пространством.

«Только время» — это поэтическое изображение будничного, повседневного большого города, Парижа на протяжении фактически суток, с пред-

рассветного часа до глубокой ночи. Кадры парижских улиц через определенные промежутки времени перебиваются планом башенных часов, что позволяет режиссеру и нам вместе с ним следить за тремя женщинами, как бы ведущими за собой по городу автора и зрителя. Кавальканти активно пользуется всевозможными съемочными эффектами (шторками, многократной экспозицией, рапидной съемкой, «крутящимися» кадрами, множительной линзой, стоп-кадрами), аккуратно стилизуя их, оправдывая естественной необходимостью сменить точку зрения. Опоэтизированный таким способом взгляд на город как раз и становится тем самым «другим» миром, которого добивались авангардисты. И еще один элемент общей документальной композиции — три женщины, «ведущие» нас по городу, три городские жительницы: старая бродяжка, не то больная, не то просто подвыпившая; потасканная проститутка; молоденькая продавщица газет. Это как бы их глазами видим мы и ночную и дневную жизнь города: улицы в предрассветный «час волка», любителей поздних застолий, пошатываясь возвращающихся домой, появление первых рабочих из утренней смены, рабочих становится» больше, улицы постепенно заполняются людом, первый обеденный перерыв и т. д. и т. п.

Спустя буквально год по этому же пути пойдет, как увидим, немецкий режиссер Вальтер Руттман со своим фильмом «Берлин — симфония большого города» (1927), а еще через два года наш с вами соотечественник Дзига Вертов сходным способом снимет своего превосходного «Человека с киноаппаратом» (1929). Если же сюда еще добавить фильм Рене Клера «Башня» (1928), а также прекрасную картину голландского кинодокументалиста Йориса Ивенса «Дождь» (1929), то станет понятно, что своим фильмом «Только время» Кавальканти дал толчок особой разновидности документального кино — поэтическому документальному фильму.

Среди других фильмов Кавальканти, снятых им в 20-е годы («Маленькая Лили», 1927, «На рейде», 1927, «Поезд без глаз», 1926/1928, «Красная шапочка», 1929, и др.), надо еще отметить фильм «На рейде», оригинальную киноновеллу о юноше, сыне бедной прачки, который безнадежно мечтает о чем-то романтическом, возвышенном — о страстной любви (к подавальщице пива в портовом кабачке), о морских приключениях, дальних путешествиях на кораблях, которые он каждый день видит стоящими на рейде в гавани Марселя. В этой новелле, безусловно снятой в духе Деллюка (портовый кабак да и вся атмосфера марсельского порта напоминает о «Лихорадке» и о фильме Эпштейна «Верное сердце»), уже различимы смутные очертания французского «поэтического кино» 30-х годов: у Кавальканти такой же вкус к атмосфере улицы, порта, к необычным персонажам, точно сотканным из далей и туманов,

как и у Жака Превера, поэта-нонконформиста, ставшего в 30-е годы еще и сценаристом «кинопоэтических» фильмов Марселя Карне (в дальнейшем мы еще поговорим о них).

Другой режиссер, так или иначе связанный с Авангардом, — **Жан Ренуар**. Хотя здесь правильнее было бы сказать «связавшийся с Авангардом», даже, возможно, и не желая этого. Сын великого живописца-импрессиониста Пьера Огюста Ренуара, он первые свои фильмы («Дочь воды», 1924, «Нана», 1926, «Маленькая продавщица спичек», 1928) снимал без оглядки не то чтобы на творческую манеру отца, но и на импрессионизм (живописный) как таковой с его попытками уловить изменчивые мгновения окружающего воздуха, сложить из этих мгновений, из отражений и игры света предметный «реальный» мир. Но на примере фильмов Кавальканти, Эпштейна, Деллюка видно, что кинематографический импрессионизм лишь понятийно родствен импрессионизму живописному, и **соответствующий эффект достигается совершенно другим путем**. Молодой Ренуар, снимая свои первые фильмы, по видимости, и не думал о том, действует ли он в пределах, очерченных авангардистами, или просто снимает фильмы (так мольеровский господин Журден говорил прозой, не подозревая об этом).

В «Дочери воды», его первом фильме, есть две особенности, вроде бы позволяющие говорить о Ренуаре-младшем как об импрессионисте: неуверенная постановка камеры, неумение правильно, «как полагается» выстроить мизансцену, обилие натуральных съемок — это во-первых; эпизод сна, сложенный, смонтированный из нескольких нереальных, но материальных вот-вот исчезающих явлений людей, предметов и чудищ, — во-вторых. Да и сама история девушки, которую преследует ее дядя, персонаж отрицательный во всех отношениях, складывается из цепочки совершенно необязательных, а то и чисто случайных событий. Вот эти случайности, стиливая неловкость, отсутствие профессиональной подготовки, упование на интуицию, которой природа наделила Ренуара в избытке, особенно интуитивно неотстроенный, а потому динамичный кадр, почти импровизированное поведение актеров перед объективом, «свободная», плохо рассчитанная драматургия — все это приводит к тому, что фильм («Дочь воды») становится абсолютно подвижной, расшатанной, чудом удерживающейся от обрушивания конструкцией. Однако, пусть «чудом», но конструкция держится! Это одно из тех чудес, которые означают прорыв в искусство. Случайные кадры, случайные движения камеры, непредвиденные монтажные стыки, неожиданное поведение персонажей (например, когда Виржини гримасничает, сидя на барже, или когда она вопит на своего дядю-негодяя в конце фильма) создают по-настоящему **импрес-**

**сионистическую динамику**, придают фильму **энергию струящегося воздуха**, если и не с полотен Ренуара-старшего, то уж с холстов Клода Моне наверняка.

Из ранних ренуаровских фильмов «чисто» авангардистским принято считать «Маленькую продавщицу спичек», экранизацию сказки «Девочка со спичками» из второго тома «Новых сказок» Ханса Кристиана Андерсена. Кто не читал, прочтите, а кто читал, перечтите эту «рождественскую» сказку и представьте себе, как она могла бы выглядеть перенесенной на экран. «Морозило, шел снег, на улице становилось все темнее и темнее. Дело было вечером, в канун Нового года». Так начинается сказка Андерсена, но если порыться в памяти, то этими же словами можно описать обстановку одного из эпизодов чаплиновской «Золотой лихорадки» — помните, там, где Чарли безуспешно дожидается Джорджию с подружками, засыпает и видит сон: они приходят к нему в гости и он развлекает их, исполняя «танец с булочками»? В фильме Ренуара в полном соответствии с текстом сказки маленькая девочка (правда, здесь она не такая уж \л маленькая), не сумев продать ни одной спички, засыпает, присыпанная снегом, и ей снится сон... Здесь режиссер отступает от сказки — у Андерсена она видит последовательно целую серию снов, и каждый из снов соответствует состоянию ребенка, который постепенно замерзает и умирает от холода (железная печка, в которой пылает огонь; уютная теплая комната и новогодний стол с жареным гусем, который вдруг спрыгивает и прямо с вилкой бежит к девочке; елка с огнями и падающая звезда; умершая бабушка, взявшая девочку на руки и вместе с ней отправившаяся в горные выси). У Ренуара девочка во сне оказывается в магазине игрушек, и, на манер гофмановского «Щелкунчика», эти игрушки оживают и напоминают ей прохожих, которым она напрасно предлагала купить у нее спички, — здесь и офицер, командующий взводом солдатиков, и полицейский, вдруг переодевшийся во Всадника смерти, от которого девочка вместе с офицером спасаются, прыгая по облакам... Когда сон обрывается, ибо девочка умерла, мы видим прохожих, склонившихся над ней.

Именно эпизод сна сближает ренуаровский фильм с авангардистскими экспериментами с временем и пространством. Увлеченность режиссера достаточно примитивными техническими приемами времен кустарного ярмарочного кино (обратная съемка, стоп-кадры, многократное экспонирование и т. п.) и всевозможными самодельными техническими трюками, связанными в основном с освещением, сделали возможным создание нереальной, сновиденческой атмосферы, как бы сотканной на импрессионистический манер из отдельных подробностей и деталей вещественного мира.

В последующих фильмах Ренуар именно в подобной атмосфере будет черпать мотивы человеческих взаимоотношений и переживаний, подчас чрезвычайно сложных и запутанных.

Еще одним режиссером, которого принято причислять к авангарду в целом и к его импрессионистическому течению, в частности, был выходец из России **Дмитрий Кирсанов**. Среди нескольких фильмов, снятых им до внедрения в съемочный процесс звука («Ирония судьбы», 1923, «Менильмонтан», 1925, «Дестены», «Пески», оба — 1927, «Осенние туманы», 1929), особого внимания заслуживает «Менильмонтан». Это — поэтический кино-рассказ о двух сестрах, приехавших из деревни в Париж и еле не пропавших в этом городе. «Менильмонтан» — так называется квартал Парижа, населенный рабочей беднотой. Фильм начинается с убийства и фактически заканчивается убийством. Режиссер отказывается от каких бы то ни было пояснительных надписей (титров) и ведет рассказ, пользуясь лишь достаточно красноречивыми съемками и изощренным монтажом. Так, первое убийство (оставшееся необъяснимым и нераскрытым убийство обоих родителей сестер) показано с помощью монтажа чрезвычайно выразительных деталей, например, топора, и удивительной ритмической череды крупных планов лица одной из сестер, оказавшейся около убитых. Этот ритмический монтаж Кирсанов повторил в эпизоде, где главная героиня, младшая из сестер (ее роль исполнила жена режиссера Надя Сибирская, псевдоним Жанны Брюне), видит, как некий молодой проходимец (актер Ги Бельмон) соблазняет ее сестру (актриса Иоланда Больё). Показывая переживания героини, режиссер сталкивает в монтаже разные планы ее лица, постепенно укорачивая их, и благодаря этому мы ощущаем напряжение, с каким девушка смотрит на происходящее, понимаем, что она завидует сестре как счастливой сопернице. Взаимоотношения внутри этого «треугольника» развиваются, и в итоге сестры оказываются перед достаточно грустной перспективой: младшая ожидает ребенка, а старшая становится проституткой. В конце концов обе возвращаются на фабрику, на которую устроились еще тотчас по приезде в Париж из деревни, до знакомства с их общим возлюбленным. Он же тем временем погибает в жестокой уличной драке — неизвестно между кем и кем, но, тем не менее, на удивление кровавой и беспощадной. Жестокость и необъяснимость этой драки и гибели в ней молодого человека возвращают нас к началу фильма, к столь же необъяснимому убийству родителей обеих девушек.

Эту драму режиссер окутал воздухом парижских улиц, смешанным ощущением патриархальности и откровенной бедности, исходившим от маленьких, точно прилепленных друг к другу домиков, составлявших в то время застройку городских окраин. При этом всякий раз, когда режиссеру

требуется продолжить действие по окончании того или иного эпизода, он не растолковывает подробности происшедшего, а прибегает к выразительным съемкам улиц Парижа, на которых обязательно оказываются героини и которые сняты чаще всего с рук (сегодня это называется «субъективной камерой»). Таков, например, эпизод, где девушки впервые приезжают в Париж после гибели родителей. Нам не показывают то, что последовало за этим трагическим событием, предоставляя самим догадываться обо всем, и мы сразу же видим героинь в Париже, то есть решительно сменившими образ жизни. Такое развитие событий можно назвать **эллиптическим** (эллипс в данном случае — смысловая «неполнота» рассказа, пропуск его части). Свободная манера, в какой снят Париж, реальная, документально зафиксированная жизнь большого города, словно мотивируют, объясняют, оправдывают непростую судьбу героинь особенностями жизни в таком городе, «парижскими тайнами».

«Менильмонтан» — не салонная драма, каких предостаточно выпускалось в те годы не в одной только Франции, и не кинороман «о мире труда» (вроде уже упомянутого «Императора бедняков» Рене Лепренса) — это поэтическое произведение, киноновелла, в которой повествование о событиях неразрывно связано **с окружающей атмосферой, с настроением**, передающимся благодаря выразительным городским пейзажам и удивительно динамичным психологическим портретам героинь. Все это и позволяет считать фильм Кирсанова авангардным (авангардистским) — ведь в нем был предложен стиль, взгляд на жизнь через кинообъектив, взгляд, который станет распространенным лишь десятилетие спустя, в фильмах «поэтического реализма».

Кавальканти, Ренуар, Кирсанов каждый по-своему, вольно или невольно участвовал в деятельности кинематографического Авангарда, вместе составляя его импрессионистическую тенденцию: основное свойство, основное качество их фильмов, снятых во второй половине 20-х годов, — это воссоздание обстановки, атмосферы **реального** мира, той действительности, какую жили люди в ту эпоху. Этот реальный мир складывался в их фильмах (особенно у Кавальканти и Кирсанова) из бытовых мелочей, из документально конкетных, предметных подробностей человеческого поведения в **реальном** времени и в **реальном** пространстве, словно, повторяю, ткался из воздуха, каким дышали и герои фильмов и их зрители. Потому-то фильмы этих режиссеров и сближались (пусть и только терминологически, понятийно) с живописью импрессионистов. Но импрессионистический, а правильное, наверное, — реальный взгляд на окружающий мир осознал в границах Авангарда (во всяком случае во второй половине 20-х годов), скорее, как исключение. Гораздо распространеннее были иные взгляды

ды и настроения, напрямую опиравшиеся на авангардистские движения в изобразительном искусстве и в литературе, в основном абстракционистского, дадаистского и сюрреалистического толка.

Художники, составлявшие эти движения, требовали для искусства «абсолютной свободы» от каких бы то ни было общественных функций — от служения идеалам, от межчеловеческого общения, от познания мира, даже просто от развлечения. Среди прочего из подобных требований и родилась идея «чистого кино» — чистого, потому что у него не только нет общественных функций, но оно не должно быть подчинено никаким правилам построения художественного произведения. Фоном для этой идеи оказались чрезвычайно модные в ту пору дадаистские настроения. Дадаизм (от франц. *dada* — детская деревянная лошадка; шире — знак детскости во взгляде на мир, окружающий художника) — это авангардистское направление в европейской живописи и в поэзии 10-х — начала 20-х годов. В поэзии дадаизм начался чуть позже — с 1916 года, со стихотворений молодого румына Тристана Тцары, жившего тогда в Швейцарии и подчинившего свою музу зауми (заумному языку, лишённому «бытового значения слова», понятному лишь посвященным и близкому, кстати сказать, русским футуристам — Хлебникову, бр. Бурлюкам, Крученых и другим).

В живописи дадаизм начался чуть раньше, чем в поэзии, по-видимому, со скандала, возникшего в связи с выставленной в 1912 году в Париже и в 1913-м в Нью-Йорке картиной французского художника Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Кстати, эта картина была навеяна пофазными фотографиями Этьена Жюля Маррея, которые он, как помним, демонстрировал с помощью своего «фотографического ружья», прототипа киноаппарата. Начавшись со скандала, живописный дадаизм и все свое короткое существование (примерно до 1922 года) провел в скандалах, передав эту «эстафету» сюрреалистам и футуристам (и итальянским и русским). Вот в такой обстановке публичных беспорядков, наивной и шумной саморекламы и проходили премьеры фильмов «чистого кино».

Надо сказать, что связь «чистых» фильмов с авангардистской живописью и фотографией представляется куда более тесной, нежели у киноимпрессионистов с их предшественниками-живописцами. В самом деле, почти все основные фильмы «чистого кино» создавались либо самими художниками-авангардистами разных направлений, либо при их непосредственном участии. «Возвращение к здравому смыслу» (1923), по-видимому, первый французский «чистый» фильм, был снят Мэном Рэем, американским фотографом, дизайнером и художником-авангардистом, с 1921 года жившим в Париже; «Механический балет» (1924) поставлен художником-кубистом Ферна-

ном Леже; «Анемиксинема» (1926) снят Марселем Дюшаном, т. е. художником, автором скандальной картины «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Если же сюда добавить и фильм Рене Клера «Антракт» (1924), в создании которого самое активное участие принимал Франсис Пикабия, один из наиболее энергичных и шумных дадаистов и в живописи и в поэзии, то живописная основа «чистого кино» станет просто очевидной.

Чтобы понять, что же двигало всеми этими людьми и почему они столько сил и энергии отдавали публичным акциям, не жалели денег (когда они были) на производство фильмов, которые никто не смотрел, надо учесть, что для дадаистов (и в живописи и в поэзии) чрезвычайно важно игровое начало, не столько даже отсутствие, сколько демонстративный отказ от «серьезного» отношения к жизни, напускаемый на себя инфантилизм, подчеркнуто подростковый взгляд на мир, умышленное самооглупление и, соответственно, тяга к скандалам, саморекламе и т. п. Во всем этом дадаистам виделась некая «революция», идейный и чувственный переворот в сознании, они ощущали в себе нерастраченный запас прежде подавленной энергии. Это они и попытались реализовать в фильмах «чистого кино», хотя, наверное, понимали (не могли не понимать), что все, что требовалось выплеснуть, уже выплеснуто на скандальных выставках, и по этой причине фильмы неизбежно оказываются вторичными, второсортными версиями живописных и поэтических экспериментов, к тому же снятыми в момент, когда собственно дадаизм уже практически сошел на нет.

Что представляли собой фильмы «чистого кино», если, как уже говорилось, в них нет ни сюжета, ни фабулы, ни композиционного принципа, если это и не документальные и не игровые произведения?

Чем-то проткнутый черный круг на белом фоне, крутящийся и переворачивающийся, — чуть позже он превратится в свою противоположность, в белый круг на черном фоне. Длинные, во весь экран гвозди, превращающиеся в сочетания черных вертикальных линий на белом фоне, — позднее они также станут белыми линиями на черном фоне. Мелкие частички неизвестно чего (возможно, увеличенные крупинки, мелкие камни вроде пляжной гальки, возможно, даже капли), живущие своей, «броуновской», хаотичной жизнью. Белые на черном экране световые пятна и огни; множество белых кругов с темной сердцевинкой. Ночные лампы или фонари благодаря динамичной камере похожи на НЛО, слетающиеся к своим глифам. Потом оказывается, что это карусель в ночных огнях. Круг часового механизма с надписью «danger» (опасно). Белая спираль на черном фоне, черные линии на белом фоне. Крутящиеся секции из картонных или фанерных планок — они освещены закадровым источником света и отбрасывают на стену ломаные тени. Заканчивается фильм не-

Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга II 239

сколькими планами обнаженного женского торса с теневыми линейными узорами — автор показывает нам его то в позитивном, то в негативном изображении. Таков фильм Мэна Рэя «Возвращение к здравому смыслу» (другой перевод — «Возвращение к разуму»). Длится он две минуты, и потому особого раздражения не вызывает — все эти непонятные изображения нам не успевают надоесть.

Труднее дается другой фильм Рэя под загадочным названием «Эмак-Бакиа» (1926): слепленный в сущности из того же набора изображений, он длится целых 12 минут и требует от зрителя, особенно неподготовленного, известного терпения. Здесь иногда появляются и реальные предметы и персонажи: автомобиль, двое мужчин, один из которых зачем-то рвет бумажные воротнички; женщина, заглядывающая прямо в объектив и улыбающаяся оператору. Автор иногда пользуется даже таким чисто кинематографическим приемом, как «субъективная камера»: под углом в 45° она снимает из движущейся машины то лесные виды, то шоссе. А то вдруг перед нами с помощью мельесовского стоп-кадра рождается абстрактная скульптура, состоящая из всевозможных конусов, цилиндров, многогранников и т. п. Ближе к концу нам даже обещают рассказать, о чем фильм: появляется титр «Смысл этой экстраванганцы...». Но продолжения эта благая мысль не получает, а в том, что нам показывается после титра, смысла не больше, чем в том, что было до него. Не проясняет нам его и улыбающаяся женщина с наклеенными на верхние веки глазами, и колеблющееся, точно в воде, отражение ее лица, и даже финальное слово «The End», написанное почему-то по-английски, хотя тот титр был французским.

Еще загадочнее фильм знаменитого (см. выше) Марселя Дюшана «Анемик синема». Если это название написать латинскими буквами, то первое слово представляет собой анаграмму (перестановку букв) французского или английской слова «синема», т. е. кино. С другой стороны, слово «анемик», хоть и неправильно написанное, означает «анемичный» (вялое, слабое, немощное, пассивное). Таким образом, становится ясным отношение автора к кинематографу, который он считает вялым и немощным. Мы с вами уже знаем, что к 1926 году, когда Дюшан снял этот фильм, мировой кинематограф уже немало достиг — и в США, и в Германии, и в нашей стране, да и во Франции, как мы видели и еще увидим, появлялись достаточно выразительные и энергично снятые фильмы, вовсе не слабые и не вялые. А вот если приложить этот эпитет к фильму самого Дюшана, то станет понятно, насколько самокритичным оказался знаменитый авангардист. «Анемик синема» представляет собой череду или цепочку всего двух изображений, сменяющих одно другое, — это спиралевидные или концентрические окружности, вращающиеся стой или иной скоростью, и вращающиеся диски (Жорж Садуль в своей

Истории называет их «роторепьефами») с надписями по кругу. Так, спираль-диск-спираль-диск, это парное сочетание (не скажу, монтаж) повторяется девять раз и завершается титром: «Copyright by Rose Selavy, 1926». Что, учитывая страсть дадаистов к примитивной словесной игре, должно, видимо, также означать анаграмму: «Eros, c'est la vie» (Эрос, такова жизнь). С удивлением читаем в той же Истории Садуля о стробоскопическом эффекте и особенно о фрагментах из эйзенштейновского «Броненосца «Потемкина», чего нет и в помине. А это свидетельствует о том, что историки тоже могут ошибаться и труды их следует читать с известной долей скептицизма.

Гораздо содержательнее еще одно произведение «чистого кино» — «Механический балет», единственный фильм известного художника-кубиста Фернана Леже. Постоянная тема его живописных произведений — попытка гармонизировать связь человека и окружающей среды, большого города с механистичной жизнью в нем — перекочевала и в его единственный фильм, снятый, по признанию художника, под влиянием «Колеса» Абеля Ганса, фильма, кстати сказать, который чрезвычайно насыщен предметами, в том числе механизмами. Леже заинтересовала проблема экранного изображения, и близкого живописному и бесконечно далекого от него. Вполне в духе своих картин он попытался представить себе, действительно ли каждый «предмет существует изолированно или предметы контрастно едины».

Это *единство контрастов, родство противоположностей* и составляет пластическое содержание фильма «Механический балет», более того, фильм потому так и назван, что суть его — в движении, которое, казалось бы, привычно человеческим представлениям о красоте и пластичности, но которое происходит без участия человека, вне него, другими словами, в движении, которое механистично. В «Механическом балете» двигаются механизмы — из чередований их движений, из ритмического монтажа по движению, из отсутствия привычных функций у всех этих поршней, шарниров, маятников, шарикоподшипников, похожих на жерла пушек, из совершенно неузнаваемых металлических плоскостей и закругленных поверхностей, из их, казалось бы, неестественного сочетания, монтажа с женскими улыбками и перевернутыми глазами, собственно, и рождается фильм, который заканчивается мультипликационной лентой «Шарло-кубист» (ее съемки начались в 1920 году, но завершены не были). Фигурка Чарли Чаплина (по-французски его имя читается как Шарло) выполнена в характерной для Фернана Леже графической манере.

Наиболее громкий резонанс в истории киноискусства получил, впрочем, не «Механический балет» Фернана Леже, а фильм «Антракт», снятый в 1924 году будущим комедиографом Рене Клером и представляющий собой

дадаистскую комедию, полную абсурда и игры, присущей дадаистскому умонастроению в целом. Фильм довольно забавен и алогичен, причем смешно становится иногда именно из-за отсутствия логики. В этом нет ничего удивительного, если учесть, что сценарий (две странички) написан Фрэнсисом Пикабиа и представляет собой не что иное, как образчик дадаистской поэзии.

Как и всякий «чистый» фильм, «Антракт» можно пересказать, лишь пользуясь запятыми (т. е. перечислением), поэтому я предоставляю слово поклоннику «Антракта» Жоржу Садулю: «Невозможно дать логического толкования знаменитым кадрам и образам «Антракта». Первая часть фильма представляет собой тонкое и весьма ритмичное соединение трех-четырёх сюжетных мотивов, снятых в помещении «Театра на Елисейских полях», где была оборудована импровизированная студия: панорама Парижа; трубы на крышах в форме колонн; причудливые па танцовщицы, снятые в рапиде. Зритель видит некоторых дадаистов, снявшихся для собственного удовольствия: Мэн Рэй играет в шахматы с Марселем Дюшаном, Пикабиа и композитор Эрик Сати выкатывают пушку. Затем на крыше театра появляется танцовщик Жан Борлин, одетый в нелепый костюм тирольского стрелка. Пикабиа убивает его выстрелом из ружья, после чего начинаются похороны-погonya. Эта церемония торжественно протекает в вычурной обстановке луна-парка. Верблюд, впряженный в катафалк, распорядитель в костюме инкассатора, венки в форме бриошей (сдобная булочка)— все это типично дадаистские детали (...). В первой части фильма преобладали «авангардистские» мотивы, но во второй, в эпизоде погони за катафалком, мощно прозвучали мотивы довоенные; здесь появляются как друзья автора (Марсель Ашар, Жорж Шарансоль, Пьер Сиз и т. д.), так и некоторые персонажи произведений Фёйада и Жана Дюрана (комедиограф 10-х гг. — *И. Б.*): мнимый безногий, теща, уличный художник, толстяк и другие. Несмотря на применение некоторых технических хитростей — двойной экспозиции, деформации изображения, рапидной съёмку — фильм развивается по классическим нормам погони в комедиях Патэ и Мака Сеннета. С нарастающей скоростью катафалк мчится по «железной дороге» луна-парка, по холмам Сен-Клу, по берегам Пикардии. И в конце концов гроб слетает с него, и катафалк движется уже сам по себе, на фоне окружающей природы. Фильм кончается тем, что Жан Борлин, одетый на манер фокусника у Мельеса, заставляет исчезнуть своих преследователей прежде, чем исчезает сам». Сюда можно добавить еще и то, что-танцовщица, во-первых, снималась не только в рапиде, но и в остром ракурсе снизу, сквозь стеклянный пол, а во-вторых, на нескольких планах она предстает с... бородой!

Что же в итоге? Разумеется, ни о каком более или менее серьезном воздействии «чистого кино» на развитие кинематографа как такового и искусства кино, в частности, говорить не приходится, но тем не менее фильмы Мэна Рэя, Леже, Клера, как, впрочем, и абстрактные фильмы немецких экспериментаторов, о которых речь впереди, показали, что бывают фабульные ситуации, когда монтаж изображений неживых предметов между собой или с живыми «объектами», т. е. с людьми, может быть использован для создания **ассоциативного подтекста** или для решения ритмических задач. Во всяком случае, среди режиссеров-классиков искушения составить монтажную фразу из изображений работающих механизмов мало кто избежал (вспомнить хотя бы Дзигу Вертова или Сергея Эйзенштейна). Да и в куда более поздние времена мы встречаемся с рецидивами этой манеры: пример — «Коянискатци» (1983, Годфри Реджо).

Наконец еще одно течение французского Второго Авангарда — **сюрреализм**. Среди всех авангардистских тенденций кинематографа эта наиболее известна и влиятельна: сюрреализм оказал воздействие практически на весь мировой кинематограф, так или иначе связанный с **художественным творчеством**, с индивидуальным видением мира, пониманием и толкованием происходящих в мире процессов. Почему так произошло? Почему именно сюрреализм оказался тем бродильным элементом, на котором настаивалось искусство кино (а в сущности, и не только кино), творчество многих мастеров последующих десятилетий? Если вынести за скобки (т.е. игнорировать, не принимать в расчет) как идеологические оценки, так и эстетические, художественные пристрастия — симпатии и антипатии, то в сухом остатке окажется суть тех намерений, какими руководствовались зачинатели, пионеры этого направления в искусстве XX века (А. Бретон, П. Элюар, Л. Арагон, Ф. Супо и другие): в основе идеи сюрреализма лежат два базисных понятия — творчество и внутренние возможности человека. Это и есть тот самый «сухой» остаток, который обеспечил долгую и счастливую (хоть и бурную) жизнь сюрреалистической идее.

Творчество, акт творения, превращающий человека в Творца, в Автора, в Артиста, в Художника, — это то, что еще в Средние века превращало ремесленника в Художника и по сию пору заставляет людей творить в самых разных сферах деятельности. Инструментами в творческом процессе для сюрреалистов служат психические возможности и способности человека, к каковым они относили **автоматизм** (Бретон называл его «чистым психическим автоматизмом»), которым выражается мыслительная деятельность; **сон**, понимаемый как процесс, как состояние греженья, галлюцинативного бреда; и **бессознательное**, темная сфера подсознания, которую можно высветить интуитивным озарением или осо-

быми приемами, стимулирующими импульсы подсознания («черный юмор», сочетание несочетаемого, «автоматическое письмо», т.е. скоропись, фиксирующая все, что приходит в голову).

Но, во-первых, это только доктрина, «теория», придуманная Андрэ Бретоном. Практическая деятельность художников, особенно в позднейшие времена, была, понятное дело, куда разнообразнее, богаче. Во-вторых, в разных видах искусства сюрреалистические намерения претворялись, естественно, по-разному: если в поэзии, допустим, «автоматическое письмо» могло быть одним из приемов, позволяющих записывать мимолетные мысли, то уже в живописи эти «мысли», принимая форму изображения, требовали соответствующей и далеко не «автоматической» техники. Что же говорить о кинематографе, где в творческий процесс включены чувствительность пленки, освещение, оформление съемочного пространства, пластические и мимические возможности исполнителя, монтаж — словом, все, из чего состоит работа над фильмом. Тем более что все эти теории и намерения только тогда обретают смысл, когда за камерой оказывается художник крупного дарования и соответствующего умонастроения.

В кинематографе такой художник появился, что называется, «под занавес» 20-х годов, в 1928 году: им стал испанец **Луис Буньюэль**. В тот год он снял свой первый, тотчас прославивший его фильм «Андалусский пес». Надо сказать, что, по стечению обстоятельств, именно 1928 год вообрал в себя основные сюрреалистические фильмы: «Раковина и священник» Жермены Дюлак, «Морская звезда» Мэна Рэя были также сняты в этот год. И этому есть объяснение. 1928 год — переломный в истории развития кино, с него начался краткий, хотя и чрезвычайно интенсивный период перехода кинематографа на «звуковую дорожку», и этот качественный рывок, с трудом давшийся некоторым Художникам (во Франции — Клеру, в США — Чаплину, в СССР — Эйзенштейну), т. е., на языке сюрреалистов, разрушивший их «психический автоматизм», самое начало этого рывка оказалось отмечено именно сюрреалистическими фильмами, почти подсознательной реакцией на слом в истории кино.

Два другие фильма («Раковина и священник» и «Морская звезда») не выдерживают никакого сравнения с «Андалусским псом» и кажутся сегодня бледными и крайне неубедительными попытками продемонстрировать силу воображения, не скованного ни сюжетными, ни композиционными нормами. И только «Андалусский пес» являет собою яркое и выразительное воплощение всех принципов (или непринципов) сюрреалистической поэтики. И в этом нет ничего удивительного — ведь соавтором Буньюэля по сценарию был Сальвадор Дали, художник, уже к тому времени обладавший истинно сюрреалистической, бредовой, галлюцинативной

фантазией, плоды которой невозможно ни предсказать, ни угадать. Как в каждом авангардистском произведении, в «Андалусском псе» сюжет не играет никакой роли. Но этого мало — здесь вообще нет сюжета, а вся смысловая и композиционная нагрузка падает на фабулу, понятую как цепь событий, связь между которыми еще надо угадать, причем **любая догадка будет и верна и неверна в одно и тоже время**. «Вместе с Дали, — вспоминал Буньюэль, — мы выбирали приемы и предметы, какие только приходили на ум, и безжалостно отбрасывали все то, что могло хоть что-нибудь означать». Это — пример того самого «автоматического письма», какое придумал Бретон в своей «теории» сюрреализма, его экранный вариант. Надо ли доказывать, что эта «автоматика» сначала выплескивалась на бумагу в виде сценария (он опубликован и по-русски в книге «Буньюэль о Буньюэле» в 1989 г.), а уже потом тщательно переносилась на экран?

Обычно из этого фильма хорошо запоминается только первый эпизод, и ничего удивительного — это самый настоящий аттракцион в эйзенштейновском понимании, т. е. как «ударное воздействие». Что мы видим? Ночь. Балкон. На балконе стоит сам Буньюэль. Он вздыхает, смотрит на небо, где сияет луна и тонкой полоской плывут облака. Буньюэль возвращается в дом и готовит опасную бритву. Он собирается кого-то брить? Нет. В комнате сидит девушка. Ее лицо задумчиво, глаза широко раскрыты. Буньюэль подносит бритву к ее глазу. Тонкая полоска облаков пересекает круг луны так же, как лезвие опасной бритвы рассекает глазное яблоко, которое медленно перетекает через лезвие.

Таков **пролог**. Конечно, мы можем предположить, что тем самым как бы задается тон дальнейшим событиям, определяется взгляд на происходящее, или, по-другому, все, что происходит, соответствует настроению пролога, мир видится в разрезе показанного в прологе (чуть ли не буквально «в разрезе»). Но известно: толкование сюрреалистического произведения **никогда** не бывает адекватным, т. е. соответствующим авторским намерениям. Далее следует титр: «Восемь лет спустя». Появляется герой — он в причудливой, то ли мужской, то ли женской одежде едет на велосипеде. В первом же фильме Буньюэль демонстрирует прекрасное владение съемочными приемами: субъективной камерой, глубокой двойной экспозицией, параллельным монтажом. В комнате сидит девушка с книгой в руках; внезапно она вскакивает и бежит на улицу, а упавшая книга раскрывается на странице с репродукцией картины великого Вермеера «Кружевница» — это напомнил о себе Сальвадор Дали (для него эта картина была источником многочисленных вариаций).

А в это время герой, подъехав к тротуару, не слезает с велосипеда, а падает вместе с ним и лежит без движения. К нему из дома выбегает

девушка, которая только что сидела с книгой: она обнимает, неистово целует его, но когда в следующем эпизоде мы видим ее одну в комнате, то понимаем, что она не очень-то обеспокоена его отсутствием; более того, ей вполне достаточно деталей его одежды, которую она аккуратно раскладывает на постели так, как все это было надето на молодом человеке. Вдруг девушка оглядывается и видит, что на самом деле ее молодой человек или человек, похожий на него, стоит у нее за спиной и пристально рассматривает свою правую руку. Нам укрупняют ее: из дырки в центре ладони выползают муравьи (это еще один привет от Сальвадора Дали — излюбленный мотив его нескольких картин типа «Великого мастурбатора» и «Постоянства памяти»), символ внутренней испорченности, гниения. Мотив руки как вместилища порчи развивается — перед нами другая девушка, которую Буньюэль снимает с острого верхнего ракурса: вокруг нее толпа, а она старается поддеть с помощью длинной палки отрезанную руку с накрашенными ногтями, лежащую на земле. Разогнав толпу, полицейский запаковывает руку в коробку, отдает ее девушке и оставляет ее одну на улице — больше она никого не интересует. Кроме главных героев — девушки и ее молодого человека (или того, кто похож на него). Герой смотрит из окна на девушку на улице, которая в полубессознательном состоянии прижимает к груди коробку с отрезанной рукой (рукой несуществующего человека, человека в состоянии небытия). Машины проезжают почти вплотную к стоящей на мостовой девушке. Герой смотрит на нее из окна и словно пытается силой внушения направить на нее очередной автомобиль. Наконец ему это удается.

Странная смерть этой девушки возбуждает героя, ибо чужая смерть, как выясняется, эротична. Теперь цитирую сценарий: «Тогда с решительностью человека, уверенного в своем праве, герой приближается к (своей) девушке и, сладострастно глядя на нее, начинает ласкать ей грудь сквозь платье. Крупный план его рук, похотливо тискающих женскую грудь, которая отчетливо проступает сквозь ткань. Лицо героя — на нем выражение почти смертельного ужаса. Кровавая слюна льется у него изо рта на теперь уже обнаженную грудь девушки. Грудь исчезает, превращаясь в ягодицы — их ласкают руки героя. Выражение лица его изменилось. Сейчас глаза блестят от злости и сладострастия». Девушке удается вырваться, но она оказывается в углу. В отчаянии она срывает со стены теннисную ракетку и замахивается ею. Тогда он впрягается в веревки и тащит за собой к объекту своего желания целую грудку лежащего тут же добра: среди прочего можно различить два рояля, двоих монахов, голову мертвого осла, выделенную крупным планом, и бог знает что еще. Воспользовавшись этим странным занятием своего преследователя, девушка убегает, но недостаточно быст-

ро — герой бросается за ней, она пытается захлопнуть дверь, но он успевает просунуть руку, и на крупном плане мы снова видим, как рука покрывается муравьями. Загнил, загнил этот человек изнутри...

Еще титр: «Около трех часов ночи». Герой приходит сам к себе в гости из прошлого. У памяти нет конкретного времени, там оно относительно и приблизительно — отсюда необязательные временные указания. Новый титр: «Шестнадцатью годами раньше». То есть тогда, когда он еще был простым романтиком, читал эту книгу (в кадре — книга), а в этой тетради и этой ручкой, наверное, даже писал стихи (в кадре — тетрадь и ручка на парте). Он ставит «в угол» самого себя, повзрослевшего на шестнадцать лет, и дает ему книги, призывая к воспоминаниям, но книги превращаются в пистолеты, и старший убивает в себе романтика, т. е. совершает самоубийство: романтик умирает в саду, а его муза остается в одиночестве — женщина с обнаженными плечами. В убитом в себе романтика вновь пробуждается желание, но его девушку он не устраивает: она видит бабочку «мертвая голова» (на спинке у этой породы изображен череп) и понимает, что герой — убийца в себе всего лучшего. Тогда она уходит к другому, к третьей ипостаси героя, — он ждет ее на пляже, каменистом, покрытом всяческим жизненным мусором, но, решительно отбросив этот мусор, в котором можно узнать некоторые детали одежды героя из начальной части фильма, влюбленные упорно идут по камням, как по жизни (или, если угодно, по жизни, как по камням). Титр: «Весною». В кадре — сколько хватает глаз, песок, в него по грудь закопаны герой и героиня. Мы не видим их глаз — только глазницы. Одежда разорвана. Под палящими лучами солнца, живые или нет, они облеплены роем насекомых, возможно, теми же муравьями.

Этот мрачный финал, казалось бы, так хорошо завершавшейся истории, во-первых, — еще одно напоминание о себе Сальвадора Дали, ибо кадр представляет собою структуру многочисленных его картин («Загадка моих желаний», например); во-вторых, пессимизм здесь кажущийся, так как опыт классической литературы нас учит: все, заслуживающее интереса художника и его читателя-зрителя, так или иначе связано с перипетиями в жизни героев, с осложнениями и переменами; стоит их жизни стабилизироваться, допустим, в виде счастливого бракосочетания, как она тотчас перестает нас интересовать, и роману конец. Финальный кадр как раз так и можно истолковать — найдя друг друга, герой и героиня превратились в муляжи, выброшенные, как ненужный хлам. Хотя, конечно, и это толкование лишь предположительно, ибо, как писал сам Буньюэль, «мне доводилось и слышать и читать более или менее изобретательные толкования «Андалусского пса», но все они одинаково далеки от истины».

«Раковиной и священником», «Морской звездой» и «Андалусским псом» сюрреалистическое направление во французском кино 20-х годов не исчерпывалось. В 1930 году появились два чрезвычайно интересных фильма, доказавших, что сюрреализм — не цепочка экспериментальных опусов, а тенденция в искусстве, принцип отношения к художественному творчеству, система мышления и чувствования.

Я имею в виду «Золотой век» того же Бунюэля и «Кровь поэта» Жана Кокто. Но оба эти фильма принадлежат уже к другой эпохе — эпохе з в о к з р и т е л ь н о г о отражения, выражения и переживания и внешнего и внутреннего мира посредством съемочной камеры. Потому и говорить о них мы будем позднее. Наконец третья группа фильмов — их сняли режиссеры, которых я выше назвал «индивидуалистами», ибо, с одной стороны, они не принадлежали ни к одной из тенденций, а с другой — снимали фильмы не одной кассы ради. Речь идет о Жаке Фейдере, Рене Клере и Карле-Теодоре Дрейере.

**Жак Фейдер** (его полное имя — Жак-Фредерик), по национальности бельгиец, в 1911 году перебрался из Брюсселя в Париж, где работал актером на случайных ролях в случайных театральных труппах и в кинокомпаниях. Затем увлекся режиссурой и начал снимать фильмы. Его первые картины («Мсье Пенсон, полицейский», 1916, «Демисезонное пальто», 1917) были хорошо скроенными комедиями, которые, однако, успеха не имели. После двухлетней мобилизации (заканчивалась Первая мировая война) Фейдер возвратился во Францию, и начался наиболее плодотворный период его деятельности. Среди фильмов, поставленных им в 20-е годы, надо отметить «Атлантиду» (1921), «Крэнкебиль» (1922), «Лица детей» (1923/1925), «Грибиш» (1925), «Новые господа» (1928). Наиболее известен из них «Атлантида», экранизация одноименного романа Пьера Бенуа. В начале лекции я уже говорил, что по своей сути — это коммерческий фильм, постановочный боевик, по внешним признакам мало чем отличающийся от фильмов Диаман-Берже или Бернара. Однако атмосфера достоверности, даже документальности, окружающая совершенно вымышленные, фантастические события, заметно выделяет этот фильм среди прочей чисто кассовой продукции, о которой говорилось в начале.

Действие в романе и в фильме разворачивается в пустыне Сахара, где в затерянном посреди бескрайних песков оазисе расположены владения туарегов (одного из берберских народов, обитавших и обитающих на Севере Африки), почему-то названные Атлантидой, и их правительницы, царицы Антиanei — ее роль исполняла танцовщица Стася Наперковская. Антиanea живет в сказочном, фантастическом дворце, куда она заманивает двух офицеров французской армии, заплутавших в песках Сахары. На манер грузин-

ской царицы Тамары, Антиanea заманивает к себе мужчин, делает их своими любовниками, а потом убивает их. (Правда, в отличие от Тамары, Антиanea не просто убивает — игривая фантазия Пьера Бенуа заставляет ее бальзамировать тела убитых и коллекционировать их в особом помещении!) Один из офицеров (актер Жан Мельшьор), поддавшись колдовской энергии Антиanei, убивает своего приятеля, но затем, точно очнувшись, бежит из дворца и с помощью симпатизирующей ему арабской девушки Таницы (актриса Мари-Луиза Ириб) добирается до города Томбукту, где расположен гарнизон.

Уже знакомый нам Луи Деллюк писал: «В «Атлантиде» есть один великий актер — песок». Песок-то и придает событиям фильма почти документальную достоверность, выполняя здесь в общей стилистике картины функцию не менее значительную, чем снег в чисто документальном фильме Флаэрти «Нанук с Севера» (кстати, вышедшем в прокат год спустя). В те годы, когда кинематограф еще только разрабатывался (авангардистами) и накапливался (в фильмах режиссеров типа Фейдера) монтажный, съемочный и композиционный язык экрана, достоверность обстановки, окружающей актеров, реальность, натуральность, всамделишность предметного мира, в котором актеры действовали, делали в глазах еще неискушенных зрителей вполне возможными самые фантастические сюжеты, ибо все, что связано в фильме с интригой во дворце Антиanei, представляет собой столь же нелепый вымысел, как и сюжеты в американских фильмах с Рудольфо Валентино и Районом Новарро, где события нередко разворачивались в Аравийской пустыне или в Индии.

Умение создать достоверную, жизненную обстановку действия помогло Фейдеру снять в 1922 году фильм «Крэнкебиль», экранизацию одноименных новеллы и пьесы Анатоля Франса. Сюжет его незамысловат и, в отличие от «Атлантиды», предельно жизнен: уличный торговец овощами, которого зовут Крэнкебиль (актер Морис де Фероди), арестован и отдан под суд. Полицейскому, у которого фамилию заменяет личный номер — 64 (актер Феликс Удар), показалось, что Крэнкебиль однажды выкрикнул «Смерть фараонам!» (международное прозвище полцейских). В результате суд, основываясь только на показаниях номера 64, приговаривает Крэнкебиля к месяцу тюрьмы и к штрафу в сто франков. Арест и содержание под стражей разоряет Крэнкебиля, и, выйдя через месяц на свободу, бывший торговец овощами превращается в нищего, грустное существование которого помогает скрашивать подружившийся с ним мальчик (Жан Форэ).

Три момента стоит отметить сегодня в этом фильме. **Во-первых**, как уже говорилось, правдивость, достоверность — это касается и героев фильма, их характеров, личностей, мотивов поведения,

и окружающего их мира. Великолепная работа Мориса де Фероди, актера «Комеди Франсез» (крупнейшего французского театра), превратила старого зеленщика в героя своего времени. Но и жизненная обстановка, привычная для Крэнкебиля, оказалась хорошо знакомой, легко узнаваемой. Это — улица. Улица как среда обитания, как мир, полностью вобравший в себя все жизненное пространство Крэнкебиля, — другого мира, другого пространства он не знает. Вот почему таким растерянным и маленьким он выглядит в эпизоде суда над ним. И это — **второй момент**, принципиальный для Фейдера. Здесь он применил редкую в ту пору (конец 10-х — начало 20-х годов) «психологическую» деформацию изображения, пользуясь, естественно, возможностями объективов. В этом эпизоде Фейдеру важно было, чтобы зритель понял и почувствовал, насколько существенна для судей фигура полицейского («номера 64») и насколько безразличен им старый торговец овощами. Потому полицейский был снят с нижнего ракурса, в результате его фигура заполняла все видимое пространство экрана, он представлялся гигантом, которого просто невозможно было игнорировать. В свою очередь, старый Крэнкебель снимался с верхней позиции, и его сгорбленная фигурка казалась крохотной в помещении суда, так что даже удивительно, что такому незначительному человеку уделяют так много времени. Наконец **третье обстоятельство** — соотношение кинематографа и литературы.

Увидев этот фильм, Анатолий Франс, прежде кино не жаловавший, сказал: «Право, я не припомню, чтобы в моей новелле так много было сказано». Этой фразой как бы фиксировался двойственный характер кинематографа, каким он сложился к середине 20-х годов: режиссеры (необязательно авангардисты) нащупывали специфически экранный способ выражения окружающего мира и своего отношения к нему, но были лишены специфически экранной драматургии, т. е. сценариев. **Техника написания сценария разовьется лишь в звуковой период.** В это противоречие, как в расщелину, попадали многие, имевшие отношение к кинопроизводству. Сам Фейдер по этому поводу отмечал следующее: «Одно средство выражения — письменность, и совсем другое — фильм. Они совершенно разные. Разумеется, проще всего было бы снимать по оригинальным сценариям, которые специально для экрана создавали бы писатели, мастера этого жанра. Но для кинематографа никто не пишет. И вот мы вынуждены брать литературное произведение и приспособлять его, т. е. переводить его идею с одного — письменного — способа выражения на другой, изобразительный. Тут можно даже полностью изменить действие романа, и тем самым мысль автора будет передана вернее, чем если бы сценарист все оставил без изменений».

Другим «индивидуалистом» был **Рене Клер** (настоящее имя и фамилия — Рене-Люсьен Шомет). Его нежелание «шагать в ногу», быть членом какой-либо группы или направления проявилось уже в статьях (свой путь в искусстве Клер начал с журналистской и критической деятельности), позднее объединенных им в книгу «По зрелому размышлению» (1951; опубликовано по-русски в 1958 году под названием «Размышления о киноискусстве»). Там он писал: «Кино — это нечто такое, что не поддается словесному определению. Но подите втолкуйте это людям — вам, мне, другим, развращенным тридцатью веками разглагольствований: поэзия, театр, роман... Надо вернуть им способность к восприятию, как у дикаря или у ребенка...». Надо сказать, что авангардисты (те, кто работал в «чистом кино», и сюрреалисты) как раз и руководствовались подобными соображениями о восприятии, не отягощенном культурой. Потому, наверное, и «Антракт» (1924), первый фильм Клера, увидевший свет, **опровергал**, как мы видели, не только **культуру восприятия** (бородатая балерина), но и **культуру поведения** (эпизод с похоронами-логоней) «Антракт» был снят, чтобы заполнить... антракт между двумя действиями дадаистского балета Эрика Сати «Спектакль отменяется», и вполне соответствовал творческим установкам Франсиса Пикабиа, написавшего сценарий для балета и снявшегося, как я уже упоминал, в одном из эпизодов «Антракта».

Однако все это происходило уже после того, как был снят действительно первый фильм Клера «Париж уснул» (1923). Съёмки этого фильма финансировал не кто иной, как уже знакомый нам с вами Анри Диаман-Берже (см. начало этой лекции), постановщик боевика «Три мушкетера». Но, оплатив съемки, впрочем, достаточно дешевые, ибо фильм снимался «на натуре», Диаман-Берже вдруг засомневался, а вместе с ним засомневались и владельцы кинотеатров; в результате этих сомнений на экраны фильм вышел лишь спустя год, т. е. уже после снятого позднее «Антракта». Сомнения охватили продюсера и прокатчиков, когда они увидели, как снят, как обыгран фантастический сюжет, да и сам сюжет, его мельесовская фантастичность могла, по мнению владельцев кинозалов, не понравиться массовому зрителю, который к середине 20-х годов уже привык к люмьеровской достоверности всего, что показывалось в ту пору на экранах. Между тем молодой Рене Клер для своего первого фильма выбрал сюжет, за который, несомненно, ухватился бы и Мельес, снимай он еще тогда фильмы, — ведь этот сюжет открывал просторы фантазиям и трюкам, что также не могло не пугать прокатчиков, привыкших к апробированным на зрителях сюжетным и жанровым моделям.

История о том, как изобретатель-психопат открыл сверхъестественные лучи, с помощью которых усыпил целый город, кроме нескольких че-

людей, успевших укрыться на верху Эйфелевой башни, явно не оригинальна и заставляет вспомнить, в первую очередь, фантастическую повесть Артура Конана Дойла «Отравленный пояс» (1913). Но, когда смотришь первый фильм Рене Клер, об этом не думаешь — настолько захватывает ирония и свобода, с какими автор изображает самые фантастические ситуации. Ирония и фантазия — вот из чего рождается поэтическая энергия, та чувственная и одновременно строго рассчитанная стихия, которая позднее станет отличительным признаком этого выдающегося режиссера. В «Париж уснул» Клер как бы возвращает зрителя на два десятилетия назад, к началу века, когда его гениальный соотечественник Жорж Мельес придумывал те самые трюковые эффекты, применение которых на этот раз обеспокоило продюсера и прокатчиков. Именно мельесовские стоп-кадры вместе с вполне люмьеровскими съемками «уснувшего» Парижа и металлических опор и конструкций Эйфелевой башни и поныне придают фильму своего рода первозданную свежесть и простоту взгляда в объектив кинокамеры.

«Париж уснул» и «Антракт» оказались как бы сдвоенным дебютом Рене Клера, за которым последовали шесть фильмов: «Призрак Мулен-Ружа» (1925), «Воображаемое путешествие» (1925), «Добыча ветра» (1926), «Башня» (1926), «Соломенная шляпка» (1927) и «Двое робких» (1928). За исключением «Добычи ветра», чисто коммерческой мелодрамы о летчике, женившемся на графине (снято в угоду продюсерам и прокатчикам — режиссеру надо было показать им, что он умеет снимать «кассовые» фильмы), остальные фильмы представляют немалый интерес. По своей энергетике, по допущению совершенно фантастических обстоятельств, по той свободе, с которой режиссер изображает эти обстоятельства, по иронии, с какою он смотрит в объектив на окружающий его мир, в «Призраке Мулен-Ружа» и в «Воображаемом путешествии» продолжается и развивается все, что было найдено в первых двух фильмах — «Париж уснул» и «Антракт».

В «Призраке Мулен-Ружа» герой, угнетенный тем, что его возлюбленная ему изменяет, добровольно подвергается сильнодействующему гипнозу, в результате которого его душа отделяется от тела и обретает самостоятельность: призраком бродит герой среди людей, наподобие уэллсовского «человека-невидимки», и, пользуясь тем, что он невидим, выясняет, в частности, что его возлюбленная ему не изменяла, а что ее втянули в довольно-таки пакостную интригу; призрак тотчас вмешивается в события и способствует разоблачению интригана; добившись, таким образом, справедливости, герой уже готов вернуться в прежнее обличье, как вдруг узнает, что гипнотизер арестован по обвинению в его же убийстве

и что его собственное тело вот-вот подвергнется аутопсии, т. е. вскрытию, однако в последний момент (на американский манер) ему удастся таки вернуться в прежнее существование. (В скобках замечу, что сходную ситуацию Клер обыграл спустя семнадцать лет в своем превосходно снятом кинофарсе «Я женился на ведьме», да и сама тема призрака среди людей в том или ином виде будет обыгрываться и в других фильмах, например, в фильме «Призрак едет на Запад», 1936, или в «Красоте дьявола», 1950).

Другую сюжетную тему, точнее — схему, Клер заложил в фильме «Воображаемое путешествие». Она связана со сновидением. История здесь чрезвычайно проста: молодой человек влюблен в девушку, но он слишком робок и конфузлив, чтобы хоть объяснить в любви. В отчаянии он засыпает и во сне проживает целую жизнь, насыщенную приключениями, которые обычный человек (зритель) придумать просто не в состоянии. Выйдя из всех передрыг, он просыпается закаленным — он уже не робок, и его объяснение с возлюбленной (тоже, кстати, участницей его сновидений) заканчивается как полагается. В этом фильме, снятом в тот же год, что и «Призрак Мулен-Ружа», мастерство режиссера значительно тоньше и разнообразнее. Здесь важно не только противостояние реального и призрачного миров, но и их взаимопроницаемость, прозрачность. Жан, герой «Воображаемого путешествия», не просто робкий юноша — он человек, погруженный в собственный мир, запретный для окружающих его людей, а потому сновидение оказывается естественным продолжением этого внутреннего мира; с другой стороны, во сне отражается та же реальная жизнь, пусть и окрашенная в нереальные тона, но главное — текущая по правилам «обратного» развития, т. е. все, что в реальной жизни не получалось, здесь получается, а реальные осложнения здесь претворяются в фантастические препятствия.

В реальной жизни нелюдим Жан попадает в комические ситуации именно по причине своей нелюдимости, а во сне — потому что реальные интриги соперников фантастически преувеличиваются. В этом смысле наиболее интересен эпизод, где Жан, превратившийся в бульдога, его девушка, Люси, и двое его недоброжелателей оказываются в музее восковых фигур. Тем, кто знает историю кино, этот эпизод тотчас напечалит знаменитый немецкий экспрессионистский фильм «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени, снятый, кстати сказать, за год до «Воображаемого путешествия», т. е. в 1924 году. Но специфическую для киноэкспрессионизма атмосферу зловещего напряжения, скрытой угрозы, подчеркиваемой, как правило, и композицией кадра, и декорациями, и освещением, Клер выворачивает наизнанку: Жан-бульдог, спасающийся от музейного служителя, притворяется восковой фигурой, а Люси, заблудившаяся

среди настоящих восковых фигур, принимает за такую фигуру живого служителя. И так далее и тому подобное. Схему сновидения как особого мира (варианта льюисовского «Зазеркалья») Клер позднее обыграл в фильме «Ночные красавицы» (1952).

В 1926 году Клер снимает документальный фильм «Башня». Впрочем, документальным его можно назвать чисто условно — он не более документален, чем «Механический балет» (1924) Фернана Леже, относившийся, как помним, к «чистому кино». Но у Леже мы видели и двух женщин, их улыбки, вмонтированные в общий контекст «механизированного» мира. В «Башне» на экране нет ничего (и никого), кроме деталей механической структуры Эйфелевой башни. Снятые в самых разнообразных планах, в самых невероятных ракурсах, с движения, в статике, в позитивном, в негативном изображении, смонтированные в «волнообразном» ритмическом рисунке, эти детали конструкции, работающие подъемники, головокружительные панорамы снизу вверх и сверху вниз производят впечатление некоего живого-неживого танца: он живой, этот танец, потому что его снимал человек, Рене Клер, но он и неживой, ибо «танцуют» здесь детали металлических конструкций. Так что у фильма Клера ничуть не меньше оснований (если не больше) называться «Механическим балетом», чем у фильма Леже. Как метко заметил французский критик Пьер Лепроон, Клер строит свои filmy «в соответствии с рисунком танца... или о немногих фильмах Рене Клера нельзя сказать: «Это — балет».

Несомненным кинематографическим балетом стала и «Соломенная шляпка», которую Клер снял в 1927 году. Это была экранизация водевиля (или комедии с куплетами) Эжена Лабиша. Наверное, многие помнят советскую экранизацию того же водевиля, предпринятую Леонидом Квинихидзе в 1974 году с Андреем Мироновым в главной роли, — в том фильме, по-видимому, умышленно выдерживался жанр, т.е. водевиль. Фильм Клера был снят в другую эпоху, в дозвучовой период, и главная особенность водевиля — комикование с куплетами — была ему недоступна. Фарс Лабиша — типичная комедия положений, и этим он близок и французским комическим погоням и бурлескным погоням Мака Сеннета. Это дает режиссеру возможность построить свой фильм исключительно на ритме, в каком предложенные драматургом ситуации сменяют одна другую.

В Булонском лесу лошадь съела дамскую соломенную шляпку; владелице шляпки нельзя возвращаться домой с непокрытой головой — у нее ревнивый муж, а в Булонском лесу она была со своим любовником, гвардейским офицером! Это — одна линия комического конфликта. Другая: провинившаяся лошадь — собственность молодого буржуа Фадинара, и это несчастье со шляпкой произошло именно в день его свадьбы. В

дальнейшем обе эти линии развиваются параллельно, и этот **драматургический параллелизм** позволяет отвлечься от смысла происходящих событий и заставить героев и окружающий их мир, предметы и людей нестись неведомо куда и зачем в головокружительном ритме: начинается бесконечная погоня — Фадинар, преследуемый то невестой и ее родственниками, то дамой и офицером, то и теми и другими одновременно, колесит по всему Парижу, пытается найти кого-нибудь, кто мог бы ему продать соломенную шляпку, и все это должно завершиться до того времени, когда даме придется возвращаться домой к мужу. Время, таким образом, сжимается, персонажам некогда раздумывать, и действуют, ведут себя они уже не как люди, а как заводные игрушки, у которых до конца фильма не кончается завод, — их поведение соответствует их функциям: у лакея функция открывать двери, что он и делает и часто не попадает; глухой дядюшка занят только тем, что проверяет свою слуховую трубку; дама без своей съеденной лошадью шляпки то и дело падает в обморок; ее любовник, точно боксер, какими они были в XIX веке, постоянно становится в позу с выпяченной грудью и судорожно сжатыми кулаками; главный герой, Фадинар, словно китайский болванчик, все время кланяется с неизменной улыбкой на физиономии; мэр способен только носить ленту через плечо и говорить речи и т. п. Эти люди-игрушки, люди-болванчики не в силах снискать ничьего сочувствия, да у режиссера и нет намерения вызвать подобное сочувствие или, напротив, злорадство по поводу чьей-либо неудачи. Режиссер как бы самоустраняется от суждений на счет своих героев — его съёмочная и монтажная манера легка, изысканна и непринужденна и напоминает тот стилистически воздушный, безэмоциональный и безответственный язык общения, какой еще в первой половине XVIII века ввел в оборот Мариво и какой с тех пор получил название «маривоодаж».

Последний фильм, снятый Рене Клером в дозвучовой период, — «Двое робких» интересен главным образом своей демонстративной **беззвучностью**, более того, в нем минимум титров, ибо режиссер старается сделать все, чтобы зритель понимал смысл происходящего, опираясь только на изображение. История о том, как робкий и рассеянный адвокат соперничает в любви с наглым и напористым обывателем, своим бывшим подзащитным, в деле которого он из-за собственной рассеянности, вместо того чтобы защищать, присоединился к обвинению, решена как пародия на детективный сериал в духе Фёйяда. На пародийности и на попытках зримо, изобразительно выразить звуковые эффекты и строится комизм этого в общем-то лирического фильма. Так, для того чтобы показать, как звук лопнувшей автомобильной шины до смерти перепугал «робкого» адвоката, Клер пользует

Игорь Беленький. **Лекиии** по всеобщей истории кино. Книга II 255

ется и внутрикадровым и межкадровым монтажом: мы видим, как постепенно съезживается переднее колесо автомобиля и как вздрагивает герой, замерев на месте и медленно подняв руки (он решил, что в него стреляют); заметив удивленный взгляд шофера, герой тут же делает вид, будто занимается физзарядкой. Последнее — явная пародия, или комедийный повтор чисто американского гэга, которым охотно пользовались и Чаплин, и Китон, и Ллойд.

Или другой «звуковой» эффект: пока дети балуются с петардами, на кухне кухарка возится с посудой, и при каждом взрыве очередной петарды у нее бьется тарелка; тогда женщина затыкает уши ватой — теперь она ничего не слышит и тарелки остаются целыми. Другой прием (существенный с исторической точки зрения), которым пользуется Клер, — разделение экрана на части. Мы с вами уже помним, что годом раньше был снят знаменитый фильм Абея Ганса «Наполеон», где экран также оказывался «разделенным». Но в действительности это было не столько «разделение» экрана, сколько его «умножение» — он был тройным: к центральной части добавлялись две боковые, причем не за счет традиционной площади экрана, а плюс к ней. Клер же в своем фильме именно **делил** экран на несколько частей, делал его **дробным**. Для этого он пользовался особым приемом (сейчас его назвали бы спецэффектом), который получил наименование «шторка». В начале фильма, там, где адвокат выступает в суде, всячески обеляя своего подзащитного (на самом деле тот жестоко обращался с женой), кадр делится на части, по типу «житийной» иконы: в центре основное изображение (подсудимый с женой в позах, в каких влюбленные изображались на открытках типа «Люби меня, как я тебя»), а вокруг него, словно «клейма» — подсудимый на кухне готовит обед, он же делает своей жене прическу, как заправский парикмахер, и т. д. Именно таким адвокат старается представить судьям своего подзащитного. Когда же после всеобщей сумятицы, вызванной мышью, адвокат никак не может восстановить прерванный рассказ, путается, перескакивает с одного события на другое, сумбур в его изложении отражается на «житиях»: излагаемые события также то обрываются, то останавливаются, то с помощью обратной съемки движутся вспять — словом, сумбуру в голове адвоката соответствует сумбур на экране. В другом эпизоде экран делится той же «шторкой» на две части, в каждой из которых иллюстрируются планы противников (адвоката и его бывшего подзащитного) расправиться друг с другом.

Этот динамический экран, это разнообразие выразительных средств, свобода, с какой режиссер ими пользуется, очевидная склонность к тому, чтобы смотреть на окружающий мир иронически, наконец изобретательность в выдумывании сюжетов — все это говорит о том, что за пять лет (напомню, свой первый фильм, «Париж уснул», Клер снял в 1923 году)

молодой режиссер превратился в настоящего мастера. Именно как мастер Рене Клер продумывал свою дальнейшую режиссерскую деятельность в связи с изменениями, которые принес в кинематограф звук и которые не могли не сказаться и на мышлении и на творчестве крупнейших кинорежиссеров тех лет. Встречая новую эпоху, реагируя, если угодно, на вызов, с которым столкнулись на рубеже десятилетий все, кто работал в кино, Рене Клер писал: «... Никто не жалеет о том, что к изображению прибавился звук. Никто не намерен порочить это прекрасное изобретение как таковое. Нам неприятно, когда им злоупотребляют». Однако выводы, которые Клер сделал для себя в условиях, когда кинематограф стал звуковым, принадлежат уже другой эпохе, речь о которой впереди.

Третий «индивидуалист» — **Карл-Теодор Дрейер** (1889-1968). Он датчанин. Свою деятельность в кино начинал как титровщик (составитель титров) в 1912 году в кинокомпании «Нордиск» (Копенгаген). От титров он постепенно перешел к сценариям и к выполнению отдельных поручений по монтажу и в 1918 году, почувствовав в себе соответствующие силы и сноровку, начал съемки своего первого фильма «Президент», который был закончен в 1919-м. Это была типичная «среднеевропейская» мелодрама, какую ее понимали в те годы и какие десятками снимались во всех странах Европы от Финляндии до Италии. Событием стал второй фильм Дрейера — «Страницы из книги Сатаны» (1920), снятый под влиянием гриффитовской «Нетерпимости» и также состоящий из четырех эпизодов, где отражались различные исторические эпохи. В дальнейшем снимал в разных странах (это объяснялось тем, что по окончании Первой мировой войны датский кинематограф как национальное явление прекратил свое существование): в Швеции («Вдова пастора», 1920), в Германии («Возлюби ближнего», 1922, «Михаэль», 1924), в Норвегии (комедия «Невеста Гломдаль», 1925), во Франции («Страсти Жанны д'Арк», 1928, «Вампир, или Странное приключение Дэвида Грэя», 1932). Из поздних фильмов наиболее интересны «День гнева» (1943) и «Слово» (1955). Мы с вами рассмотрим только один фильм Дрейера, снятый во Франции, коль скоро мы говорим о Франции, и составивший славу этому чрезвычайно интересному, своеобразному и предельно «закрытому» для посторонних влияний режиссеру, — я имею в виду фильм «Страсти Жанны д'Арк».

Решение кинокомпании «Сосьетэ женераль де фильм» предоставить именно Дрейеру возможность снять фильм о национальной героине Франции (кстати, незадолго до этого католическая церковь канонизировала Жанну, придав ей статус Святой) вызвало настоящую бурю среди так называемых «патриотов» — их возмутило, что фильм о «такой» женщине будет снимать иностранец. В результате начались параллельные съемки дру-

гого фильма на ту же тему, который вышел в тот же год, что и фильм Дрейера, и назывался «Удивительная жизнь Жанны д'Арк» (режиссер Марко де Гастин). Надо ли говорить, что основное внимание там было уделено сражениям? (Замечу в скобках: с тех пор мало что изменилось, и уже в современном нам с вами фильме Люка Бессона «Вестница. История Жанны д'Арк» (2000) все «ударные» эпизоды — это, понятно, батальные.)

Читая всевозможные материалы, связанные с жизнью Жанны (в том числе двухтомное исследование Анатоля Франса «Жизнь Жанны д'Арк», 1908, а также пьесу Бернарда Шоу «Святая Иоанна», 1923), Дрейер пришел к мысли, что традиционный путь воссоздания исторической эпохи (в данном случае Средние века) привел бы к неизбежному сопоставлению разных исторических времен, к их сравнению, естественно, не в пользу прошлого. Ведь, глядя на старые или древние исторические костюмы, быт, уклад жизни, зритель в лучшем случае чувствует себя школьником, сидящим на уроке Истории, а то и попросту забавляется. Режиссеру же требовалась **полная погруженность зрителя в происшедшие некогда события**, ему было необходимо добиться того, чтобы зритель ощущал себя участником происходящего на экране, точнее — соучастником, и так или иначе чувствовал ответственность за судьбу национальной героини. «Я хотел создать гимн торжеству души над жизнью», — скажет позднее Дрейер.

В соответствии с этой концепцией Дрейер избрал довольно необычную систему драматургического построения и выразительных средств. Известно, что в мае 1430 года восемнадцатилетняя воительница была захвачена в плен бургундцами (в ходе Столетней войны), которые продали ее англичанам, т. е. тем, от кого Жанна стремилась освободить Францию. Англичане объявили ее колдуньей и отдали на суд инквизиции, проходивший в течение года под председательством Пьера Кошона, епископа Бовэ. Было проведено 29 допросов, в ходе которых инквизиторы, чередуя уговоры, угрозы, провокации и пытки, старались добиться от нее отречения от изначальной идеи, будто она — посланец Господа и вся ее воинская деятельность, направленная против англичан, подчинена Его воле, переданной ей голосами Святого Михаила, Святой Екатерины и Святой Маргариты. Однажды им это вроде бы и удается: под угрозой пытки напуганная Жанна подписывает было свое отречение, но потом отказывается от него. Ее осуждают уже за двойную ересь (первая — якобы явление ей Голосов, вторая — отказ от подписанного признания в первой ереси) и приговаривают к сожжению на костре. 29 мая 1431 года Жанна была сожжена на рыночной площади города Руана при значительном стечении народа.

Оставив за пределами фильма все предыдущие события, куда более зрелищные и увлекательные, Дрейер сосредоточился на суде инквизиции. Все 29 допросов, длившихся, повторяю, целый год, режиссер соединил в один, в последний, проводившийся в последний день жизни Жанны. «Истинными сценаристами, — говорил Дрейер, — были Жанна и ее судьбы». Идея Дрейера состояла в том, чтобы показать на экране **заговор** священников против Жанны, их иезуитские (в широком значении слова) попытки «соблазнить» посланницу Бога на земле, сбить ее с пути истинного, т. е. Божьего, опутать, оплести ее коварными, лживыми посулами, воззвать к ее чувству справедливости (для Жанны — Божественной, Высшей справедливости), чтобы затем разрушить это чувство, т. е. Веру, и наказать как раз за ее отсутствие, за отступничество, какого сами же священники и добивались. Жанна, несмотря на юный возраст (ей было только девятнадцать), и поняла и почувствовала, что не любопытство, не стремление добиться правды, не Вера во Всевышнего движут священниками, что судьи-инквизиторы, в сущности, проданы врагам Франции и сделают все, чтобы им услужить. Этим знанием, пониманием заговора и вооружена Жанна, оно помогает ей, неграмотной деревенской девочке, противостоять дюжине искушенных в иезуитских спорах попов.

Но показ их сражения — духовного, идейного, мировоззренческого, душевно-психологического — требовал особого метода. Допрос не беседа, он состоит из вопросов и ответов, и тех и других четко сформулированных, ибо любая размытость, расплывчатость, неясность смертоносна, причем в буквальном смысле. Сегодня при съемке подобных форм диалога (допрос, интервью, экзамен), пользуются так называемой «восьмеркой», т. е. попеременной работой двумя камерами, «берущими» участников диалога в основном средними и крупными планами. Но в 1927 году, когда Дрейер снимал свой фильм, такого опыта еще не было накоплено; тем не менее чисто интуитивно датский режиссер выбрал именно этот, единственно возможный и вполне логичный способ съемки: я имею в виду, конечно, не «восьмерку» (фильм снимался, по-видимому, одной камерой), а планы максимальной крупности. «Страсти Жанны д'Арк» — это **поэзия крупных планов**, лиц, показанных не просто крупно или очень крупно, но непременно в ракурсе: при съемках тюремного, пыточного диалога Дрейер применил все ракурсы, какие только возможны, когда на экране нет ничего, кроме крупного плана лица. Поэзия здесь возникает, конечно, из двух составляющих — из поразительного монтажного **ритма** чередующихся лиц, увиденных ракурсно, т. е. как бы «субъективной» камерой, и из предельно эмоциональных **кинопортретов**.

Каждый портрет обладает собственной пластической линией развития, каким бы коротким этот портрет ни был. Допустим, председательствовавший на суде инквизиторов епископ Пьер Кошон (актер Эжен Сильвен) возникает на экране чаще других, уступая в этом отношении только главной героине, но его окружают и другие священники, и иным из них уделено очень мало внимания, но в общем ритмическом хороводе этих слуг дьявола они появляются не однажды, и чем реже они появляются, тем выразительнее, колоритнее, своеобразнее лицо актера. Чрезвычайно оригинальной оказалась роль священника Жана Масьё, находившегося рядом с Жанной до конца и «духовно» готовившего ее к сожжению. Эту роль, к удивлению многих, Дрейер отдал Антонену Арто, поэту, художнику, актеру, позднее — теоретику театра, автору знаменитых эссе «Театр жестокости» (1932) и книги «Театр и его двойник» (1938). Постоянно страдавший от нервно-соматических расстройств, ставший из-за них наркоманом, Арто, казалось бы, мало подходил для роли священника-иезуита, возможно, более других сочувствовавшего несчастной девушке, попавшей в жернова Истории. Но Дрейер, истинный психолог, смотрел не в больничную карту, а на дарование человека. Дарование же Арто (возможно, и по причине заболеваний) отличалось поразительной двойственностью: пластичный, нервный, точно сжигаемый внутренним пламенем, он умел подчинить свою рвущуюся наружу душевную энергию пластическим и мимическим законам художественного пространства сцены ли, экрана ли. Именно в этом ключе он сыграл Жан-Поля Марата в фильме Абея Ганса «Наполеон». Дрейер, почти наверняка видевший «Наполеона», разглядел в Арто не полубезумного наркомана, а человека, наделенного чувством равновесия между внутренним огнем и внешней дисциплинированностью, готовностью уступить ритуалу. Как раз так и была сыграна Арто роль Жана Масьё: его осунувшееся лицо, постоянно меняющийся взгляд, очень современный типаж человека XX столетия — все это помогает и самому фильму, его центральной ситуации, предельно драматичной и человеческой, выйти за пределы Средневековья, **сделать эту ситуацию вневременной.**

Самой большой удачей Дрейера в этом фильме стала, разумеется, роль самой Жанны, сыгранная малоизвестной актрисой Рене Фальконетти. В переведенной на русский язык книге Клода Бейли «Кино: фильмы, ставшие событиями» сказано (на с. 68), что она была актрисой Комеди Франсэз. Это ошибка. Фальконетти играла в *театрах бульваров* (в частности, в «Театре де ла Мадлен») и в «Одеоне». Правда, одно время «Одеон» был объединен с Комеди Франсэз, но это произошло уже в 1946 году (кстати, в год смерти актрисы). Она, казалось бы, ничем не

выделялась, «играла в легкой современной комедии и выглядела элегантно, немного легкомысленной, но очаровательной» (по воспоминаниям Дрейера).

Однако режиссер должен, просто-таки обязан быть физиономистом, т. е. на практике разбираться в том, что Луи Деллюк называл «фотогенией», в частности, в особой выразительности лиц. В своем фильме Дрейер взял за основу именно лицо, целую череду лиц самых разных людей и, словно следуя тезисам Деллюка, придавал им чисто экранную выразительность с помощью ракурсов, тональных контрастов, композиционных и световых эффектов («Свет, — писал Деллюк в своей книге «Фотогения», — объясняет драму»).

В полном соответствии с идеями Деллюка, все актеры, снимавшиеся у Дрейера, обладали каждый своей характерной «маской», т. е. таким единством лицевого строения и мимических способностей, которые соответствовали бы данному типуажу. «Маска», какую разглядел Дрейер на лице Фальконетти, не просто совпала с его представлениями о том, каким было лицо Жанны, «зеркало ее души», — он искал как раз такое лицо и нашел его. В своем фильме Дрейер, помимо всего, создал гимн человеческому лицу — не только лицу Жанны-Фальконетти, всем лицам, способным отражать мысли и переживания, но прежде всего — это лицо Жанны. (В январско-февральском выпуске журнала «Premiere» за 2000 год, где часть материалов посвящена выходу на экраны фильма Люка Бессона «Вестница. История Жанны д'Арк», на с. 19 приведены фотографии якобы всех актрис, игравших национальную героиню Франции. Редакция журнала насчитала их восемь (на самом деле их как минимум тринадцать): показав восемь фотограмм, крупных планов из соответствующих фильмов, редакция сочла возможным, чтобы на одной из фотограмм лицо героини не было открытым. Не сложно догадаться, надеюсь, что это как раз фотограмма Рене Фальконетти. Из всего обилия крупных планов в фильме Дрейера редакция выбрала тот, редчайший, где Жанна закрывает лицо руками. И это не случайно: по сравнению с лицом Фальконетти, с его трагедийной мимикой остальные выглядят просто гримасничающими. Недаром Ингрид Бергман, дважды исполнявшая роль Жанны — в фильме «Жанна д'Арк» В.Флеминга, 1948, и в фильме «Жанна д'Арк на костре» Р. Росселлини, 1954, — сказала после первого фильма: «Сумей я посмотреть в ту пору «Жанну д'Арк» Дрейера, я бы ни за что не согласилась играть эту роль».)

Дрейер представил себе, что лицо Рене Фальконетти и есть лицо Жанны, и сделал все, чтобы убедить в этом зрителя. Для этого актриса не столько **играет** роль легендарной мученицы, сколько старается **быть** ею, чув-

ствовать то же, что чувствовала Жанна: в эпизоде, где Жанну приводят, дабы устроить пытку и показывают, как действуют все эти пыточные инструменты и приспособления, видно, что до смерти перепугана не только Жанна (она не могла не испугаться — такое испугает кого угодно), но и Рене Фальконетти. В финальном эпизоде актриса боится креста ничуть не меньше своей героини, и то, как судорожно вцепилась она в крест, который у нее отнимают, означает не только спасительность креста как Божьего символа, как знака мучений Спасителя (это предполагаемые ощущения Жанны), но и попытку удержаться в этой жизни, попытку инстинктивную, спазматическую, ибо крест, данный ей для последнего целования, оказался последним предметом, который держала в руках еще живая Жанна (ощущения актрисы).

Если смотреть этот фильм, как следует настроившись на него, то в конце концов забываешь, что на экране актриса в роли легендарной Жанны. Сведенная чуть ли не к «сукнам» обстановка допроса, балахоны священников, фактически неизменные с давних времен, их жизненные лица **без грима**, сама Жанна, лишенная «исторических» одеяний, обрита наголо, как все преступники перед казнью, — все это плюс сам фильм, с одной стороны, почти полностью утративший какие бы то ни было признаки «экшн» (кроме финального эпизода — народного бунта), а с другой — естественно отодвигающийся все дальше в Историю, придает изображению **документальный** характер. **Нам кажется, что это и есть исторический документ, что перед нами подлинная Жанна без постановочных украшений.** И это главный итог прекрасного фильма Карла-Теодора Дрейера, датского режиссера, свое лучшее творение создавшего именно во Франции.

«Страсти Жанны д'Арк» на одном уровне и «Андалусский пес» — на другом так или иначе замыкают собой французский кинематограф 20-х годов: в отличие от всей остальной кинопродукции любого направления оба эти фильма и сегодня не выглядят анахроничными, устаревшими, несовременными, а это означает, что они — великие произведения.

Какими бы идеями ни руководствовались режиссеры последующих поколений, как бы ни относились они к проблеме формы и содержания, какие бы позиции ни занимали они по отношению к окружающему их миру, к общественным процессам, к человеку и как к объекту и как к субъекту творчества, пройти мимо опыта авторов «Страстей Жанны д'Арк» и «Андалусского пса» они не в состоянии. С другой стороны, **именно в этих двух фильмах в наиболее острой и выразительной форме отразились все те художественные и идейные поиски, которые велись во французском кинематографе начиная с первых публичных выступлений Риччотто Канудо и Луи Деллюка.**

**Итак:**

- французское кино 20-х годов составляли три группы фильмов: коммерческий ширпотреб, Авангард и фильмы «индивидуалистов»;
- сериалы — единственный вид коммерческой кинопродукции, придуманный во Франции и пользовавшийся относительной популярностью;
- Авангард, обозначивший новое понимание кинематографа, развивался в два этапа — Первый Авангард и Второй;
- Первый Авангард (или «школа Деллюка») составляли сам Деллюк, а также Ле Эрбье, Дюлак, Эпштейн;
- Второй Авангард возник после смерти Луи Деллюка и состоял из нескольких направлений: импрессионистическое (Кавальканти, Ренуар, Кирсанов), «чистое кино» (Шомет, Леже, Рэй, Дюшан), сюрреализм (Буньюэль, Дюлак, Рэй);
- режиссеры-индивидуалисты (Ганс, Фейдер, Клер, Дрейер) старались сделать поиски экранного языка понятными массовому зрителю;
- в целом, французское кино 20-х годов развивалось в сторону искусства, а не промышленности.

#### ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Клер Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г. — М.: Искусство, 1958.

Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.

Паркинсон Д. Кино. — М.: Росмэн, 1996.

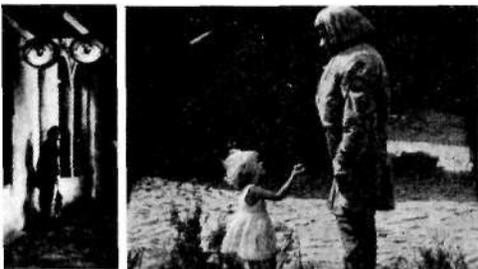
1000 фильмов за 100 лет. Краткий путеводитель-справочник по истории мирового кино. — М.: Госфильмофонд России/Русина, 1997.

КИНО. Энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1986. (Статьи «Авангард», «Французская кинематография» и статьи на фамилии соответствующих режиссеров.)

СЛОВАРЬ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО. — Минск: ПроPILEI, 1998.

Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. — С-Пб.: Академический проект, 1998. («Антракт», «Наполеон», «Страсти Жанны д'Арк», «Андалусский пес».)

## ЗОЛОТОЙ ВЕК» НЕМЕЦКОГО КИНО



В немецком кинематографе 10-е годы завершились, как мы уже знаем, «Кабинетом доктора Калигари». Фильм этот оказался как бы на рубеже не столько десятилетий (10-х и 20-х годов), сколько двух этапов в развитии национального кино: **театрализация и орнаментализация действия в фильме и низкая стоимость его производства привязывают это творение Роберта Вине к начальному, довоенному периоду в истории немецкого кино**, к тому времени, когда, глядя на Францию и на то, что там удалось создать в рамках компании «Фильм д'ар», к кинематографу стали приглядываться писатели, театральные драматурги, режиссеры и актеры; с другой стороны, **тема фильма, совпавшая с настроениями упадка, катастрофы, бесперспективности, страха и угрозы**, которые охватили немецкое общество по окончании проигранной войны, и естественно образовавшаяся популярность, какой пользовался «Калигари» у зрителей, — **все это поставило его у истоков нового кинематографа**, по сути, первым в ряду фильмов, которым суждено было принести немецкому кино мировую славу.

Промежуточный, переходный характер имело и производство «Калигари»: в титрах указаны две производственные компании, «Дэкла» и УФА. Напомню, что в 1917 году прекрати-

ли независимое существование такие известные в довоенное время фирмы, как «Месстер-фильм» и «Унион»: вместе с немецкими филиалами датской кинокомпании «Нордиск» они были объединены в единое акционерное общество «Универзум-Фильм-Акциенгезельшафт», сокращенно—УФА. Это АО пользовалось всяческой поддержкой военного ведомства и крупнейших банков Германии, что позволило УФА взяться за объединение всего национального кинопроизводства.

Как известно, в июне 1919 года была создана Веймарская республика, и, дабы поддержать новый, республиканский, режим, крупнейшие национальные банки начали массированно финансировать кинопромышленность, в результате чего производство фильмов неуклонно **расширялось**, а кинокомпании столь же неуклонно укрупнялись. Всё та же «Дэкла» (полное название «Дэкла-Биоскоп») уже не просто сотрудничала с УФА, как можно понять из титров к фильму «Кабинет доктора Калигари», а стала частью этого мощного кинопроизводственного сообщества. УФА же, в свою очередь, создало вокруг себя целое семейство дочерних компаний, воспользовавшись для этого прежде самостоятельными фирмами — «Максим-Фильм», «Больтен-Беккерс» и др. Но так как кинопроизводство в Германии еще не было национализировано (это произойдет уже в 1933 году, когда к власти в стране придут национал-социалисты Гитлера), то к 1924 году, помимо УФА, были образованы и другие достаточно мощные кинокомпании— «Де Вести — Дойлиг», «М. Л. К.» (в просторечии — «Емелька»), «Терра», «Прогресс», «Националь» и т.д. Параллельно организационным процессам активно совершенствовалась техническая основа кинематографа, а за изготовление пленки «Агфа» взялись оборонные заводы; заметно росло и число кинотеатров: с 2836 в 1918 году до 3731 — в 1921-м и 5150 — в 1928-м. Впрочем, все эти организационные и технологические подробности, как и во Франции, практически никак не повлияли на качество фильмов, во всяком случае, не имели столь всеобъемлющего значения, как в США, где, напомним, всерьез говорили о «стиле ПарамOUNT» или о «стиле МГМ» и т. п., а не об индивидуальной манере того или иного режиссера.

Как и в соседней Франции, в Германии по окончании войны возник кинематограф, который сегодня можно было бы назвать «авангардистским», хотя в то время он там так не назывался. Но мотивация такого кинематографа в обеих странах была различной. Напомню, что во Франции Авангард возник как реакция, во-первых, на чисто коммерческую, местечковую кинопродукцию, а во-вторых, на бросающуюся в глаза общую слабость национальной кинопромышленности; со своей стороны, авангардисты предлагали новый путь для развития национального кино. Этот путь, правда, был очевиден только

для них, ибо ни зрители, ни продюсеры в этих фильмах ровным счетом ничего не понимали, хотя в долгосрочной перспективе деятельность авангардистов способствовала развитию кинематографа как искусства и не в одной только Франции. В Германии ситуация сложилась совершенно по-иному: массовой популярностью здесь пользовались именно «авангардистские» фильмы — повторяю, они тут так не назывались, но как же иначе назвать тот же «Кабинет доктора Калигари»? Разумеется, не все немецкие фильмы тех лет были «авангардистскими» и не только «авангардистские» пользовались успехом у зрителей, но сам факт успеха «Калигари» и других картин достоин того, чтобы обратиться на него внимание. Десятилетие, прошедшее после окончания Первой мировой войны, не зря принято называть «золотым веком» немецкого кино: ни в предыдущие десять лет, ни во всю последующую историю кино Германии ничего подобного там не возникало и не возникает по сию пору. Более высокого художественного уровня немецкие режиссеры последующих поколений не добьются уже никогда. В художественном отношении наиболее выразительные и оригинальные решения принадлежат режиссерам, работавшим в пределах одного из двух основных в ту пору стилевых направлений — экспрессионизм и «каммершпиле». Рассмотрим их по порядку.

### КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Тон этому направлению был задан все тем же фильмом Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари». Манера, в какой был снят фильм, а вслед за ним и целый ряд картин и самого Вине и других режиссеров, собственно, и составивших целое направление в кинематографе, была ответвлением от основного направления в европейском изобразительном искусстве, в литературе и в музыке. В наибольшей степени экспрессионизм характерен для искусства Скандинавских стран, Германии, Австрии и Бельгии. В отличие от импрессионизма (главным образом во французской живописи второй половины XIX столетия), где речь шла о воспроизведении, о попытке воссоздать подлинную атмосферу, ее физическое воздействие (на глаз), передать настроение, пробудить в зрителе впечатление от реальности (*impression*), **в экспрессионистских произведениях реальная жизнь не воссоздается, а интерпретируется, перетолковывается, представляется не такую, какова она на самом деле.**

Импрессионисты (особенно живописцы), как правило, любовались окружающим миром, ибо, прежде всего, **видели** его, его внешнюю красоту, причем даже там, где ее, казалось бы, трудно увидеть (в общественных купальнях, например). Сходите-ка в Музей изобразительных

искусств имени А. С. Пушкина, и вы поймете, что «Руанский собор» Клода Моне или «Портрет Жанны Самари» Пьера-Огюста Ренуара — это наслаждение художника цветом, причем живописец не просто наслаждается им — он смакует его нюансы, мгновенные, сиюсекундные переливы, которые больше могут и не повториться. Около картин импрессионистов кажется, что цветом пронизан воздух. Это внимание к мгновенным изменениям воздушной атмосферы и переняли импрессионисты кинематографические — Деллюк, Л'Эрбье, Кавальканти, Кирсанов, о чем мы с вами и говорили в главе о Франции.

Совершенно иная мотивация в творчестве экспрессионистов, особенно немецких: они потрясены несправедливостью цивилизованного мироустройства, ужасами мировой войны, позорным поражением в ней Германии, послевоенным хаосом, который им кажется вселенским. Поэтому, в отличие от импрессионистов, **они не столько видят мир, сколько переживают его**, т. е. видят его изнутри (или им кажется, будто они видят мир изнутри). Окружающий мир представлялся им сползающим в пропасть, стоящим на краю апокалиптической глобальной катастрофы. Отсюда — графичность живописи, энергичные цветовые контрасты, пространственные и линейные искажения и смещения, пластическая неуравновешенность в произведениях Эмиля Нольде, Макса Бекмана, Отто Мюллера и других художников. Кстати, почти все эти особенности живописного экспрессионизма мы можем видеть в декорациях «Кабинета доктора Калигари», созданных экспрессионистами из берлинской группы художников «Дер Штурм» (буря) — архитектором Германом Вармом, художниками Вальтером Райманом и Вальтером Рёригом.

От экспрессионистских живописных полотен, со страниц рассказов и романов Франца Кафки, от додекафонической музыки Арнольда Шёнберга — словом, от всего экспрессионистского искусства в целом исходило ощущение неотступной тревоги, опасной тайны, в которой мерещилась смертельная угроза, извечное психологическое противостояние палача (весь мир) и жертвы (несчастливая Германия). Основной жертвой этих угроз виделся, естественно, человек, которому художники старались передать свое стремление к самовыражению (экспрессии), к отчаянному крику, возможно, о помощи. Знаменитый немецкий драматург Бертольт Брехт так описывал центрального персонажа всего экспрессионистского искусства: «Война оказалась для искусства великим переломом. Человек, терзаемый страшной мукой, закричал. Изуродованный стал произносить проповедь»\*. Подобную катастрофичность сознания мы с вами и наблюда-

\* Брехт Б. Театр. Собр. соч., т. 5/1. — М.: 1965. — С. 64.

ем в «Кабинете доктора Калигари», именно благодаря ей эта болезненная, пронизанная ночными кошмарами, ощущениями обреченности экспрессионистская драма и заинтересовала массового немецкого зрителя. Общая для многих в ту пору деятелей искусства **тема палача и жертвы** привлекла к себе не одного режиссера.

Экранный вариант экспрессионизма — это целый ряд фильмов, авторы которых как раз и пытались выразить те страхи и кошмары, что после войны охватили целое поколение немцев. Кроме «Кабинета доктора Калигари» в этот ряд обычно включают фильмы «Голем — как он пришел в мир» (1920) Пауля Вегенера и Карла Безе\*, «Усталая смерть» (1921) Фрица Ланга, «Носферату — симфония ужаса» (1921 /1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, «Генуине» (1920) и «Руки Орлака» (1924) Роберта Вине, «Кабинет восковых фигур» (1924) Пауля Лени. **Действие в этих фильмах строится, как правило, вокруг либо фантастического, либо просто необычного персонажа.** В «Калигари», как помним, это был сомнамбула и его безумный хозяин (по сценарию), а в фильме добавился и безумный рассказчик обо всех происшедших событиях. В «Големе» это глиняный гигант, которого оживляют с помощью таинственного слова; в «Усталой смерти» это Смерть, уставшая от слез и проклятий в свой адрес; в «Носферату» это вампир, вариант легендарного графа Дракулы; в «Генуине» это кровожадная проститутка, уничтожающая всех, кто оказался с нею близок; в «Кабинете восковых фигур» это Гарун ар-Рашид, Иван Грозный и Джек Потрошитель.

**Этих персонажей, так сказать, антигероев, окружают их жертвы.** В «Калигари» это чиновник из мэрии, а затем и приятель рассказчика. В «Големе» это вестник императора, рыцарь, которого Голем сбрасывает со стены. В «Усталой смерти» это влюбленные, в какую бы эпоху они ни встретились. В «Носферату» это команда судна, на котором он направляется в Бремен, жители Бремена, на которых он наводит мор, наконец, Нина, жена клерка, посланного к Носферату, — она жертвует собою, чтобы спасти мир от власти вампира. И так далее. Тема палача и жертвы (жертв) принципиальна для общественного самосознания в Германии, проигравшей войну.

\* Фильм основан на романе Густава Майринка «Голем» (1915). В 1915 же году Вегенер вместе с Хенриком Галееном экранизировали его в первый раз; затем в 1917-м — во второй раз, под названием «Голем и танцовщица»; вариант 1920 года — третий. Однако интерес к роману Майринка этим не ограничился, и в 1936 году французский режиссер Жюльен Дювивье экранизировал его в четвертый раз.

Далее, **действие в этих фильмах развивается в специфической обстановке**, близкой к той, что с XVIII столетия возникала со страниц «готического романа» с его ужасами и ужасными тайнами, с его идеями «мирового зла». Низкие каменные своды и толстые стены (смесь «пещерного» и «романского» стилей) якобы средневекового города в «Големе», факельное и свечное освещение, зловещие тени на стенах замка в городе, где обитает еврейская община. Зал «тысячи свечей», где каждая свеча — человеческая жизнь: сюда Смерть приводит героиню фильма Ланга «Усталая смерть», чтобы доказать полную бесполезность любых попыток девушки спасти своего возлюбленного. Замок, в котором обитает граф Носферату, — пустынное местоприютное мирового зла: длинные коридоры, огромные залы, свет от свечей, отбрасывающий на стены пугающую тень хозяина, накрытые неизвестно кем столы, сами собой открывающиеся и закрывающиеся въездные ворота. Игре освещения, светотеневым эффектам во многом обязан своей славой фильм Лени «Кабинет восковых фигур»: фантастический характер изображения, пугающая логика ночных кошмаров, акцентированная причудливыми декорациями — своей изломанной, «змеиной» пластикой они ничуть не уступают декорациям «Кабинета доктора Калигари», — тут все сосредоточено на идее абсолютного, всеобщего хаоса, беспорядка, отсутствия почвы под ногами, опоры, точки отсчета, на том, чтобы дезориентировать зрителя, обыкновенного обывателя, сбить его с толку и в конечном счете напугать.

Итак, **фантастический персонаж, антигерой с функциями палача, распоряжается жизнью и судьбами своих жертв в атмосфере обреченности и тайной власти мирового зла.** С одной стороны, так начинался хорошо известный сегодня жанр фильмов ужасов (в просторечии — «ужастиков»). Однако в качестве самостоятельного (и своеобразного) жанра эти фильмы сформировались только тогда, когда из них исчезла, так сказать, «жизненная начинка», т. е. многочисленные страхи и комплексы перестали быть общенациональным заболеванием и превратились в предмет индивидуальных или групповых развлечений. Но в 20-е годы (и это с другой стороны) эти фильмы еще не стали жанром, так как отражали реальные общественные страхи и комплексы, составляли идейную тенденцию, направление художественного творчества, направление, оказавшееся для зрительской массы актуальным, жизненным, затронувшим «болеющую» точку целой нации. С этой целью придумывались такие сюжетные схемы, выстраивались такие фабульные, событийные цепочки, которые позволили бы создать удивительный, вымышленный мир, где, помимо фантастических персонажей, живут и вполне обыкновенные люди, но их поступками, их поведением правят сказка, сказание, легенда, миф. Для этого в некоторых экспрессионистских фильмах действие отодвигается в более или менее конкретное прошлое.

В «Големе» это — неопределенное Средневековье. Здесь, в Германии, правит некий император Людвиг (возможно, речь идет о Людвиге IV Баварском\*, правившем в 1314-1347 годах, а возможно и о просто вымышленном персонаже), который направляет в гетто рыцаря Флориана с указом, вынуждающим евреев уйти из страны. Духовный глава евреев, раввин Лоев уже предвидел нечто подобное, высчитав это по звездам. Он направляет императору просьбу об аудиенции и, пока рыцарь Флориан везет ко двору эту просьбу, с помощью заклинаний оживляет глиняного гиганта Голема — тот должен спасти страну от козней императора. Император, однако, дает согласие на аудиенцию, и раввин, придя во дворец вместе с оживленным Големом, рассказывает императору о бедствиях своего народа; при этом раввин предупреждает придворных, чтобы никто не смеялся рассказу, иначе это принесет беду. Свой рассказ Лоев иллюстрирует картинами видений, и придворные, несмотря на предупреждение, начинают смеяться. В наказание им рушится дворец, но Лоев приказывает Голему спасти императора. Казалось бы, все устроилось, и раввин может торжествовать — император отменил свой же указ. Но, пока разворачивались все эти события, рыцарь Флориан увлекся дочерью раввина, что не понравилось возвратившемуся из дворца Голему, который сбрасывает рыцаря со скалы, уносит с собою девушку и отказывается подчиняться Лоеву. Бунт глиняного робота заканчивается по вполне невинной причине — он оказывается среди детей, маленькая девочка, заинтересовавшись звездой у него на груди, забирает ее у Голема, и гигант падает бездыханным — эта звезда есть ключ к его оживлению, без нее он — просто глиняная статуя.

Эта история сродни сказанию или легенде, но таковы многие немецкие фильмы тех лет — «Кабинет доктора Калигари», «Усталая смерть», «Носферату — симфония ужаса», «Нибелунги». И как каждое сказание она допускает разные истолкования. Зигфрид Кракауэр в своей «Психологической истории немецкого кино» полагает, что в «Големе» «разум превращает грубую силу в орудие освобождения угнетенных»\*\*. Хотя в фильме все, что делает Голем (грубая сила), это спасает императора в разрушающемся дворце. Тот факт, что глиняный гигант вышел из повиновения, вписывается в ту же сюжетную схему, что легла в основу романа Мэри Шелли «Франкен-

\* В кн. З. Кракауэра «Психологическая история немецкого кино» (М., 1977) на с. 117 ошибочно сказано, будто он из «рода Габсбургов»: в годы его правления династия Габсбургов не имела титула императора.

\*\* Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. — М., 1977. — с. 117.

штейн, или Современный Прометей», написанного за столетие до фильмов Вегенера, т. е. в 1817 году. Неслучайно позднее именно эта схема легла в основу многочисленных экранных версий Франкенштейна. С другой стороны, в том же, 1920 году чешский писатель Карел Чапек создал пьесу «R. U. R.», где действуют искусственные рабочие, названные «роботами». Таким роботом, в сущности, и был глиняный Голем — ведь это означает, что идея нечеловека, схожего с человеком, витала в воздухе, служа наглядным предупреждением для экспрессионистов об угрозах и страхах, преследующих человека.

Кстати, в «Големе» 1920 года есть любопытный эпизод, который можно было бы назвать «кино в кино», — это как раз там, где раввин Лоев рассказывает историю своего народа перед императором и придворными, умоляя их не смеяться. Этот рассказ иллюстрируется видениями — присутствующие видят все, о чем говорит раввин, как бы на широком экране: здесь использован уже устаревший к тому времени прием «впечатывания», но применен он так, что между обоими изображениями устанавливается контакт, и когда зрители, вопреки уговорам раввина, смеются над увиденным, это как бы слышит раввин из видений (возможно, это пророк Моисей) и наказывает придворных, руша дворец.

Один из наиболее интересных и поучительных фильмов, снятых в русле экспрессионистских взглядов, — это «Усталая смерть» (1921) Фрица Ланга. В этом фильме достаточно непростое драматургическое построение. Здесь один обрамляющий рассказ, вмещающий в себя три разновременных истории. Каждая из историй представляет собою отдельный сюжет, обработанный в особой, присущей только этой теме стилистике. Но и обрамляющий рассказ, т. е. основное действие фильма, также выдержан в своеобразной манере.

Итак, посреди дороги вполне по-булгаковски, т. е. из воздуха, соткнется некий гражданин, странный человек в черном плаще. Он останавливает проезжающий мимо дилижанс и вместе с притихшими влюбленными въезжает в некий город. Дилижанс останавливается у таверны, пассажиры высаживаются, и незнакомец вслед за влюбленными заходит перекусить. Этот незнакомец действительно необычен: он заходит в таверну, и тотчас увядают цветы, шипит кот на печи, а горожане, местная элита, сидящие за соседним столиком, вспоминают о каком-то приезде, купившем невспаханную землю за кладбищем и огородившем ее огромной стеной без ворот. Незнакомец присаживается за тот же стол, что и влюбленные, и тень от его трости кажется девушке скелетом. Она в испуге опрокидывает стакан с вином себе на платье и убегает на кухню высушиться; когда же она возвращается, за столом нет ни знакомого, ни ее возлюбленного. Она

бросается на поиски и уже ночью добирается до этой стены вокруг кладбища: прямо на нее движутся призраки умерших и среди них она видит своего возлюбленного. Девушка падает в обморок.

Ее находит местный аптекарь, приводит ее к себе, и, пока он готовит ей снадобье, она обнаруживает у него на столе раскрытую книгу псалмов царя Соломона и бутылочку с ядом. В книге написано: «Любовь сильна, как Смерть...». **Девушка прижимает к губам роковую бутылочку** и... она вновь у огромной кладбищенской стены. На этот раз в стене отчетливо виден вход — узкий, вытянутый по вертикали, готической формы проход. Девушка поднимается по бесконечной лестнице, и наверху ее встречает тот самый незнакомец. Это — Смерть. Девушка умоляет его (именно «его», ибо смерть по-немецки — *der Tod* — мужского рода) вернуть ей возлюбленного. Смерть ведет ее в огромный зал, где горит множество свечей, и каждая из них означает чью-то жизнь. Погасшая свеча свидетельствует чью-то смерть.

**Смерть показывает девушке три свечи** — это три шанса вернуть возлюбленного: если девушка сумеет не дать угаснуть хотя бы одной свечке, она получит своего жениха. Далее, разворачиваются три эпизода: в Венеции XVII столетия, в древнем Багдаде, наконец, в древнем Китае. Интрига во всех эпизодах иногда довольно запутанная, как в «венедианском», и построена так, что, что бы девушка ни предпринимала, дабы спасти своего возлюбленного, она неминуемо приводит его к смерти — к Смерти. **Героиня вновь в огромном зале «тысячи свечей»**. Тронутый ее мольбами Смерть предоставляет ей последнюю возможность: в обмен на жизнь возлюбленного девушка должна добыть жизнь кого-нибудь другого. **Девушка вновь оказывается в жилище старого аптекаря**, который вырывает у нее из рук бутылочку с ядом.

Но ни он, ни нищий инвалид, больной проказой, ни старики и немощные, живущие в Доме для престарелых, — никто не согласен отдать свою жизнь ради возлюбленного девушки. Стоит ей обратиться к ним с этой просьбой, как они в ужасе бегут от нее. Одна из старушек в панике даже роняет горящую свечу. В доме начинается пожар, оттуда выводят и выносят всех, кто не может двигаться самостоятельно, и, когда, казалось бы, в горящем доме уже никого нет, некая молодая женщина вдруг хватается своего ребенка, а он остался в доме. И тогда героиня фильма понимает, что этот спасенный ребенок и есть тот шанс вернуть возлюбленного, который ей предоставил Смерть. Она вбегает в дом, находит ребенка и видит рядом Смерть. Но девушка не может решиться — это слишком большая цена. Она возвращает ребенка матери, опуская его через окно вниз, на землю. Тогда Смерть ведет ее в подвал дома — там лежит без-

дыханным возлюбленный девушки. Теперь они наконец вместе! Смерть кладет руку на голову девушки, и мы видим, как обрушивается крыша дома, охваченного огнем. По мановению руки Смерти души влюбленных отделяются от их тел, и Смерть ведет их вверх, к вечной жизни, куда они направляются уже вдвоем.

Пересказ фабулы, как и любой пересказ, не заменяет фильма — это лишь изложение, перечисление (неполное) цепи событий, из которых Ланг сложил свой фильм. Поэтому в любом случае «Усталую смерть» надо смотреть. Тем более что этот фильм и впрямь чрезвычайно интересен. Как я уже сказал, он состоит из основного обрамляющего рассказа, истории о двух влюбленных, уже в начале фильма, да и своего жизненного пути встретивших Смерть. Этот рассказ, в свою очередь, вмещает в себя три истории, происходившие в разные эпохи и в разных частях света, ибо Смерть везде одинакова. Эти три вставные эпизода снимал Фриц-Арно Вагнер (обрамляющий рассказ снимали два оператора — Эрих Нитцшман и Херман Заальфранк). Об этом надо сказать, потому что образительная манера, в какой сняты вставные эпизоды, существенно отличается от стилистики основного рассказа. Причисляя «Усталую смерть» к фильмам кинематографического экспрессионизма, я имею в виду именно основной рассказ, изложению которого и посвящены предыдущие страницы. В полном согласии с экспрессионистским ощущением мира, неудержимо сползающего в пропасть, здесь изображена жизнь, в которой ни на что невозможно опереться — за всем стоит неумолимая Судьба, истолкованная режиссером в античном смысле, как Рок, только и движущий людьми, только и распоряжающийся и их чувствами, и их мыслями, и их поступками, и их жизнями.

Воплощением этой всеобщей зависимости от Судьбы (в фильме от Смерти) становится гигантский склеп, ставший знаменитым «залом тысячи свечей», где каждая свеча — человеческая жизнь. Фантастическое освещение этого склепа, не менее фантастический отблеск бутылок со снадобьями в крохотной аптеке, грандиозный пожар, охвативший Дом для престарелых (издали кажется, что горит полгорода), огромная стена, окружающая кладбище, призраки умерших, проходящие сквозь нее медленной обреченной процессией, — все это, накапливаясь на протяжении фильма, производит своего рода «могильное», кладбищенское впечатление, ощущение потусторонности. Более того, эта **потусторонность**, как выясняется, **реальнее реального мира**: именно она кажется основой, базисом, причиной всех происходящих здесь событий, а реальный мир (влюбленные в дилижансе, старичок-аптекарь, нищий с собакой, котятка и щенки в таверне, старички и старушки в Доме для престарелых, тушение пожара, когда чуть ли не все

население города выстраивается в цепочку и передает друг другу ведра с водой, что кажется нелепым при тушении такого пожара), показанный в коротких, как бы случайных эпизодах, воспринимается как сон, воспоминание о несуществующей жизни.

Совершенно в другом ключе сняты три вставных эпизода. В изобразительном отношении каждый из них отличается от остальных и призван продемонстрировать полную бесполезность самых изощренных попыток обмануть Судьбу, то есть Смерть. Первый эпизод выдержан почти в шекспировском духе. Дело происходит в Венеции, в дни карнавала: тут и «подковерная» интрига, и обманное письмо, и маски на лицах, и героиня, переодетая в мужской костюм, — она дерется на дуэли со своим неузнанным возлюбленным, которому ее же слуга (то есть Смерть) вонзает в спину кинжал. Всё это снято в ритме балетного спектакля, и самое интересное в эпизоде, конечно, не интрига с подметными письмами, а венецианский карнавал, увиденный как движение силуэтов на фоне скрытого источника света.

Второй эпизод представляет собою «восточный» сюжет, ибо действие разворачивается в древнем Багдаде: героиня предстает здесь в виде сестры халифа (правителя), которая влюблена в иноземца, «неверного». Естественно, у влюбленных нет никакой надежды на взаимное счастье, и героиня обречена быть бессильной свидетельницей гибели возлюбленного, которого садовник халифа живым закопал в землю. Надо ли пояснять, что в роли садовника перед нами вновь предстает Смерть? В выразительном отношении это — наименее удавшийся из вставных эпизодов: все действие строится на ожидании — удастся или не удастся молодому иноземцу скрыться от стражи халифа, а события развиваются в духе американских фильмов с Рудольфо Валентино («Шейх», «Кровь и песок» и т. п.).

Изобретательнее других снят третий эпизод, где события происходят в Древнем Китае. Там героиня и ее возлюбленный работают помощниками мага и предсказателя. Император (надо сказать, человек довольно неприятной внешности) вызывает мага во дворец и, увидев героиню, влюбляется в нее. Она отказывает ему, и он запирает ее у себя. Но девушка она решительная, и, воспользовавшись визитом к ней мага, пытающегося уговорить ее быть покладистее, она выхватывает у него волшебную палочку, превращает его самого в кактус, стерегущих ее охранников — в свиней и бежит из дворца вместе с возлюбленным. Всё дальнейшее — погоня и гибель влюбленных от стрелы лучшего императорского стрелка (то есть все от той же Смерти), — надеюсь, ясно и без комментария. То, что один из персонажей — маг, позволяет Лангу включить в фильм комбинированные съемки, собственно, и придающие этому эпизоду увлекательность. Превращения мага в кактус, стражников в свиней, сторожевой вышки в слона завораживают даже сегодня, хотя

технология этих превращений еще мельесовская. Что же до ковра-самолета, на котором маг с помощниками отправляются к императору; армия, кажущаяся игрушечной и проходящая под ногами императора, наконец, волшебный конь, на котором стрелок-Смерть нагоняет влюбленных, то всем этим спустя три года заинтересовался Дуглас Фэрбэнкс и включил в своего «Багдадского вора» (см. лекцию об американском кинематографе). Несмотря на трагический финал, «китайский» эпизод решен в откровенно сказочном и даже юмористическом ключе, а в целом все три вставных эпизода, переводя действие на вневременной уровень, подтверждают притчевый характер основного рассказа, нереальность реального времени и подлинность времени Смерти, ощущения потусторонности, что, повторяю, полностью соответствует экспрессионистским взглядам на мир.

Сама структура фильма построена как цепь пробуждений после сна во сне: вернитесь к страницам, где пересказана фабула фильма, — там выделены все переходы из одного состояния героини в другое. Сначала постепенное погружение в иную реальность — в потусторонность: прижатая к губам бутылочка с ядом, и девушка уже беседует со Смертью; Смерть показывает ей три свечи, и следует новое погружение в страшный сон, еще глубже — туда, где что ни предпринимаешь, все к худшему. Затем столь же постепенное высвобождение из сна, выход из потустороннего мира: после пережитого в Венеции, в Багдаде и Китае девушка сначала вновь в «зале тысячи свечей», а уже затем, после продолжения разговора со Смертью, она вновь в аптеке, где аптекарь вырывает у нее из рук бутылочку с ядом. Конструкция эта, конечно, не нова (это ясно каждому, кто знаком хотя бы со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Сон»), но здесь она — часть общего стиля, отражающего специфические для экспрессионистов ощущения человека, который, спасаясь сном от реальности, в ужасе просыпается.

Другим фильмом, принципиальным для экспрессионистского видения мира, стал **«Носферату — симфония ужаса»** (1921/1922), поставленный режиссером Фридрихом Вильгельмом Мурнау. Практически это первая экранизация романа Брэма Стокера «Гость Дракулы» (1897), и именно с нее центральный персонаж, хоть и названный сценаристом (Хенриком Галееном) по-другому, начал свой длинный кинематографический путь, вплоть до «Дракулы Брэма Стокера» (1992, Ф. Коппола), «Дракулы: мертвого и нежного» (1995, М. Брукс) и «Вампиров» (1997, Джон Карпентер). Возникнув в момент изобретения кинематографа и рубежа столетий, Дракула именно в 20-е годы оказался символом ужаса и смертельной тоски, охвативших в ту пору, по видимому, не одних только экспрессионистов. Представ на экране в на редкость выразительном, пугающем реально-нереальном исполнении почти неизвестного актера Макса Шрека, Дракула (в варианте Галеена — Носфера-

ту) почти идеально олицетворяет собою мировое зло, если таковое, конечно, вообще возможно\*. Это обстоятельство, то есть правдоподобное олицетворение абстрактного понятия, и принесло фильму, а с ним и режиссеру повсеместный успех. Фильм этот тотчас по выходе на экран стал фактически фольклорным произведением (как бы никому не принадлежащим, анонимным), и его принялись переделывать, затем начали подражать и продолжать. Это ли не подлинный успех?

С точки зрения структуры фильма, его построения, «Носферату» противостоит «Усталой смерти» Ланга. Драматургически творение Мурнау гораздо проще, проще и выдержано в *единой временной системе*, то есть не осложнено ни снами, ни воспоминаниями, ни фантастическими видениями. Эта простота, впрочем, потребовала от режиссера более активного воздействия на сценарный материал, воздействия не столько технологического (съемочных приемов), сколько ситуационного. Итак, вот фабула фильма.

Действие происходит в немецком городе Бремене в 30-е годы XIX столетия. Управляющий конторой по торговле недвижимостью, некто Ренфильд (актер Александр Гранх) направляет своего служащего Джонатана Харкера (актер Густав фон Вангенхайм), кстати, недавно женившегося, к графу Носферату, живущему в замке, где-то в глуши карпатских лесов, в Трансильвании. Граф намерен приобрести дом в Бремене, и Ренфильд рад ему услужить. Чтобы представить себе путь, который надлежало проделать на перекладных Харкеру, достаточно взглянуть на карту Европы: от Бремена, расположенного на севере Германии, до Трансильвании, на севере Румынии, даже по прямой никак не меньше полутора тысяч километров, а если учесть, что в ту пору не летали самолетами, а передвигались в экипажах и ездить приходилось отнюдь не кратчайшими путями, то нетрудно вообразить, сколь долгая разлука предстояла молодому человеку и его молодой жене Нине (актриса Грета Шредер).

Впрочем, для режиссера, рассказывавшего притчу, как и для зрителей 20-х годов, живших в обнищавшей, сползавшей в экономическую про-

пасть, униженной стране, дорога, предстоявшая Харкеру, была интересна вовсе не продолжительностью, то есть не реальными трудностями, неизбежно встающими перед всяким путешественником в дальние края, но мрачной, пугающей атмосферой, ощущением опасности, подстерегающей путника, общим настроением тревоги, охватывающим не только Харкера, а по мысли режиссера, даже не столько его, сколько зрителя. Леса с мрачной пеленой тумана и хищным зверьем, проплывающие за окном дилижанса, кажущееся зловещим вечернее небо, растущая по мере приближения к цели настороженность хозяев и обитателей постоянных дворов, где останавливается Харкер, отказ кучера ехать дальше, так как, по его словам, дальше начинаются владения призраков, так что последние мили Харкеру приходится преодолевать пешком, — именно все это и составляет истинное содержание не столько долгой, сколько неспокойной поездки Харкера.

И вот возникают призраки: к Харкеру приближается другой экипаж — приближается стремительно и рывками (так называемый «рапид», замедленная съемка). Более того, мы видим экипаж как бы в негативном изображении — таким способом Мурнау передает его призрачность, нереальность. Ворота замка сами открываются перед вылезшим из странного экипажа Харкером и сами же закрываются за ним. А во дворе замка его уже дожидается хозяин, граф Носферату. Острая пластика движений, общий «силуэтный» облик, поразительный грим — огромные, будто нарисованные глаза на узком выбеленном лице-маске, почти полное отсутствие мимики — таким режиссер увидел это «исчадие ада». В титрах исполнителем роли Носферату значится актер Макс Шрек, но, по слухам, правда, мало чем подтвержденным, эту роль исполнил сам Мурнау. Во всяком случае, под таким гримом может скрываться кто угодно, он делает исполнителя практически неузнаваемым. Общение беззаботного гостя и его зловещего хозяина исполнено здесь внутреннего напряжения и ощущения неведомой опасности. Харкер не верит в сказки о вампирах, но знает (он прочел об этом в «Книге вампиров», которую нашел в одном из постоянных дворов), что они сосут кровь и предпочитают из шеи. Увидев во время разговора с Харкером медальон с изображением Нины, Носферату тотчас влюбляется в нее. Как вы думаете, что, прежде всего, привлекло этого страшного графа в медальоне? «Какая у вашей жены очаровательная шея!» — замечает он Харкеру.

Этот короткий эпизод оказывается переломным в развитии событий. До сих пор нам приходилось только догадываться о том, чем может закончиться визит Харкера в замок Носферату, — теперь мы практически точно знаем, чем он закончится. С этого момента (когда Носферату увидел медальон с портретом Нины) все события в фильме связа-

ны с молодой женой Харкера, ждущей его возвращения в Бремен. Один раз она уже спасла мужа от Носферату. наделенная телепатическим даром, сомнамбула от природы, Нина за многие километры почувствовала угрозу, нависшую над Харкером (граф, как все вампиры, бодрствующий по ночам, уже готов был приняться за уснувшего гостя), и, уступая ее воле, Носферату оставил свою жертву. Теперь и хозяин, и гость покидают замок, при этом граф делает все, чтобы осложнить Харкеру этот процесс: он запирает его в самой верхней комнате, и Харкеру приходится, связав простыни, спускаться прямо из окна. Оба наперегонки направляются в Бремен, к Нине. Сейчас важно одно — кто быстрее это сделает. Харкер движется естественным путем — по суше. Носферату, волей режиссера, путешествует морем.

Еще раз взгляните на карту и подумайте, как морем можно добраться из Румынии до Бремена. Но именно это путешествие дает Мурнау возможность показать совершенно поразительное явление Носферату людям, команде корабля, которая вся как один гибнет от смертельного присутствия вампира. Кадры, в которых Носферату встает из гроба перед пораженным матросом, крысы, вестники вампира, вылезают из трюма, сигнализируя о его появлении, наконец, вновь Носферату проходит по опустевшему кораблю как олицетворение торжествующей смерти, недаром стали хрестоматийными, ибо в них-то как раз и выразились страхи немцев, фантастические кошмары, поджидающие человека на каждом углу. Эти явления Носферату, как и кадры сомнамбулы Чезаре с девушкой на руках на фоне ночного неба в «Кабинете доктора Калигари», стали, в сущности, знаком кинематографического экспрессионизма, его символом. И вот Харкер и Носферату в Бремене, охваченном эпидемией чумы. Это настоящий мор — по улицам движутся целые процессии с гробами. Нина знает (она также прочла об этом в «Книге вампиров»), что только девушка с чистым сердцем, пожертвовав собой, может спасти город от Носферату. Она решается на этот подвиг, приглашая вампира в гости и предварительно отослав Харкера за врачом. Теперь она во власти Носферату, и никакой врач уже ничем помочь не сможет, тем более что Харкер долго не может его добудиться (в литературоведении этот прием называется «ретардацией», то есть умышленной задержкой действия). Однако тем самым Нина задержала Носферату до утра, и с криком петуха, с первыми лучами утреннего солнца вампир растворяется в воздухе. Мир спасен.

Достоинства этого фильма — в его драматургической простоте и в умении режиссера создать нужную ему атмосферу. В этом отношении он превосходит и «Калигари» и «Усталую смерть»: Мурнау не требуются ни специфические, стильные, в сущности, сценические декорации (как в «Ка-

лигари»), ни усложненная драматургическая конструкция, как в «Усталой смерти». Он способен напугать зрителя, не показывая, чем именно. Поэтому **по- явление Носферату — не ужасный сюрприз** для ничего не подозревавшего зрителя, **а, напротив, логичная кульминация** всего, что ей предшествовало. Так же, впрочем, как и разрешение основного конфликта Носферату и противостоящей ему Нины, жены беззаботного клерка. Развязка этого конфликта также подготовлена исподволь, с первых же кадров. В самом начале фильма мы видим, как Харкер встречает на улице доктора, который говорит ему, что от судьбы не убежать, как бы быстро ты ни бежал. В финале именно этого доктора не может добудиться Харкер, а когда ему это удается, уже поздно — Нина принесла себя в жертву. Управляющий конторой по торговле недвижимостью безумный Ренфильд, человек, целиком находящийся во власти Носферату, отправляя Харкера в Трансильванию, где, по мысли Стокера, должен обитать Дракула, уже в начале напутствует юношу словами: «Не обращайтесь внимания, когда вам будут говорить, что в Трансильвании водятся призраки».

Таким образом, в отличие от Харкера, не верившего ни в призраков, ни в вампиров, зритель 20-х годов уже подготовлен к дальнейшим событиям, ибо свято верил в любые ужасы послевоенного бытия. В отличие от Харкера и от зрителей, Нина после первого же известия о том, что ее мужа направляют в Трансильванию, все поняла, ибо по своим природным качествам она — вещунья и, как я уже говорил, наделена телепатическим даром. Так начинаются мотивы, из которых, собственно, и состоит фильм. В нем, повторяю, нет ни снов, ни воспоминаний, ни видений, другими словами, в фильме нет того порога, за которым начинается иной мир, потусторонность, но тем выразительнее, тем сильнее потрясение, которое переживали в 20-е годы немецкие зрители, когда в **реальном мире, среди реальных людей и вещей появлялся страшный призрак, образ мирового зла**: чем естественнее были обстоятельства, приведшие к появлению этого монстра, тем страшнее он казался.

Разумеется, все сказанное относится к 20-м годам и характеризует психологию людей того времени, никогда прежде не видевших на экране ни монстров, ни обстановку, атмосферу, в какой только и могут существовать (если они действительно существуют) подобные нелюди. Сегодня нам, навидавшимся всяческих фильмов ужасов, коим несть числа, «Носферату» Мурнау, наверно, покажется устаревшим, даже наивным, но, во-первых, без него не было бы и всех последующих произведений этого жанра, в том числе и фильма Романа Полянского «Бал вампиров» (1967), фильма великолепно снятого и пугающе смешного; во-вторых, Носферату, кто бы его ни исполнял, стал воплощением общественных кошмаров,

того состояния духа, которое еще на исходе XVIII века выразил великий Гойя: «Сон разума порождает чудовищ».

Кинематографический экспрессионизм как направление в искусстве просуществовал недолго: начавшись в 1919 году фильмом «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, он завершился в 1924 году в фильме **«Кабинет восковых фигур»**, снятом Паулем Лени. Сравнительно короткая жизнь кинематографического экспрессионизма (в истории кино иные пятилетки стоят десятилетий) объясняется достаточно просто: говоря словами Зигфрида Кракауэра, «жизнь начала постепенно входить в нормальное русло»\*. Другими словами, по мере того как война все дальше с каждым годом отодвигалась в прошлое, в историю, общество успокаивалось, привыкало к новой обстановке, к иным, послевоенным обстоятельствам (и политическим и экономическим), и мучившие его прежде кошмары вытеснялись из реальной жизни в стилизованные, отстраненные фантазии, где сон оказывался только сном, пусть и страшным, а реальность представляла в куда более радужном, чем прежде, виде. В стиле подобных фантазий и снят «Кабинет восковых фигур», не просто последний экспрессионистский фильм, но фильм **итоговый** для этого направления. Его сюжет, придуманный все тем же Хенриком Галееном (сценаристом «Голема» и «Носферату»), представляет интерес и как экспрессионистское произведение и как разработка темы **тиранов**, которая, если верить Зигфриду Кракауэру (см. его книгу «Психологическая история немецкого кино»), была центральной для кинематографического экспрессионизма. Кракауэр формулировал эту тему достаточно замысловато (душа, стоящая на роковом распутье тирании и хаоса) и далеко не всегда находил ей убедительные подтверждения.

Из рассмотренных только что фильмов, конечно, во всех есть персонажи, которых при некоторой фантазии можно назвать тиранами: в «Големе» это император Людвиг, решивший выселить евреев из их гетто из-за якобы предосудительного поведения; в «Усталой смерти» это Смерть (или Судьба), неумолимо отнявшая у девушки ее жениха; в «Носферату» это, понятно, чудовищный монстр человекообразного вида, наславший чуму на Бремен и погубивший команду корабля, на котором плыл сам. Если же еще вспомнить «Кабинет доктора Калигари», где под эту категорию подпадает главный герой, то вот вам и доказательства «тирании». Но как можно назвать тираном императора Людвига, замороженно слушающего раввина Лоева, который рассказывает историю еврейского народа? Назвать тираном Смерть? Но ведь тирания всегда основана на произволе, а Смерть олицетворяет Судьбу, Рок, Фатум, то есть закономерность, что противо-

\* Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 90.

речит произволу. Олицетворяет Судьбу и Носферату: его влияние на мир не есть его личный произвол, злая воля, а проявление более общего «дьявольского» плана, обрекающего мир на гибель, — это поистине мировое зло, Зло с большой буквы, а стало быть, внеличное. Назвать же тираном Калигари и вовсе язык не поворачивается: в ипостаси «доктора», выступающего на ярмарке, этот деспот владеет только одним человеком, которого загипнотизировал, — несчастным лунатиком Чезаре, умирающим в итоге от разрыва сердца; в ипостаси доктора уже без кавычек, то есть директора психиатрической лечебницы, он не властвует и не мучает своих пациентов, а лечит их. Так что, если немецкая душа и стояла на роковом распутье, то не между тиранией и хаосом (сам же Кракауэр сказал, что «жизнь начала постепенно входить в нормальное русло», стало быть, хаос был явлением временным и уж, во всяком случае, не состоянием души), а, допустим, **между покорностью судьбе и стремлением ее избежать**.

Однако если в фильмах, о которых мы только что с вами говорили, тиранов в собственном смысле слова действительно не было, то в «Кабинете восковых фигур» они были и даже не один. Итак, вот история, придуманная Хенриком Галееном. Некий владелец ярмарочного балагана, где выставлены на всеобщее обозрение восковые фигуры преступников разных эпох, предлагает нищему поэту (актер Вильгельм Дитерле\*) подзаработать, написав рассказы об этих зловещих персонажах Истории. Вслед за хозяином поэт входит в темный балаган («кабинет») и видит, как при свете фонаря перед ним постепенно появляются восковые изображения тиранов, убийц, насильников. Все они производят на молодого поэта сильное впечатление, настолько сильное, что он садится за стол и принимается за работу, а дочь владельца этого паноптикума (актриса Ольга Белова), которой юноша определенно понравился, заглядывает ему через плечо, стараясь разобрать написанное. Всё, что придумывает поэт, нам показывают на экране. Это три эпизода, следующие один за другим и снятые (как и в случае с «Усталой смертью») в разной манере.

Первый эпизод представляет собою фантазию на тему «Тысячи и одной ночи» и рассказывает о знаменитом Харуне ар-Рашиде, халифе Османской империи, правившем в VIII веке н. э. По-видимому, ни в реальности, ни в том сказочном виде, в каком этот халиф предстает в сказках Шахразады (Шехерезады), он не был таким извергом, чтобы его надо было помещать среди преступников и кровавых тиранов. Но тогда не было бы и

\* Этот немецкий актер и режиссер в 1930 году уехал в США, где стал известен как Уильям Дитерле.

этого эффектного бурлеска на темы Древнего Востока, где среди пышного великолепия восточных дворцов тиран выглядит и комично и страшно. Он комичен, когда не в силах усидеть на месте при виде хорошенькой девушки, и страшен, приказывая казнить невинного и прощая отъявленного злодея. Ставший к тому времени уже знаменитым актер Эмиль Яннингс, исполнивший роль Харуна, играет не столько исторического персонажа, сколько персонажа сказочного, причем делает это в откровенно фарсовой, шутовской манере, что, собственно, и придает всему эпизоду несерьезный, бурлескный характер.

Во втором эпизоде перед нами предстает Иван Грозный (актер Конрад Фейдт, которого мы с вами помним по роли Чезаре в «Кабинете доктора Калигари»). Вот уж он-то стопроцентный тиран и в действительности и в легендах. Правда, в фильме Пауля Лени он — не столько царь, сколько помешавшийся на издевательствах над людьми, похотливый и жестокий маньяк, настоящий садист, ибо от издевательства получает удовольствие. Он вмешивается в свадьбу и уводит к себе невесту; он травит людей и перед каждым отравленным устанавливает песочные часы, чтобы несчастный мог сосчитать, сколько же ему осталось жить. Вообще в своих издевательствах над людьми Грозный в фильме необыкновенно изобретателен, и, в конце концов, эта изобретательность сводит его с ума. Травя других, он, естественно, подозревает, что и другие могут его отравить, и тогда он ставит песочные часы и перед собой, написав на них свое имя и то и дело переворачивая их, словно таким способом можно отсрочить смерть, обмануть Судьбу. Здесь надо помнить, что кинематограф в 20-е годы по сути своей — монтажный, и режиссеры тех лет во многих странах особое внимание уделяли крупному плану и даже детали — в немом кинематографе таким способом усиливалась выразительность. В этом смысле тут показательна сцена царя и невесты, которую он, как помним, отобрав у жениха, увел прямо со свадьбы. Девушка через решетку на окне видит пыточную камеру, в которой мучается ее жених. Рядом с ней стоит царь — он-то и заставляет ее смотреть на пытки: крупный план ее искаженного ужасом лица монтируется с другим крупным планом — украшенные перстнями пальцы царя, с торжеством сжимающего решетку.

Когда будете читать книгу Кракауэра (это наиболее авторитетное исследование немецкого кино 20-х годов, хотя с ним и не во всем можно согласиться), обратите внимание на то, как автор толкует еще одну сцену в эпизоде с Грозным. Открываются двустворчатые двери, и между створками появляется царь. На каждой из створок изображен в полный рост один из святых, и Грозный со скипетром и державой в руках как бы причисляется к их лику. Для

Кракауэра — это еще одно свидетельство того, «как проблема неограниченной власти мучила коллективное сознание»\*, пример магической силы, которой облечена власть. То есть опять-таки тема тирана. Могу предложить другую трактовку: смысл этого кадра, точнее сцены, в святотатстве, в осквернении святынь (святых). Приравнивая себя к святым, этот садист и насильник откровенно и издевательски богохульствует. Но кого это кощунство может обмануть?

Однако в художественном, да и в смысловом отношении наиболее интересен третий эпизод. Его герой — Джек Потрошитель, знаменитый лондонский убийца, прославившийся в 1888 году умерщвлением пяти проституток. В фильме Лени эту роль исполняет Вернер Краус, так же как и Фейдт, знакомый нам по «Кабинету доктора Калигари» — там он исполнял главную роль. Если эпизоды с Харуном ар-Рашидом и Иваном Грозным поданы как отдельные, вставные новеллы, связанные с основной историей лишь завязкой (владелец паноптикума заказывает поэту рассказы о выставленных восковых персонажах), то эпизод с Джеком Потрошителем снят и разыгран как второй — сновиденческий — слой основной истории. Это не вставной эпизод — его невозможно вынуть из фильма, как первые два (теоретически без них можно обойтись), потому что герои этого эпизода, помимо знаменитого преступника, — поэт и дочка владельца балагана. Утомленный творчеством (он написал два рассказа, которые мы видели), поэт засыпает, и ему снится, как вместе с девушкой они гуляют по ярмарке, но, в отличие от обычных дней, когда здесь много народу и работают различные аттракционы, сейчас на ярмарке ни души, разве что какие-то видения вдруг возникают тот там, то тут, чтобы затем исчезнуть в переливах света. Тут-то и появляется Джек Потрошитель — не то явь (сновиденческая), не то видение, призрак (и тоже сновиденческий). Другими словами, он — как бы сон во сне. Если содержание эпизода с Харуном ар-Рашидом состоит в том, что он волочит за каждой юбкой, не забывая казнить соперников, а Иван Грозный издевается над людьми и получает от этого наслаждение, то содержание третьего эпизода уместается в одну фразу: Джек Потрошитель устремляется в погоню за поэтом и его девушкой.

Это — чисто сновиденческая погоня; мы с вами уже говорили о подобной погоне в главе о французском кино, кстати, там, где речь шла об Авангарде, — в одном из первых фильмов Жана Ренуара «Маленькая продавщица спичек» (1928) героине, умирающей от голода и холода девочке, снится, как она вместе с офицером, спасаясь от Всадника смерти, прыгает по облакам. Джек Потрошитель с ножом в руке гонится за поэтом и девушкой по

\* Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 92.

длинным извилистым коридорам, кажущимся бесконечными, — тут видны остатки каких-то архитектурных форм непонятных стилей, расплахнувшиеся двери и окна искаженных пропорций и очертаний, а то вдруг погоня продолжается на территории ярмарки, мимо работающей карусели, по чертовому колесу и вновь по коридорам и так далее до бесконечности. Нет, не до бесконечности, конечно, а пока поэт не просыпается. А в финале мы узнаем из титра, что поэт и дочка владельца паноптикума полюбили друг друга. На этом фильм, понятное дело, заканчивается.

«Кабинет восковых фигур» — фильм действительно итоговый: и потому, что в нем соединены мотивы, разбросанные по другим фильмам, и потому, что его структура, конструкция объединяет то, что было заложено в предыдущих картинах, да и тематически в этом фильме разрешился основной конфликт, в целом создававший напряжение в фильмах кинематографического экспрессионизма, — между человеком и его судьбой, между личными стремлениями и внешней обреченностью, или, повторюсь, между покорностью судьбе и стремлением свою судьбу изменить.

Мотив ярмарки, где происходит действие, декорации, выполненные в духе экспрессионистской живописи, светотеневые эффекты — все это сближает фильм Пауля Лени с «Кабинетом доктора Калигари» Роберта Вине. Абсолютное, мировое зло в виде человеческого персонажа, Ивана Грозного, средоточия всех отвратительных пороков, на какие только способен человек, — это делает русского царя, каким его показывает Конрад Фейдт, близким родственником Носферату и в реальном масштабе (прототипы Дракулы, оба румынских, валахских властителя не менее реальны, чем российский самодержец) и в масштабе сказочном, легендарном — граф Дракула из Трансильвании столь же чудовищно безумен и извращен, как и Иван IV по прозвищу Грозный, каким он предстает в сказаниях и молве. Конструкция, состоящая из обрамляющего рассказа и трех вставных эпизодов, почти аналогична той, по какой выстроена «Усталая смерть», разве что здесь третий эпизод сплетен воедино с обрамляющим рассказом.

Из фильмов, так или иначе ориентированных на эстетику экспрессионизма, «Кабинет восковых фигур» чуть ли не единственный, хоть бы и в перспективе, за пределами фильма, заканчивающийся благополучно, без трагического исхода. Все это говорит о том, что кошмары послевоенного хаоса, всеобщие разочарование и пессимизм относительно будущего стали постепенно отступать по мере того, как жизнь и в самом деле входила в нормальное русло, а вместе с этим менялся и кинематограф: **исполненное страхов и наваждений экспрессионистское кино уступало место более спокойным камерным драмам, фантастическим фильмам и экранизациям легенд.**

Дальнейшее развитие немецкого кино в 20-е годы, пусть и не целиком, но во многом связано с деятельностью театрального режиссера и актера **Макса Райнхардта**. Почти все мало-мальски значительные немецкие режиссеры и актеры, работавшие в кино во второй половине 10-х, в 20-е и 30-е годы, так или иначе, прошли практику в театрах, руководимых Райнхардтом («Дойче Театер», «Каммершпиле», «Фольксбюне», «Гроссе Шаушпильхаус»): Мурнау, Лени, Любич, Вегенер, Дитерле, Освальд, Яннингс, Краус, Фейдт, Бас-серман, Дитрих и т. д. Пройдя через «школу» Райнхардта, все они усвоили его уроки и постарались применить усвоенное в своих фильмах и ролях. А усваивать было что. Где бы он ни работал, каким бы театром ни руководил, Райнхардт всюду энергично экспериментировал — это относится и к решению сценического пространства, и к ритмическому единству всего спектакля, что, прежде всего, связано с использованием массовых сцен, и к работе с декорационным, световым, шумовым, музыкальным оформлением спектакля. Известно, что Райнхардт работал на сценических площадках самого разного типа (сцена-коробка, «эстрада», сливающаяся со зрительным залом, цирковая арена, городская площадь) и, соответственно, приучал своих актеров к этим площадкам. Вот почему так естественно и свободно чувствует себя в любом пространстве, например, тот же Конрад Фейдт, сыгравший, как помним, и Чезаре в «Кабинете доктора Калигари» и Ивана Грозного в «Кабинете восковых фигур».

Эксперименты Райнхардта с декорациями и освещением (в частности, в шекспировских постановках 10-х годов) предвосхитили соответствующие эффекты в экспрессионистском кинематографе, дав практический толчок многому из того, о чем мы с вами только что говорили. Его, казалось бы, чисто сценические решения массовых сцен предопределили использование экранных массовок и в фильмах учеников (вроде Любича), и в фильмах тех, кто с ним никогда не работал (Фриц Ланг), о чем нам еще предстоит говорить. Перечисляя театры, которыми руководил и в которых осуществлял свои постановки Макс Райнхардт, я упомянул и «Каммершпиле». Этот театр в качестве экспериментального режиссер создал в 1906 году и руководил им (одновременно с «Дойче Театер» и другими) с перерывами до 1933 года, то есть до прихода к власти национал-социалистов. В «Каммершпиле» ставились, как правило, пьесы современных авторов — это были камерные пьесы, то есть предназначенные для сравнительно небольшого круга зрителей (отсюда — название театра). Интимный, личный характер пьес и, соответственно, постановок повлиял и на их художественное решение. Кроме того, это были пьесы со сравнительно небольшим количеством персонажей, и в них играли актеры, с которыми Райнхардт работал и в других театрах и из которых он создал сравнительно постоянный ансамбль. На основе этих

постановок в немецком кинематографе постепенно сложился целый ряд фильмов, снятых в особой стилистике и отличающихся несколькими постоянными и запоминающимися признаками. По аналогии с театром «Каммершпиле» Макса Райнхардта их также принято называть фильмами «каммершпиле».

### ФИЛЬМЫ «КАММЕРШПИЛЕ»

Зигфрид Кракауэр в своей книге, которую я уже цитировал и которую настоятельно советую прочесть всем, кто всерьез намерен познакомиться с историей немецкого кино и, соответственно, подготовиться к экзаменам, также выделяет эти фильмы в отдельную группу и полагает, что в них речь идет «о разгуле беспорядочных страстей и порывов в мире хаоса»\*.

Мы с вами уже говорили, что идеи Кракауэра не всегда находят подтверждение в фильмах, которыми он эти идеи подкрепляет, но надо учесть, что наши расхождения с, пожалуй, самым авторитетным и квалифицированным историком немецкого кино вполне естественны, ибо определяются историческими причинами. Мы с вами смотрим на те процессы издалека, фактически уже из другого столетия, да еще и из другой страны. Кракауэр — немец и к драме Германии относится с болью; процессы, происходившие не в одном только кинематографе, а в целом в немецком обществе, видятся ему в одной-единственной перспективе — приход к власти гитлеровцев, установление нацистского режима. Книгу свою он опубликовал в 1947 году, то есть вскоре после второго разгрома Германии, — так удивительно ли, что годы, предшествовавшие триумфу национал-социализма, истолкованы им только как предыстория германского фашизма? Так как Гитлер апеллировал к массе, к толпе, к так называемой «коллективной душе», то и историк ищет любые проявления этой самой души в годы, когда нацисты готовились к приходу во власть. А то, что в умах и душах немцев в годы Веймарской республики действительно царил хаос, чем в известной мере и воспользовались гитлеровские идеологи, — это факт. Другое дело, что, на мой взгляд, фильмы «каммершпиле» мало соответствуют идее разгула беспорядочных страстей в мире хаоса — тут уместнее было бы вспомнить экспрессионистские фильмы, о которых мы с вами уже говорили, и так называемые «уличные» фильмы, говорить о которых нам еще предстоит.

Что же касается собственно фильмов «каммершпиле», то они представляли собой как бы другой, альтернативный способ передать разоча-

\* Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 101.

рованность общества в целом и каждого человека в отдельности тем, как обустроилась страна в послевоенные годы. Здесь нет хаоса, паники, ужаса перед «мировым злом», кошмаров, испытываемых не отдельным человеком, а всем обществом, как это мы видели в экспрессионистских фильмах. **Здесь исследуется отдельный человек, его психология, особенности его характера, непосредственно связанные с социальным положением персонажа** — с тем, что полностью отсутствует в кинематографе экспрессионизма. В фильмах «каммершпиле» обычный человек из так называемого «среднего класса» испытывается на прочность, на способность проживать и переживать тяжелейшие семейные конфликты. На уровне народа, нации, страны обществу не удалось пережить внешний конфликт — войну, а отдельно взятый человек, живущий в Германии, способен ли он пережить конфликт внутренний? Другими словами, не было ли внутренней закономерности в том, что Германия проиграла (на бытовом уровне — не пережила) войну? Вот какие вопросы могли задавать себе авторы фильмов «каммершпиле».

Повторяю: могли. Во всяком случае, такую, на мой взгляд, эта ситуация видится из сегодняшнего дня. Но не будем далее гадать, о чем именно спрашивали себя сценаристы и режиссеры, снимавшие фильмы в манере «каммершпиле», какова была мотивация их творчества — ведь что бы мы с вами по этому поводу ни придумали, все это останется на уровне догадок. А что же сами фильмы? И кто их авторы?

Основателем, а фактически и создателем этой группы фильмов, ставших направлением в немецком кино, был сценарист **Карл Майер** (1894-1944). Он никогда не учился литературной профессии, выполнял разные работы, в том числе рисовал портреты на заказ, разрабатывал декорации для провинциальных австрийских и немецких театров, где иногда исполнял выходные роли. По окончании Первой мировой войны он оказался в Берлине, где познакомился с молодым чешским поэтом Хансом Яновицом, и они вместе написали первый в жизни обоих сценарий под названием «Кабинет доктора Калигари», по которому, как мы уже знаем, Роберт Вине снял один из известнейших в истории кинематографа фильмов. Какое-то время Майер еще разрабатывал экспрессионистскую тему («Генуине», «Путь в ночь», 1920), а затем в нескольких сценариях обратился к сугубо бытовой, семейной тематике. Такими сценариями стали «Черный ход» (1921), «Осколки» (1921), «Сочельник» (другое название — «Новогодняя ночь», 1923), «Последний человек» (1924). Фильм **«Черный ход»** по сценарию Майера был снят в 1921 году режиссером Леопольдом Йесснером, театральным постановщиком, старавшимся придать своим спектаклям экспрессионистскую стилистику. Однако в фильме от экспрессионистских увлечений ре-

Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга II 287

жиссера не осталось ничего. История, придуманная Майером, заключается в следующем.

Молодая женщина, работающая служанкой в господском доме (актриса Хенни Портен), собирается выйти замуж, но ее возлюбленный, отправившийся (до событий в фильме) бог знает куда, все не едет и не едет к ней. Более того, он даже не пишет — ни строчки. Она не знает, что и думать. Каждый день она допытывается у почтальона — нет ли для нее письма. Но писем нет. Кстати, почтальон — не выходящая роль, фактически это главный герой фильма: уродливый внешне, дебильный по натуре, он влюблен и агрессивен (актер Фриц Кортнер), самонителен и изобретателен. Он перехватывает письма и только ждет своего часа. Живет он в подвале, и однажды, повинувшись то ли жалости к этому существу, то ли ощущению одиночества, девушка приходит к нему в подвальную комнату, где, к своему ужасу, узнает правду о письмах. И в этот момент возвращается-таки ее возлюбленный (актер Вильгельм Дитерле). Узнав, куда попадали все его письма, молодой человек приходит в ярость и, не обращая внимания на протесты и уговоры девушки, приступает к дебилу-почтальону. Завязывается драка, в которой почтальон успевает взяться за топор, и молодой человек получает смертельный удар. Обезумевшая девушка бежит из подвала — лестница за лестницей, и вот она на крыше: не ведая, где она, героиня срывается вниз и разбивается о булыжник на мостовой.

Такова история. По характеру конфликта, по социальному положению персонажей она близка к немецкой мещанской драме периода упадка (конец XVIII столетия), типа «Ненависти к людям и раскаяния» и «Немецкого захолустья» А. Коцебу. По тому, как развивается действие, как складываются взаимоотношения между персонажами, «Черный ход» напоминает датские довоенные фильмы, которые, как вы, наверное, помните, имели обязательную трагическую развязку, своего рода «анхеппи-энд». Это, кстати, — неперменная особенность и фактически всех фильмов «каммершпиле» (исключением можно было бы считать «Последнего человека», но о нем мы поговорим особо). Декорации к «Черному ходу» создавал Пауль Лени, автор, как помним, «Кабинета восковых фигур», и своим оформлением придал фильму свойства сценического натурализма, популярного в европейском театре рубежа столетий (в Германии — в спектаклях Отто Брама, во Франции — Андрэ Антуана). «Всамделишность» бытовых предметов на фоне голых, обшарпанных стен на кухне, где трудится героиня, в подвальной комнате, где обитает почтальон, не делают изображение кинематографичным, специфически экранным, потому что, как правило, статичная камера неизменно установлена на уровне лица взрослого чело-

века, в результате фильм при минимально необходимом, «повествовательном» монтаже воспринимается как снятый на пленку спектакль в реалистических декорациях.

В фильме практически нет титров — по мысли режиссера (да и сценариста тоже), «повествовательный» монтаж, логически соединяющий события в единую фабулу, скрепленную к тому же и чуть ли не классицистским «триединством», должен был сделать сюжет предельно понятным. Но получилось иное: «зрители не могли уследить за развитием действия без привычных надписей», более того, отмечались «случаи недовольства зрителей ... особенно в провинции»\*. И в этом нет ничего удивительного. Если мы вспомним тот же «Кабинет доктора Калигари» (1919), или «Носферату — симфонию ужаса» (1921/1922), или «Усталую смерть» (1921), то есть фильмы, вышедшие либо одновременно, либо даже чуть раньше «Черного хода», то увидим, что без титров их было бы трудно понимать (не воспринимать, а именно понимать) — если фабула, то есть цепь событий, оставалась бы внятной, то скрепляющая ее идея, идеология фильма, то, ради чего фильм снимался, оказалась бы утраченной, ибо беззвучный кинематограф нуждался в идеологической наглядности. Зрителю еще надо было втолковывать смысл показываемых событий.

С другой стороны, не надо забывать, что «триединство», правила которого в XVII веке сформулировали Н. Буало, Ж. Шаплен и Ф. д'Обиньяк, представляет собою не что иное, как сценическую условность. Единое, законченное, непрерывающееся действие, протекающее в пределах суток и в одном и том же месте, было бы уместным на экране, если бы кинематограф развивался в *люмьеровском направлении*, то есть был бы по преимуществу фотографичным и документальным. Но люмьеровский кинематограф с самого начала был «развращен» Мельесом, показавшим всю привлекательность *вымысла, воображения, фантазии*, всего того, что всегда так увлекает массового зрителя. Но что увлекательного в непрерывном действии в одних и тех же стенах? Только идеология и глубоко личный, субъективный взгляд на события, но ни того, ни другого в фильме Йесснера не было. Чтобы сделать увлекательными взаимоотношения между тремя персонажами (их в фильме только трое — других нет), нужны особого рода конфликт и совершенно необыкновенные характеры. Но «Черный ход», как и все фильмы «каммершпиле», посвящен как раз обыкновенным людям, да и характеры их не бог весть какие своеобразные. Что же касается конфликта, то он может убедить зрителя только в том случае, если за плечами каждого из персонажей ощущается та или иная общественная энер-

\* Цит. по кн.: Садуль Ж. Всеобщая история кино Т. 4 (1). С. 472.

гетика. Мы же видим лишь молодую пару на пороге совместной жизни и отвратительного уroda, в буквальном смысле убивающего всякую надежду на будущее.

Кого представляет этот урод? Какие психологические, нравственные, социальные, наконец, мотивы в реальной жизни предложили сценарист и режиссер для объяснения происшедшего? Ведь все, что показано на экране, — не ночной кошмар, не игра расстроенного воображения, а реально происходящие события, но раз так, то они должны быть мотивированы и объяснены. Более того, события и люди увидены здесь не субъективно, а объективно, со стороны. В этом первом своем произведении в стиле «каммершпиле» Майер посчитал, что сама по себе обстановка действия несет в себе достаточные социальные мотивировки: кухня с бедной утварью, подвальная комната почтальона, где белая скатерть на столе, накрытом на двоих, кажется единственным светлым мотивом во всем фильме. В других сценариях «каммершпиле» и социальные, и психологические, и пластические мотивировки действия будут прописываться Майером гораздо определеннее.

В том же, 1921 году был снят еще один фильм по сценарию Карла Майера — «**Осколки**». Поставил фильм режиссер Лупу Пик (в некоторых изданиях пишется через дефис). Румын по происхождению, он учится в Вене, работает актером в Гамбурге, в Берлине (у того же Райнхардта), с 1915 года снимается в кино, а с 1918-го берется за кинорежиссуру. Его лучшие фильмы — «Осколки» и «Сочельник». В «Осколках» история, рассказанная Майером, выглядит гораздо разнообразнее и глубже по сравнению с «Черным ходом». Здесь также минимум персонажей: путевой обходчик (актер Вернер Краус), его жена (актриса Эрмине Штассман-Витт), их дочь (актриса Эдит Поска) и заезжий ревизор (актер Пауль Отто). Для российского зрителя и читателя, более или менее прилежно учившегося в школе, угадать исход подобного распределения ролей довольно просто: схема напоминает хорошо известную повесть А. С. Пушкина «Станционный смотритель»\*.

Трудно сказать, читал ли Карл Майер эту повесть, но на уровне сюжетной схемы сходство очевидно. Однако дальше схематического сходства дело не идет: у Пушкина проезжий гусарский офицер влюбляется в дочку смотрителя и увозит ее с собою, а отец, всю жизнь робевший перед начальством, едет за ними в Петербург, умоляет отдать ее, но уезжает ни

с чем, в результате спивается от горя и умирает, а дочка приезжает уже на могилу; у Майера заезжий ревизор соблазняет дочку обходчика, но не только не увозит ее с собой, но на ее мольбу об этом отвечает грубым отказом. Исходная, так сказать, «пушкинская» схема осложняется двумя мотивами, связанными с насильственной смертью: жена обходчика застает свою дочь и ее соблазнителя прямо в постели; женщина она богобоязненная, и увиденное потрясает ее до глубины души — ночью она отправляется в церковь замаливать дочерний грех, а так как дело происходит зимою, то женщина замерзает; другой мотив связан с отцом — в отместку за отказ ревизора взять девушку с собою она сообщает о своей связи отцу, и тот в ярости душист соблазнителя, после чего останавливает поезд, признается машинисту в убийстве и уезжает на этом поезде в полицию. А с холма, мимо которого проезжают поезда, вслед поезду, увозящему отца, смотрит обезумевшая дочь.

Любопытно, что во всех экранизациях «Станционного смотрителя» главным героем оказывался именно отец красавицы Дуни, смотритель Самсон Вырин, между тем как в «Осколках» функция главного персонажа постепенно как бы перемещается: сначала это ревизор (в «Станционном смотрителе» как и в экранизациях, гусар Минский — проходная фигура) — до эпизода, где мать застает его с дочерью; затем это мать, замерзающая в церкви, потом дочь — до сцены с отцом; и только потом в центре событий оказывается отец, путевой обходчик. Более того, этим перемещением функций главного персонажа, собственно, и определяется развитие основного конфликта, характер действия, нарастание напряжения, кульминацией которого становится эпизод с признанием, где обходчик мечется вдоль поезда под равнодушными взглядами пассажиров, карабкается по лесенке в кабину паровоза, где и признается машинисту в убийстве. Не зря именно в этой сцене режиссер дает единственный в фильме титр: «Я — убийца!».

Здесь так же, как и в «Черном ходе», сохранены классические единства: действие разворачивается в одном и том же месте (домик, где живет обходчик со своей семьей, железнодорожное полотно и окружающий заснеженный пейзаж), в пределах суток, о чем свидетельствуют стенные часы с календарем, и практически единая цепь событий, не прерываемая ни воспоминаниями, ни, насколько это возможно в фильме со «сменным» главным героем, параллельным монтажом (например, в эпизоде с гибелью матери — фактически в это время дочь умоляет ревизора забрать ее с собою в город). Но по сравнению с «Черным ходом» эти единства уже скорректированы (кстати, и в «Черном ходе» единство места относительно, ибо действие развивается в д в у х местах — на кухне и

\* Экранизирована трижды: в 1918 г. («Станционный смотритель», реж. А. Ивановский), в 1925 г. («Коллежский регистратор», реж. Ю. Желябужский, И. Москвин), в 1972 г. («Станционный смотритель», реж. С. Соловьев).

в комнате почтальона, — хотя и в одном доме). Теперь это, так сказать, тройственное (или триединое) место действия: дом, церковь, железнодорожные пути. На единстве времени режиссер внимание не акцентирует — чтобы это единство отметить, надо специально искать часы с календарем (кстати, в сценарии, как отмечает Садуль, имелся подзаголовок — «Драма в пяти днях»<sup>\*</sup>).

Во всяком случае, в построении «Осколков» Майер был гораздо изобретательнее, чем работая над сценарием «Черного хода», ибо здесь была уже прописана общественная мораль, в той или иной степени диктующая поведение персонажей. Если в предыдущем фильме герои сопоставлялись, так сказать, на «естественном» уровне, то есть в интеллектуальном и психическом отношении («нормальные» служанка и ее возлюбленный, с одной стороны, и влюбленный дебил-почтальон — с другой), то в «Осколках» поведение персонажей прослеживалось на более высоком, нравственном уровне, что, пусть и чересчур обобщенно, символически, отражало общественные устои в стране. **Столкновение моральных принципов, испытание духа не в экстремальной, но в обыденной обстановке** — вот, в сущности, идея, положенная в основу «Осколков», центральный конфликт фильма.

Этому соответствует ступенчатая система взаимоотношений между персонажами. Сначала дочь, готовая на связь с кем угодно, лишь бы уехать с этой богом забытой станции, где работает отец, сопоставляется с матерью, всю жизнь здесь прожившей и воспитанной в вере и в строгой, пуританской морали, готовой за эту мораль умереть; параллельно развивается другая линия — инженер-ревизор, не упускающий возможности завязать интрижку с первой же встречной девушкой и расплачивающийся за это жизнью, сталкивается с отцом девушки, путевым обходчиком, ради чести семьи готовым на все, вплоть до убийства. Но судьба и матери и заезжего ревизора — лишь предварение основного конфликта между отцом и дочерью, готовых на все: дочь — ради того, чтобы изменить порядок своей жизни, отец — ради того, чтобы оставить этот порядок неизменным. Здесь, правда, нет той непреодолимой кастовой границы, какая проведена в повести Пушкина между станционным смотрителем Самсоном Выриным, коллежским регистратором (низшая ступень в Табели о рангах), и дворянином, гусарским офицером Минским, — у Майера, повторяю, персонажей разделяет нравственная граница, но и она отражает устои общества.

Фильм снят достаточно разнообразно, хотя на сегодняшний взгляд это разнообразие может показаться искусственным: обилие крупных пла-

нов, панорамные съемки — все это в начале 20-х годов выглядело довольно свежо и живо, хотя и было перегружено символикой. Например, чтобы показать, что же на самом деле происходит между дочерью обходчика и инженером путей, приехавшим проверить участок, режиссер сначала обращает наше внимание на огородное пугало, которое треплет зимний ветер, а затем переносит камеру к оконному стеклу, и мы, пусть и неясно, видим инженера и дочку обходчика и понимаем, чем они заняты. Вы спросите, а зачем пугало? Когда какое-то событие изображается в одном ряду с, казалось бы, все равно каким предметом, нам, зрителям, приходится искать связь между тем и другим. Эта связь либо существует в действительности (и, сопоставляя событие и предмет или два события или два предмета, режиссер рассчитывает на нашу способность определить эту очевидную связь), либо ее на самом деле нет, и режиссер заставляет работать наше воображение. Эпизод с пугалом относится как раз ко второму варианту. Давайте представим себе картину: посреди заснеженных просторов, возле домика, в котором обитают главные герои, стоит огородное пугало. Зачем оно нужно зимой? Бесполезность, ненужность, нелепый вид — вот качества пугала зимой. Ими-то и старается описать режиссер те чувства, какие охватили дочку путевого обходчика и ее случайного кавалера.

Другим фильмом Лупу Пика, поставленным по сценарию Карла Майера, стала «**Новогодняя ночь**» («Сочельник», 1923). В идейном отношении это — наиболее удачный замысел Майера, ибо суть его полностью реализована в структуре фильма без ответвлений и фабульных излишеств. Главный персонаж разрывается между матерью и женой: его мать ненавидит его жену, а жена, видя это, настаивает на раздельном существовании. Не найдя иного выхода, герой стреляется. Сейчас это назвали бы «бытовухой», но в «Новогодней ночи» нет быта как такового, который бы «заел» героев; нет здесь и ситуации, когда бы, говоря словами Маяковского, «любовная лодка разбилась о быт». Здесь, как и в «Осколках», а еще раньше в «Черном ходе», героев окружает не бытовая, а предметный мир, где каждый предмет что-то да означает, для чего-то да нужен, а все вместе они составляют не бытовое окружение, не жизненное пространство, а некую мозаику символов, отражающих взаимоотношения персонажей.

Другая важная особенность «Новогодней ночи» — простота ее построения. Я уже говорил, что этот фильм без ответвлений и фабульных излишеств, то есть здесь нет никаких побочных мотивов, более того — здесь основной конфликт не дробится на составляющие части. Вспомним, в «Осколках» основной конфликт — испытание духа в обыденной жизни — раздроблен на несколько частей: дочь — мать, любовник дочери (ревизор) — отец (путевой обходчик), дочь — отец. Так же и в «Черном ходе»: служанка — почтальон, служанка — возлюбленный, возлюбленный — почта-Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга II 293

<sup>\*</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4 (1). С. 468.

льон. Но в «Новогодней ночи» этой дробности нет, ибо ни мать, ни жена не противостоят герою, напротив, они — части его жизни, но их отношения с ним имеют центробежный характер. Он не в состоянии ни примирить их, ни бросить, то есть он не способен сделать выбор, который обеспечил бы нормальную жизнь: как и персонажи «Осколков», герой «Новогодней ночи» выбирает смерть, и не потому, что это — естественный выход из положения, а потому, что он не выдержал испытания духа, он сдался, стоило вокруг него сложиться конфликтной ситуации. В фильме есть эпизод, где герой, осознав, что он не может сделать выбор между матерью и женой, в отчаянии, словно он маленький ребенок, утыкается в грудь матери, и она, словно маленького, качает его.

На никем не заданный вопрос — достаточно ли зрел современный (на ту пору) человек — в фильме дается отрицательный ответ. Он не созрел для самостоятельной жизни, ибо из всех возможных способов разрешить конфликт выбирает наимудший (как возлюбленный служанки из «Черного хода», дочь обходчика из «Осколков», владелец кафе из «Новогодней ночи»), следует традициям, не думая о последствиях (мать из «Осколков»), легко поддается чувствам (и служанка и ее возлюбленный из «Черного хода», все персонажи «Осколков», мать и ее сын из «Новогодней ночи»), принципиально отказывается бороться с неблагоприятными обстоятельствами (отец в «Осколках» и герой «Новогодней ночи»). Поэтому, когда в финале «Осколков» обходчик останавливает поезд, раскачивая красный фонарь, и свет от фонаря то заливает лицо героя, то пропадает в окружающем мраке (режиссер вирирует пленку); или когда в финале «Новогодней ночи» люди, встречающие Новый год, гурьбой высыпают из находящегося поблизости от кафе роскошного ресторана и вдруг натываются на труп человека, владельца кафе, покончившего с собой под новогодний перезвон башенных часов (циферблат крупным планом), это вовсе не означает, что именно этим героям не повезло и они проиграли жизненную битву в отличие от всех остальных (пассажиров поезда или новогодних посетителей ресторана) — нет, эти «остальные» как бы олицетворяют «предлагаемые обстоятельства» (по Станиславскому), это — толпа статистов, какими окружали своих героев живописцы разных эпох и стран; мир же, человек, его природная сущность и общественные проблемы сосредоточены именно на главных героях, ими явлены и олицетворены. А главные герои — проигравшие, побежденные, жертвы своих ли пороков, заблуждений или чужих козней и неблагоприятных обстоятельств. Именно такими виделись немцы Карлу Майеру, Лупу Пику и другим авторам фильмов «каммершпиле».

Из фильмов, снятых по сценариям Майера, наиболее выдающимся справедливо считается **«Последний человек»**. Его в 1924 году поста-

вил Фридрих Вильгельм Мурнау, ставший знаменитым после своего шедевра «Носферату — симфония ужаса», о котором мы с вами уже говорили. Действие фильма развивается в двух мирах, на двух пространствах, как, впрочем, и в других фильмах «каммершпиле», снятых по сценариям Майера. Как помним, в «Черном ходе» действие развивалось на кухне, где работала служанка, и в подвальной комнате, где жил почтальон, в «Осколках» — это дом путевого обходчика, церковь и железнодорожные пути. В «Новогодней ночи» — это кафе и площадь около него и соседнего ресторана. В «Последнем человеке» — это роскошная гостиница (по нынешним меркам, пятизвездочный отель) и огромный доходный дом с внутренним двором, на который выходят балконы жильцов. Оба эти мира связаны один с другим до поры до времени достаточно крепко: жилец доходного дома, статный старик на вид могучего телосложения (актер Эмиль Яннингс), работает в отеле швейцаром. Он, можно сказать, торговая марка отеля, олицетворение солидности и респектабельности, и не столько оттого, что он сам необыкновенно представительен и внушителен, сколько оттого, что представительна и внушительна ливрея, в которую он одет. Ливрея — это своего рода шинель с галунами (золотыми или серебряными нашивками). Так вот швейцар в этой шинели выглядит чуть ли не маршалом. Его уважают портье, с ним вежлив хозяин отеля. Когда швейцар возвращается с работы домой, его приветствует практически весь дом и двор, с ним ласковы соседки, перед ним заискивают родственники — он уважаемый человек. Его статус (то есть правовое, шире — общественное положение) кажется незыблемым. Но это только видимость, ибо статус швейцара основан на одежде, а одежда — всегда видимость, за ней непременно что-то скрывается (не только брэнное тело, но и нечто большее).

Хоть ливрея и — шинель, но вовсе не маршальская, сколько бы галунов на ней ни было нашито — стоит ее снять, и вот уже нет никакого блеска, перед нами обычный старый человек, погрузневший и отяжелевший с годами, живущий в небольшой квартирке большого доходного дома. Однажды ему пришлось под проливным дождем сгружать с кареты тяжелейший чемодан одного из только что прибывших гостей отеля. Швейцар сгрузил этот чемодан, но потом долго не мог прийти в себя, и это обстоятельство отметил хозяин отеля. Движимый в том числе и гуманным отношением к своему персоналу, хозяин решил перевести старика на более легкую работу и определил его сторожем в туалет. Но эта работа не предполагает ношение роскошной ливреи — вместо нее старику предложили надеть какую-то белую тужурку с пуговицами, напоминающую цирковую униформу. Понимая, что ждет его дома, явись он туда не в ливрее, бывший швейцар тайком пробирается в кабинет хозяина, где в шкафу хра-

няться ливреи, и похищает ту, в какой всегда работал. Но в итоге этот обман раскрывается: старика навещает родственница и видит, что у возвращающихся дверей отеля в роскошной ливрее стоит вовсе не он, а когда по ее просьбе старика вызывают в вестибюль, она видит его появляющимся из дверей туалета и не в ливрее, а в форменной тужурке. Расплата, как говорится, не заставляет долго ждать: соседки, еще недавно заискивавшие перед ним, теперь зло высмеивают его, родственники выгоняют его из дому — сторож гостиничного туалета их только позорит. Бедный бывший швейцар возвращается в отель, где его коллега, ночной сторож, разрешает ему ночевать в туалете и укрывает гардиной.

Будь это финалом, фильм, в сущности, ничем не отличался бы от любого другого фильма «каммершпиле», и до этого момента, то есть когда ночной сторож укрывает бывшего швейцара гардиной, действие в «Последнем человеке» разворачивалось без единой надписи — все было понятно и так: единство действия плюс единство времени обеспечивали непрерывность событий, каждое из которых объясняло последующее и объяснялось предыдущим. Но для Майера и Мурнау такой, казалось бы, естественный финал на самом деле неестествен, потому что банален. Для истории из жизни, случись она на самом деле, такой финал во всяком случае не противоречил бы логике. Но ведь Мурнау снимал не документальный фильм, а художественный! И то, что логично в жизни, далеко не всегда логично в искусстве.

Какой вывод должен сделать зритель из увиденного, или, как сказал бы баснописец, какова мораль сей басни? Бедный-бедный старик? Жестокие-жестокие родственники и соседи? Проклятое социальное неравенство? Долой правительство, поощряющее подобные порядки? Кстати, примерно так истолковывает этот фильм и Зигфрид Кракауэр, который пишет о ливрее как о «символе власти», о «мелкобуржуазных инстинктах» домашних хозяек и о т. п. Но суть художественного произведения не в иллюстрировании жизненных проблем, частных ли либо общественных, и даже не в том, чтобы их сформулировать и понять, а стало быть, так или иначе решить (для этого существует иная сфера деятельности, связанная со СМИ, с социологическими и политическими исследованиями и с т. п.), — **суть художественного произведения в ином, в потребности поэтически выразить и пережить как реальные, так и не слишком реальные ситуации, изображаемые художником.**

Вот почему Майер и Мурнау придумали, в сущности, сказочное, хотя и жизнеподобное продолжение истории о разжалованном швейцаре. Но такое продолжение, выводящее фильм за рамки единства действия и времени, потребовало титра, причем достаточно подробного, а потом и

еще нескольких чисто информативных надписей. Этот титр означает примерно следующее: «Здесь нашу историю нужно было бы завершить, потому что в реальной жизни у этого старика, потерявшего всякую надежду, не осталось бы ничего, кроме смерти. Однако автор сжалился над ним и добавил совершенно неправдоподобный финал». Перед нами — ресторанный зал того же отеля. Посетители ресторана помирают со смеху, читая в газетах о том, как некий миллионер с примечательной фамилией Мани (деньги) скончался в туалете отеля «Атлантик», пока мыл руки, а в его завещании сказано, что тот, на чьих руках он умрет, унаследует все его состояние. Этим счастливым делом, понятное дело, оказался именно наш герой. Для себя и своего приятеля, бывшего ночного сторожа (того, кто укрыв его гардиной в злую минуту жизни), он заказывает роскошный обед из бесчисленного количества изысканных блюд, а затем, одарив деньгами весь обслуживающий персонал отеля, выстроившийся у входа, и захватив с собою приبلудившегося нищего, уезжает вместе со своим приятелем в экипаже, запряженном четверкой лошадей.

Принято считать, что этот финал снят в фарсовой манере (по крайней мере, так пишет Кракауэр), что сам по себе он представляет собою сатирический ход. Между тем если тут где-то и есть ирония, то разве что в газетном тексте, который читают посетители ресторана и над которым они покатываются со смеху; другими словами, иронична мотивировка финала, то есть история некоего миллионера по фамилии Мани. Что же до финального эпизода в целом, то снят он объективной, а не субъективной камерой (что было бы естественно, будь эпизод комедийным — фарсовым, сатирическим и т. п.) и насыщен не меньшим количеством символических деталей, чем весь фильм.

Начать хотя бы с огромного торта, который открывается нам, как только расступается по сторонам толпа официантов. Наш герой не просто сам отрезает от торта кусок, но и предлагает сделать это окружающим. Груда сладостей, составляющих торт, занимает весь экран — это не торт, это «сладкая жизнь», кусочек которой бывший швейцар предлагает каждому. Когда в ресторане появляется бывший ночной сторож и новоявленный миллионер усаживает его рядом с собой, перед ним одна за другой ставятся тарелки с деликатесами, которые бывший сторож не только не в состоянии все съесть, но даже из всех попробовать. Нужно ли обычному человеку подобное изобилие? Ведь он не может им воспользоваться. В зал ресторана входит хозяин отеля — тот, что разжаловал в свое время старика из швейцара в сторожа туалета. Бывший ночной сторож по вьезшейся с годами привычке почтительно поднимается из-за стола, но наш герой его тут же усаживает обратно: к чему вставать перед

хозяином—ты сейчас сам хозяин. Бывший швейцар отправляется в туалет — вымыть руки. Сейчас там работает другой старик, и наш герой, заслонив его собою и вспомнив старое, сам обслуживает какого-то посетителя, который, кстати сказать, даже не обращает внимания на это. Стало быть, деньги в состоянии испортить только плохого человека — хороший человек останется хорошим с деньгами ли, без них ли.

Все это говорит о том, что перед нами не разыгранный фарс (тем более не сатира), а своего рода новое *моралите* — в XV-XVI столетиях был такой жанр в европейской литературе, нравоучительная, дидактическая драма. В духе подобного нравоучения и снят финал «Последнего человека». Вот таким должен быть богатый человек — человеколюбивым, отзывчивым и щедрым. Вы скажете — наивно? Не наивнее морали в любой басне, в любом нравоучении. Ведь этот фильм — экранное моралите. Впрочем, не моралите ли суть и другие фильмы «каммершпиле»? Зло — оборотная сторона бытия, к нему нужно быть готовым, оно подстерегает там, где его не ожидаешь («Черный ход»). Менять или не менять порядок жизни — вот в чем вопрос, и ответить на него человеку не дано, а любое вмешательство в логику Судьбы губительно («Осколки»). Жизнь — это цепь испытаний, чтобы выдержать их, нужны воля, характер, сила духа, без них — гибель («Новогодняя ночь»). Эти выводы (их, конечно, можно сформулировать и по-другому) кажутся наивными и прямолинейными, но таков жанр моралитэ, и если он вдруг вновь ожил после нескольких веков забвения, стало быть его потребовало время, эпоха.

Фильмы «Осколки», «Новогодняя ночь» и «Последний человек» принято объединять в некую трилогию, которую Карл Майер создал с определенной целью. С какой? Если эта трилогия — не миф критиков, а факт творчества Майера, то именно потому, что в фильмах трилогии прослеживается намерение показать отсутствие воли у немцев 20-х годов, их слабодушие перед опасностями и тяжелыми обстоятельствами, на которые богата жизнь в любой стране и в любой исторический период. Испытание духа обыденным существованием обыкновенный человек, простой обыватель, бюргер (буржуа) не выдержал. Возможно, именно это обстоятельство, а не «разгул беспорядочных страстей и порывов в мире хаоса», способствовало приходу к власти уже в 30-е годы твердых духом нацистов.

В целом фильмы «каммершпиле», возникнув как экранный вариант сценических экспериментов Макса Райнхардта, и в содержательном и в эстетическом отношении оказались разнообразностью, модификацией кинематографического экспрессионизма. И в тех и в других фильмах их авторы старались передать духовную атмосферу в немецком обществе, переживавшем национальное унижение после поражения Германии в Первой ми-

ровой войне; и в тех и в других фильмах авторы неизменно обращались к теме Судьбы, обреченности на страдания, жертвенности, бессилия перед обстоятельствами. В экспрессионистских фильмах Судьба нередко ассоциировалась то со Смертью, то с мировым злом, а в камерных — со злом как оборотной стороной бытия, с испытаниями, ниспосланными человеку, с неизменяемым социальным статусом, с ролевой функцией. Последнее особенно важно.

Надеюсь, вы обратили внимание на то, что ни один персонаж из фильмов, поставленных по сценариям Майера, не имеет ни имени, ни фамилии: девушка, ее возлюбленный, почтальон («Черный ход»), отец, он же путевой обходчик, мать, дочь, инженер (или ревизор) в «Осколках», главный герой — владелец кафе, но куда важнее, что он — муж и сын, далее — его мать и его жена («Новогодняя ночь»); швейцар, владелец отеля, ночной сторож, жильцы отеля, они же посетители ресторана, обслуживавший персонал, родственники швейцара, его соседи по дому и т. д. («Последний человек»). Своеобразие каждого из этих персонажей не выходит за рамки их функций в сюжете: мать — это только мать и в «Осколках» и в «Новогодней ночи», у нее нет своей судьбы, она существует лишь постольку, поскольку она — мать и у нее есть дочь или сын. Мы не знаем, что именно проверяет инженер в «Осколках» — нам он дан лишь как ухажер, ловелас, плейбой, если угодно, как человек, по привычке решивший соблазнить дочь путевого обходчика. Старый швейцар потому и терпит жизненный крах в основной части «Последнего человека», что он только швейцар и более никто; допустим, дома он еще и глава семейства, но, как выясняется, только до тех пор, пока он — швейцар, и стоит ему потерять эту должность, его же семейство выгоняет его из дому — никакой он не глава. А швейцар он лишь до тех пор, пока носит свою ливрею — во всяком случае, именно с ливреей связывают его положение в обществе его родственники и соседи, а самое главное — он сам. Даже в обличье новоявленного миллионера он остается служащим отеля — и когда подменяет служителя туалета, и когда оттесняет своего преемника, старающегося отодвинуть ничего от экипажа.

Подобная *ролевая функция — оборотная сторона немецкой страсти к упорядоченности*, от века устоявшегося жизненного порядка, где каждый сверчок знает свой шесток. И тогда этот жизненный порядок становится символическим, и каждый отобранный для фильма поступок персонажа характеризует не столько самого персонажа, сколько общественно-психологические установки, которым он подчиняется. Это-то обстоятельство и связывает фильмы «каммершпиле» и экспрессионистские фильмы.

## «УЛИЧНЫЕ» ФИЛЬМЫ

К фильмам «каммершпиле» тесно примыкает целая группа фильмов, по своему построению и настроению также камерных, но в меньшей степени пронизанных символикой и охватывающих большее жизненное и общественное (социальное) пространство. Эти фильмы получили название *уличных*, название нестрогое и, по сути, не всегда верное, а потому и необязательное, но так или иначе зафиксированное в истории кинематографа. К «уличным» фильмам принято относить «С утра до полуночи» (1920) Карла Хайнца Мартина, «Призрак» (1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, «Пламя» (1923) Эрнста Любича, «Улицу» (1923) Карла Грюне, «Ню» (1924) Пауля Циннера, «Безрадостный переулочек» (1925) Георга Вильгельма Пабста, «Трагедию проститутки» (1927) Бруно Рана, «Кармен из Сан-Паули» (1928) Эриха Вашнека и «Асфальт» (1929) Джоэ Мая. Фильмы эти совершенно разные как по манере, в которой они сняты, так и по содержанию, и по смыслу, в них вложенному, по масштабу дарования их авторов и, соответственно, по уровню художественности, по степени воздействия на зрителя. Если их что-то и объединяет, что-то, что позволило некоторым историкам кино описать их единым, хотя, повторяю, и нестрогим эпитетом «уличные», то это мотив улицы как средоточия всего того, что разрушает привычный мир традиционных условностей, принятых в общественной и личной жизни.

**Улица** в этих фильмах изображается **как разрушительное начало** в жизни обычного обывателя, горожанина, буржуа (исконный смысл слова «буржуа» — горожанин, городской житель), и потому почти все эти фильмы строятся на сопоставлении внутреннего, привычного, спокойного мира, в котором живет обыватель, и мира внешнего (улицы), полного опасностей, но чем-то влекущего к себе, манящего и непонятного.

Жил-был человек — он женат, имеет детей, надежную, хорошо оплачиваемую работу (кассир в банке). Но однажды, в день, когда ему исполнилось 50 лет, некая женщина протянула в окошечко кассы чек. От ее руки пахло дорогими духами и веяло неведомыми герою, куда более острыми ощущениями, чем те, к каким он привык. Он вынимает из кассы огромную сумму, уходит из банка и, что называется, пускается во все тяжкие, то есть делает то, чего не делал никогда в своем обычном обывательском существовании: гуляет по улицам, заполненным праздной толпой, танцует со случайными женщинами, пьет в барах и тратит, тратит, тратит украденные деньги... Но счастья так и не обретает («С утра до полуночи»).

Жил-был скромный чиновник, буржуа, каких много. Однажды мимо него в коляске, запряженной пони, проехала красивая девушка. Она

поразила его в самое сердце, и он замечтался: он станет величайшим поэтом и возьмет эту красавицу в жены. На улице он случайно встречает проститутку, которая сильно напоминает ему красавицу в коляске, он нанимает девушку и гуляет с ней всю ночь, пока его не забирают в участок, где он приходит в себя («Призрак»).

Жил-был обыватель. Мы не знаем, кто он по профессии, но видим его в хорошо обставленной гостиной, обитой плюшем. Он сидит за столом, где все готово к ужину. А на потолке и стенах пляшут тени, мерцают отражения уличных огней, и, глядя на них, ощущая влияние улицы за окнами, хозяин гостиной начинает мечтать. Но тут появляется жена с супницей, и герой понимает, до какой степени однообразна и скучна его жизнь. И он бежит из дому на улицу. Дальнейшее уже представить несложно: он встречает — кого? — естественно, проститутку, которая заманивает его к себе, и там он знакомится с ее приятелями... Впрочем, один из них — ее сутенер, а другой — постоянный возлюбленный. К ней приходит гость, такой же, как и наш герой, только из провинции, и вытаскивает из кармана толстый кошелек. Все садятся играть в карты, гостя, естественно, обчищают, а затем и убивают. Подружка героя вместе со своими приятелями убираются прочь, а героя оставляют при трупке. Он раздавлен случившимся и у него не хватает ни сил, ни решимости защищаться в полицейском участке. Оказавшись в камере, он с отчаяния решает покончить счеты с жизнью. Но полицейские находят настоящего убийцу, и наш герой на свободе. Утро. Манившая его вечером шумная улица теперь пуста и грязна. И вот он снова у себя в гостиной, и жена ставит перед ним супницу, из которой наливает ему суп в тарелку. Он дома. И улица ему ни к чему («Улица»).

Жила-была женщина, замужняя, у нее был сын, жизнь она вела обеспеченную, спокойную. Разве что супруг ее был несколько грубоват да мужиковат, а она тосковала по ласке, по тонкому, изящному обращению, возможно, по тому веселому, ни к чему не обязывающему флирту, о каком начиталась в дамских романах. И вот однажды она заметила (кстати, с этого начинается фильм), как под окнами ее квартиры стоит некий незнакомый ей человек и всматривается в окно ее спальни. Привлеченная и заинтригованная его взглядом и настойчивостью, незнакомством с ним, она знакомится, он ее соблазняет, и героиня уходит из дома — и от мужа и от сына. Отныне она живет в доходном доме гостиничного типа (раньше это называлось «меблированными комнатами») и безумно счастлива. Но, к сожалению, ее незнакомец становится ей знаком слишком хорошо: она ему надоедает, и он без лишних церемоний отправляет ее домой, к мужу. В отчаянии она бросается в реку, а незнакомец тем временем лениво следит за тем, как уборщица

прибирает комнаты, в которых еще совсем недавно все дышало счастьем и любовью («Ню»).

Жили-были две семьи: одна, Лехнеры, на первом этаже жилого дома по переулку, называемому Безрадостным, другая, Румфорты, на втором этаже того же дома. Лехнеры — бедняки: мать — прачка, отец — одноногий инвалид, безработный, и дочка Мария (ее играет звезда датского довоенного кино Аста Нильсен). На жизнь они заработать практически не в состоянии, и Мария рассчитывает на выгодный брак с неким Эгоном (актер Хенри Стюарт). Эгон играет на бирже, и ему все время нужны деньги, поэтому он, не отказываясь от Марии, сходит с некоей «дамой полусвета»; Мария же, став содержанкой богатого спекулянта, однажды в приступе ревности убивает свою соперницу и так обставляет дело, что все подозрения падают на Эгона. Румфорты, живущие над Лехнерами, до поры до времени были вполне обеспеченной буржуазной семьей — глава семейства занимал хорошо оплачиваемую должность городского советника, но тяжелейшее время инфляции уравнило всех, и Румфорту пришлось уволиться; он начал играть на бирже и неудачно, и над этим семейством также нависла угроза голода. Старшая дочь Румфорта, Грета (ее играет постепенно обретающая мировую славу шведская актриса Грета Гарбо), чтобы спасти семью от голода, принимает предложение некоей мадам, которая устраивает ей свидания с богатыми людьми и предлагает работу в своем ночном варьете.

И Лехнеры, и Румфорты, и другие жители Безрадостного переулочка систематически встречаются (вынуждены встречаться) в одном месте, у мясной лавки. В длинной очереди за мясом уравниваются все, а мясник, чувствующий себя триумфатором перед несчастными людьми, пользуется своим положением и заманивает к себе женщин (роль мясника исполняет уже известный нам Вернер Краус). Завершается эта история тем, что Мария Лехнер в конце концов признается, что соперницу убила она, а Грету Румфорт после всяческих перипетий избавляет от всевозможных сомнительных предложений влюбившийся в нее лейтенант из американского Красного Креста (шведский актер Эйнар Хансон). Находит свою судьбу и мясник: однажды некая молодая женщина, из тех, кому не досталось мяса, хоть они и стояли в очереди, умоляла мясника дать ей мяса для ребенка, но мясник по своему обыкновению ей грубо отказал, и тогда она, ворвавшись в его лавку, зарезала его (кстати говоря, эту женщину, по-видимому, сыграла еще юная Марлен Дитрих, хотя фамилия ее в титрах не указана). Так развивались события в фильме «Безрадостный переулок».

Жила-была проститутка: далеко не первой молодости и, по-видимому, проведшая на панели большую часть сознательной жизни. Ей бы уже дав-

но на заслуженный отдых, но не миновал еще период бешеной инфляции, когда деньги, сколько ни заработай, обращаются в пыль, и героиня продолжает свой уличный труд (это, кстати, еще одна роль выдающейся датской актрисы Асты Нильсен). Однажды, когда она, прогуливаясь по тротуару, поджидает очередного клиента, ей попадает некий юноша. Он из обеспеченной семьи, и если оказался на улице, то исключительно потому, что поругался с родителями и предпочел поискать удачи в уличной толпе. Она приводит его к себе: он ей нравится, и она полагает, что вправе рассчитывать на взаимность. Трудно сказать, на чем основана ее уверенность, но она убеждена, что ее будущее с этим мальчиком только упрочится, если у нее будет свой бизнес, и она решает открыть кондитерскую; тем временем ее сутенер, не подозревая о долгосрочных планах своей подопечной и увидев скучающего молодого человека, представляет его другой своей подопечной, куда моложе и обольстительнее. Юноша, понятное дело, ее и предпочитает героине Асты Нильсен. Она в полном отчаянии оттого, что все ее планы рухнули, и уговаривает сутенера избавиться от девушки, что он и делает. Однако полицейские нападают на его след и арестовывают, после чего жизнь для героини теряет всякий смысл. Ну а молодой человек благополучно возвращается домой («Трагедия проститутки»).

Надеюсь, вы обратили внимание, как от фильма к фильму менялось понимание режиссером выбранной фабулы, то есть цепочки событий, составляющих показанную на экране историю. Сначала это просто сказка, некая романтическая история, заканчивающаяся печально. Жил-жил кассир (просто-таки «бухгалтер, милый мой бухгалтер»), вдруг, точно в мультфильме, ему в нос повеяло дорогими духами, и вот он уже с женщинами так называемого «легкого» поведения и т.п. Или жил-жил скромный чиновник, но стоило мимо него проехать красивой девушке, и вот он уже в трансе, снимает проститутку, кутит с ней, ну а финал известен. В этих сказках важны не события сами по себе, а **момент смены жизненного ритма, переключения, перехода от прозы жизни к поэзии и обратно**. Но в «Улице» этот момент в драматургическом отношении уже не так важен: пляшущие по потолку тени, отражения уличных огней на стенах и... жена с супницей в руках — это просто толчок, импульс, знак извне о том, что что-то неблагополучно. В отличие от кассира из фильма «С утра до полуночи» или чиновника из «Призрака», герой «Улицы» мог бы и не уйти из дому или уйти мысленно, в мечтах, в фантазиях (в этом случае эксперимент был бы даже чище). В то время как запах духов или загадочный облик незнакомки в коляске, их обманчивая реальность не просто влекли героев за собой — оба и до встреч, оказавшихся роковыми, остро переживали **внутреннюю потребность** (ее иногда еще называют императивом) **сменить ритм жизни**, героя «Улицы» вдруг, неожиданно, точно снег на голову, охваты-

вадет жгучее, непреодолимое любопытство, стремление узнать жизнь, прежде ему чуждую, далекую, незнакомую.

В фильмах «С утра до полуночи» и «Призрак» рассказываются истории из жизни почти *конкретных людей* — «почти», потому что они безымянные, на манер персонажей фильмов «каммершпиле», да в сущности, эти картины также принадлежат к течению «каммершпиле». В них также рассказана как бы *частная история*, которая однако завершается назидательным выводом типа «что такое хорошо и что такое плохо». В «Улице» эта назидательность пронизывает весь фильм — это уже не частная история, происшедшая с конкретным, пусть и безымянным человеком, а история-символ, происшедшая с человеком вообще, с человеком как таковым (отметим, что у героя «Улицы» нет не только имени, но и профессии). В фильме «Ню» происходит *смена пола главного персонажа* — теперь это женщина, причем, что примечательно, не представительница древнейшей профессии (как в фильме «Трагедия проститутки»), а из благополучнейшей буржуазной семьи, но ситуация, в которой она оказалась, напоминает не столько «Улицу», сколько фильмы «С утра до полуночи» и «Призрак»: здесь также рассказывается романтическая история, которая завершилась не просто грустно, а драматически, и также здесь важны не столько сами события (фабула-то трафаретна — соблазнил да бросил), сколько момент переключения действия из жизненной прозы в поэзию, с тем, однако, отличием от фильмов Мартина и Мурнау, что с этого момента тут начинается действие.

Куда более важный этап — «Безрадостный переулоч». Здесь все то, что мы с вами отмечали в других фильмах, усилено и дополнено двумя важными обстоятельствами: несколькими равнозначными, параллельно развивающимися мотивами и *социальной подоплекой*. В фильме сразу несколько человеческих судеб, причем судьбы некоторых персонажей прослеживаются более или менее подробно (Мария Лехнер и Грета Румфорт), другие менее подробно (Эгон, советник Румфорт, мясник), третьи только намечены (любовница Эгона, любовник Марии, молодая женщина, в отчаянии расправившаяся с мясником). Это обилие персонажей, так или иначе интересующих режиссера, а стало быть и нас с вами, придает фильму *многоголосие* (в музыке это называется полифонией), ощущение реальной жизни, выход за пределы частной истории в *жизнь общества*, страны, переживающей драматический момент своей истории. Это-то и обусловило социальную основу фильма. Ведь судьбы персонажей прослеживаются режиссером не сами по себе, а в сопоставлении одна с другой и с окружающим обществом. Германия переживала период галопирующей инфляции, то есть обесценивания денег, нехватки продуктов питания и всех

сопутствующих обстоятельств. Именно в это время, в эту обстановку социальных передряг, духовной неустойчивости и психологической напряженности и погружает режиссер своих героев, которые пребывают в состоянии непрерывной истерии.

Зная, в какое время эти люди живут, мы понимаем причины их психологического состояния, а также то, что именно истерия побуждает их, подталкивает на поступки, какие в иное время показались бы им самим безумными (все, что сделала Мария Лехнер, все, что чуть было не сделала Грета Румфорт, все, на что решилась молодая женщина из очереди за мясом). Если в фильмах, о которых мы говорили чуть выше («С утра до полуночи», «Призрак», «Ню»), герои как бы сами себя выгоняли на улицу, подчиняясь кто капризу, впечатлению, ощущению, подчас случайному, а кто уступая глубоко внутренней потребности, то в «Безрадостном переулоч» *героев не выгнала — выбросила на улицу социальная обстановка в стране*. Причем выражение «пойти на улицу» понимается здесь не только в буквальном смысле (например, встать в очередь за мясом — ситуация совершенно невероятная в фильмах Мартина, Мурнау, Циннера или Грюне), но и в переносном смысле: на улицу, как на панель, то есть продаваться.

В целом «уличные» фильмы можно считать и тематическим, и смысловым, и стилистическим продолжением фильмов «каммершпиле», а высшими достижениями обоих вариантов камерного кинематографа надо, наверное, признать «Последнего человека» (1924) Ф.-В. Мурнау и «Безрадостный переулоч» (1925) Г.-В. Пабста.

## «РОМАНТИЗМ» ФРИЦА ЛАНГА

Говоря об экспрессионистских ли фильмах, о фильмах «каммершпиле» или об «уличных» фильмах, мы вполне могли употребить термин «*романтический*» (романтическая история, романтическая сказка и т. п.). Романтизм, по-видимому, у немцев в крови — в немецкой культуре романтическая традиция восходит к рубежу XVIII и XIX столетий, к произведениям «йенских романтиков», к драмам или трагедиям «рока» Клейста, Грильпарцера, к сказочным фантазиям Гофмана. Впрочем, в кинематографе (ни в немецком, ни в каком ином) романтизма как такового не было — к 20-м годам кинематограф еще не достиг соответствующего развития, а позже развитие общества уже не оставило места типичным для романтиков унастроениям.

Романтизм предполагает *р а з о ч а р о в а н и е*, обманутые надежды (допустим, строили одно общество, один мировой порядок, а получилось совершенно другое), но по окончании Первой мировой войны немецкое общество испытало не разочарование, а, повторяю, **унижение**, что далеко не то же

самое, и кинематограф конца 10-х и все 20-е годы напролет отражал именно настроения униженного общества. В Германии этих лет испытывали национальный, а не космический пессимизм, присущий романтикам, скорбь по национальному достоинству, а не мировую скорбь, какую переживали романтики предшествовавшего столетия, и уже ни о какой романтической вере во всемогущество человеческого духа в послевоенной Германии и речи не шло. Словом, не существовало никаких резонансов, которые позволили бы хоть кого-то из режиссеров или сценаристов назвать «романтиком» в общепринятом, устоявшемся толковании этого термина.

И все же даже в таких условиях романтическая традиция давала о себе знать. И в экспрессионистских фильмах, и в фильмах «каммершпиле», и в их продолжении — в «уличных» фильмах мы с вами не раз отмечали, что действие в них разворачивалось как бы в двух мирах — в «страшном» и в обычном (экспрессионизм), в двух, а то и в трех равноценных, но по-разному значимых пространствах («каммершпиле»), в хорошо знакомом, а потому надоевшем, и в незнакомом, пугающем, но манящем мире улицы («уличные» фильмы). Это **двоемирие**, пусть и косвенно, отражает романтический разлад между миром идеала и действительной жизнью. В эту эпоху (20-е годы) романтическими можно, условно, конечно, называть фильмы, соответствовавшие тому смыслу термина «романтическое», какой он приобрел во второй половине XVIII века, когда именно так называлось все непонятное, необычное, далекое от жизни, фантастическое, загадочное, другими словами — все то, что характеризует иной мир, отличный от реального.

Именно в этом духе иногда истолковывается творчество, пожалуй, наиболее выдающегося режиссера немецкого кино **Фрица Ланга** (1890-1976). В фильмах Фрица Ланга выделяют так называемые «неоромантические» мотивы, и в некоторых материалах по истории кино, допустим, ту же «Усталую смерть» определяют не как фильм экспрессионистский, а именно как неоромантический\*, подразумевая под этим противопоставление «прозы жизни», обывательского существования (т. е. все эпизоды, связанные с жизнью городка, где девушка потеряла своего возлюбленного) героике приключений, выпадающих на долю некоего «сверхчеловека» (супермена) в невероятной, исключительной, экзотической обстановке (видимо, имеются в виду эпизоды, связанные с тремя свечами). Теперь вам уже знакома «Усталая смерть» и вы сами можете судить о том, насколько перечисленные неоромантические свойства присущи этому фильму: есть ли там «сверхчеловек», действительно ли тут

\* См., например, «Кино. Энциклопедический словарь». — М.: Советская энциклопедия, 1986. — С. 293.

противопоставлены обывательский быт и экзотика приключений, нет ли за тем и за другим в этом фильме какого-то иного смысла и т. д. Но в 20-е годы Ланг снял не только «Усталую смерть», но, в частности, — фильм «Доктор Мабузе — игрок» (1922), а также «Нибелунги» (1924) и «Метрополис» (1927)\*. Вот этим фильмам в определенном смысле действительно присущи некоторые неоромантические мотивы. Все эти три фильма сняты в разных жанрах. «Доктор Мабузе — игрок» сегодня назвали бы гангстерским триллером. У «Нибелунгов» ничуть не меньше оснований считаться костюмно-историческим боевиком, чем у уже знакомых вам «Кабирии» и «Наполеона». «Метрополис» — столь же фантастический, или футуристический, боевик, как и современный нам с вами «Пятый элемент».

Сегодня **«Доктор Мабузе — игрок»** воспринимается как драматический вариант «Фантомаса» (имею в виду, конечно, не сериал Луи Феййада, а комедийный боевик в трех сериях, снятый Андрэ Юнбелем в 1964-1966 годах с участием Луи де Фюнеса и Жана Марэ). Во всяком случае, это — экранизация чрезвычайно популярного в Германии тех лет романа Норберта Жака. Сценарий Ланг написал вместе со своей женой, известной сценаристкой Теа фон Гарбоу. Как и Фантомас, Мабузе (актер Рудольф Кляйн-Рогге) абсолютно беззащитен в общении с людьми, жаждет безграничной власти и наделен удивительными способностями. Он возглавляет банду, состоящую из убийц и фальшивомонетчиков. Однако, если помните, история Фантомаса сказочна, а сам он предстает в качестве злого гения, вечного противника горе-полицейского, противника, который неизвестно, тали существует, то ли это фантазия комиссара Жюва (отсюда и имя: Фантомас — от слова «фантом», призрак). Потому и фильм Юнбеля выдержан в сказочно-комедийном тоне. Но, в отличие от Фантомаса, Мабузе реален. «Фоном, — писал позднее Ланг, — послужила действительность той эпохи, тех лет, которые последовали за окончанием Первой мировой войны... То было время неопределенности, истерии, безудержной коррупции\*\*.

Именно эта эпоха и отразилась в фильме, который, казалось бы, по своему жанру должен быть связан, скорее, с заранее заданной схемой (гангстерского триллера), чем с реальной жизнью. Однако не забудем, что мы не в начале XXI века, а в 20-х годах XX века, когда хорошо известные ныне схемы только-только складывались. Оригинальный вариант фильма состоял из двух частей: «Образ эпохи» и «Люди эпохи». Это был большой фильм об-

\* Среди других фильмов, снятых Лангом в 20-е гг., — «Пауки» (2-я серия; 1920), «Таинственный образ» (1920), «Четверо и одна» (1920), «Шпионы» (1928), «Женщина на Луне» (1929).

\*\* Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4 (1). С. 509.

щей продолжительностью свыше трех часов. То, что доступно нам сейчас на видеокассетах или DVD, как и в случае с «Алчностью» Штрогейма, «оригинала список бледный» — это короткий, чуть больше часа, фильм с измененными именами персонажей и даже с другим названием — «Роковые страсти» (!). И тем не менее даже по этому огрызку можно судить об оригинальном замысле. Мабузе — вариант «сверхчеловека», гениальный ученый, направивший все свои дарования на то, чтобы добиться власти над миром, кроме того он еще наделен и гипнотическими возможностями. Всем этим он и пользуется, совершая преступления и уходя от возмездия.

Как и Фантомас, Мабузе легко меняет внешность, то он банкир, то он подвыпивший моряк, напавший на прохожих, то он профессиональный психиатр, ведущий прием пациентов. Есть у Ланга и свой «комиссар Жюв» — это прокурор Венк (актер Бернгардт Гётцке, которого мы с вами уже знаем по фильму того же Ланга «Усталая смерть», где он играл роль Смерти). Этот прокурор (в «Роковых страстях» он — полицейский и его зовут Де Витт) поклялся задержать Мабузе любой ценой. Достаточно разветвленная интрига включает в себя и других персонажей — графиню Тольст (актриса Гертруда Велькер), в которую влюбляются и Мабузе и Венк и которую Мабузе похищает, а Венк в финале освобождает. В оригинальном варианте Мабузе прежде, чем похитить графиню, разоряет ее мужа, а в «Роковых страстях» ее муж, по ее словам, погиб на войне. Активное участие в интриге принимает и танцовщица Кара Кароцца: она выступает в «Фоли Бержер» и без памяти влюблена в Мабузе, влюблена до такой степени, что, когда от него поступает приказ покончить с собой, она выполняет этот приказ, сидя в тюремной камере. Когда наконец банда Мабузе окружена полицией, а затем и уничтожена, похищенная графиня освобождена, сам Мабузе все-таки ухитряется бежать и скрывается в подвальной типографии, где его подручные изготавливали фальшивые деньги. Когда полицейские обнаруживают его, он сходит с ума — ситуация, совершенно невозможная в случае с Фантомасом, и именно потому, что он — фантом, призрак. Мабузе же, повторяю, реален, и это обстоятельство придает фильму определенную **двумирность**, а событиям, происходящим в нем, — **двойной масштаб**.

Мабузе реален, как и мир вокруг него, но цели, к которым он стремится, и дарования, которыми он наделен для достижения этих целей, фантастичны, нереальны в масштабах одного человека, потому он и изображен как «сверхчеловек», во всяком случае именно таковым его старается сыграть Рудольф Кляйн-Рогге. Эта же **двойственность** присуща и миру, окружающему Мабузе. Он реален постольку, поскольку в основу фильма положены подлинные события: известиями о грабежах, взрывах, убийствах, перестрелках с полицией были заполнены газеты тех лет, и, допустим, эпизод штурма полицией дома, где за-

перся Мабузе со своей бандой, снят чуть ли не под документ. Но другие важные эпизоды сняты в манере, близкой к экспрессионистским фильмам. Например, Кара Кароцца танцует на сцене «Фоли Бержер» в символических декорациях: две огромные маски с гигантскими носами фаллической формы. Чрезвычайно условна улица, где, например, нападают на молодого банкира, влюбившегося в танцовщицу, — это не реальная улица, а ее экспрессионистское изображение, естественно, созданное в павильоне. Из окруженного полицией дома Мабузе бежит по канализационному туннелю — перед нами бесконечный туннель круглого сечения, по которому бредет Мабузе, уже начинающий сходить с ума. Бесконечная даль туннеля, пропадающая в дымке испарений, тень Мабузе на покатых стенах создают атмосферу чисто экспрессионистской тревоги, другого мира, далекого от повседневности.

Итак, доктора Мабузе можно считать типичным **неоромантическим персонажем**: он — человек необычный, наделенный необыкновенными дарованиями и стремящийся к фантастическим целям, он противостоит обществу, причем не только тем, что систематически бросает ему вызов, совершая очередное преступление и в очередной раз оставаясь безнаказанным, но и тем, **что стремится к безграничной власти над этим обществом**, он — подлинный «сверхчеловек» в неоромантическом смысле слова, более того, вся его жизнь и каждый день сопряжены с риском, он то и дело подвергается опасности быть схваченным полицией (что в конце концов и происходит). Кроме того, неоромантическое произведение непременно предполагает напряженное развитие действия, ощущение постоянной угрозы для жизни либо главного героя, либо тех, кто его окружает. Все эти свойства, как мы видели, присущи фильму Ланга. Если же к этому прибавить загадку личности Мабузе и его сверхъестественные способности к гипнозу, то фильм «Доктор Мабузе — игрок» можно с полным основанием назвать **неоромантическим произведением**, ибо все признаки такого произведения (во всяком случае, внешние), что называется, налицо. (Кстати, идея «сверхчеловека», терпящего жизненное поражение, для Ланга, судя по всему, оказалась неслучайной, а в известной мере даже навязчивой: спустя десять лет, в самый канун прихода к власти в Германии гитлеровцев, он вернулся к этой идее и снял фильм «Завещание доктора Мабузе» (1932), а спустя еще почти три десятилетия, в 1960 году, в последнем в своей жизни фильме «Тысяча глаз доктора Мабузе» он вновь возродил к экранной жизни этого одновременно и пугающего и притягивающего к себе персонажа.)

Романтические настроения (или, если хотите, псевдоромантические, ибо действительность не оставляла, повторяю, места для подлинного романтизма) не покидали Ланга, по сути, все десятилетие, и в 1924 году он решил выразить эти настроения, сняв свой знаменитый киноэпос «Нибел-

**лунги».** Сценарий его, написанный Теа фон Гарбоу, представляет собой экранизацию «Песни о Нибелунгах», одного из древнейших (1200-1210) памятников германского героического эпоса. Как и оригинальное эпическое произведение, фильм состоит из двух частей: «Смерть Зигфрида» (соответствует первым десяти песням оригинала) и «Месть Кримхильды» (соответствует заключительным песням сказания). Зигфрид (у исландцев—Сигурд)—мифологический Герой, сродни Гераклу (кстати, в первой части его никто не называет по имени, а так и зовут — «Герой»).

В «Смерти Зигфрида» он совершает несколько подвигов и погибает. Воспитываясь у Миме Оружейника (актер Георг Йон), Зигфрид (актер Пауль Рихтер), сын короля Зигмунда, превосходит своего учителя и выковывает чудо-меч. Ему рассказывают о Кримхильде, красавице сестре короля бургундов Гунтера, и Зигфрид тут же решает отправиться в Вормс, где стоит замок короля Гунтера, чтобы просить руки Кримхильды. Миме умышленно показывает Зигфриду неверное направление, надеясь, что он погибнет в пути, и, действительно, дорогу Зигфриду преграждает дракон Фафнир. Зигфрид совершает свой первый подвиг — убивает дракона. Капля драконьей крови, которую Зигфрид пробует на вкус, позволяет ему понимать язык птиц, а они советуют ему искупаться в крови дракона, чтобы стать неуязвимым. Что Герой и делает, но ему на кожу, может быть, случайно, а может быть, и нет (от движения хвоста агонизирующего дракона), падает листок липы, и этот кусочек кожи остается несмоченным драконьей кровью (аналог пятки Ахилла), что в конце концов и сыграет свою роль в жизни Зигфрида. Затем ему устраивает засаду нибелунг Альберих (еще одна роль актера Георга Иона), повесив у него на пути сетку-невидимку, но Герой выпутывается из нее, и Альберих, моля о пощаде, обещает отдать Зигфриду сокровище нибелунгов, однако пытается его обмануть, и Зигфрид расправляется с ним. Со смертью Альбериха карлики-нибелунги, держащие свод пещеры, где хранилось сокровище, превращаются в камни. Так Зигфрид совершает свой следующий подвиг—заполучает сокровище и сам становится Нибелунгом\*. Тем временем весть о том, что Зигфрид, обретя сокровище, приближается к замку Гунтера, чтобы просить руки Кримхильды, чудесным образом достигает замка и его обитателей: вещий

\* Нибелунгами (или нифлунгами) у древних германцев назывались гномы, обитавшие в подземной «стране туманов» («нифлхайме»): они были богами подземных ископаемых (т. е. национального сокровища страны). Этим-то сокровищем и овладел Герой Зигфрид, согласно преданию убивший владыку гномов Нибелунга и гнома Альбериха. С тех пор всякого, кто завладевал сокровищем, называли Нибелунгом, т. е. сначала нибелунгами стали Зигфрид и его воины, а затем, как увидим, владыки бургундов.

певец Фолькер фон Альзей (актер Бернгардт Гётцке) воспеваает последний подвиг Зигфрида.

Все это, так сказать, завязка основной интриги. С кинематографической точки зрения она наиболее интересна во всем длинном двухчастевом фильме, ибо **сквозная пластическая идея ее— чисто поэтическая, истинно художественная.** Если постоянные ссылки историков кино на оперную тетралогию Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» и справедливы, то именно по отношению к этим начальным эпизодам фильма, то есть до прибытия Зигфрида со свитой в замок короля Гунтера. Туманный лес с толстыми стволами гигантских деревьев (воссоздавался в павильоне), словно пронизан тайной — из него на белом коне медленно выезжает русоволосый богатырь Зигфрид, в переплетении ветвей, в туманных испарениях проступают контуры стен пещеры, где хранятся сокровища и где то тут, то там виднеются сморщенные лица гномов-нибелунгов, держащих на себе пещеру, — эти эпизоды с их освещением, подчеркивающим контраст света и тени как борьбу добра и зла, насыщены внутренней музыкой, их без сомнения можно озвучивать музыкой Вагнера, тем более что либретто своих четырех опер («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов») композитор писал по тому же источнику, что и Теа фон Гарбоу свой сценарий (плюс древнескандинавский эпос «Эдда Старшая»). Если бы не фигура дракона, на сегодняшний взгляд кажущаяся примитивной (техника исполнения и управления этой крупной марионеткой ничуть не изменилась по сравнению с мельесовским Северным Гигантом 1912 года), то и этот эпизод можно было бы назвать в высшей степени поэтическим — настолько он пронизан светом и движением, наивностью и поэзией мифа. Но как бы то ни было, а с момента прибытия Зигфрида в замок короля Гунтера и почти до конца первой части, то есть до убийства Зигфрида, поэзия из фильма исчезает почти полностью, а ее место занимает интрига.

Итак, прибыв ко двору короля бургундов для сватовства, Зигфрид тотчас оказывается в центре дворцовой интриги: верный вассал Гунтера, воин Гаген фон Тронье (актер Ханс Адальберт Шлёттов) предлагает поставить Зигфриду условие — чтобы обрести право на руку Кримхильды, Зигфриду необходимо добиться согласия королевы исландцев Брунхильды на брак с Гунтером. Трудность в том, что Брунхильда (актриса Ханна Ральф) обладала бешеным темпераментом и далеко не женской силой, укротить которую мог только такой богатырь, как Зигфрид, — тщедушному Гунтеру (актер Теодор Лоос) такая женщина была явно не по силам. Влюбленный в Кримхильду Зигфрид соглашается — ради своей возлюбленной он согласился бы на что угодно. Надев сетку-невидимку, отобранную им в свое время у нибелунга Альбериха, и стоя за спиной Гунтера, Зигфрид помогает ему выполнить брачные условия Брунхильды (бросить дальше, чем она, огромный камень, дальше, чем она,

прыгнуть и пробить копьем щит); а затем, приняв внешность Гунтера с помощью все той же сетки-невидимки, Зигфрид вместо него уже в спальне укрощает неистовый нрав королевы исландцев.

Далее, в ходе чисто женских, не сказать бабских, склок с Кримхильдой (кому первой войти в храм) Брунхильда узнает, кто же на самом деле был ее первым мужчиной. Она унижена: ее позор можно смыть только кровью Зигфрида. Эту задачу она с ведома Гунтера поручает все тому же Гагену фон Тронье, верному вассалу Гунтера и коварному врагу Зигфрида, к воинским (да и мужским тоже) доблестям которого он явно ревнует. Гаген помнит (хотя и непонятно, каким образом) о том, что у Зигфрида есть одно уязвимое место — то, куда, возможно, от движения драконьего хвоста упал листок липы. Обманом он выведывает у Кримхильды, куда именно упал листок, — она обещает в нужном месте на рубашке Зигфрида вышить крестик. Гаген предлагает Зигфриду поохотиться и, когда Герой склоняется над ручьем, чтобы напиться, метко бросает свое копьё. Сцена смерти Зигфрида напоминает аналогичную сцену из «китайского» эпизода «Усталой смерти», разве что здесь нет превращений. Кримхильда требует у братьев выдать ей коварного Гагена, но те отказывают ей. Первая часть «Нибелунгов» завершается тем, что у гроба Зигфрида безутешная Кримхильда клянется отомстить. Потому вторая часть фильма так и называется — «Месть Кримхильды».

Начинается она примерно так же, как закончилась первая часть, — Кримхильда у гроба Зигфрида. Посланец короля гуннов Этцеля (Аттилы), маркграф Рудигер фон Бехларн (актер Рудольф Риттуэр) прибыл просить руки Кримхильды для своего повелителя. Кримхильда ставит условие — король Этцель должен отомстить за смерть Зигфрида. По ее настоянию Рудигер клянется ей в этом на мече. Тем временем Гаген фон Тронье, убийца Зигфрида, выбрасывает сокровище Нибелунгов на дно морское, чтобы на них нельзя было купить оружие и обратить его против бургундов. Кримхильда покидает родной замок, мать, братьев и отказывается с ними проститься — она не может забыть того, что братья отказались выдать ей убийцу ее мужа. С собой она берет лишь узелок с комочками земли, пропитанной кровью Зигфрида. Гунны, дикие и шумные, встречают ее всем миром. Король Этцель (актер Рудольф Кляйн-Рогге) приходит в полный восторг при виде красавицы Кримхильды, ради нее он готов на все и охотно подтверждает клятву, принесенную за него Рудигером. Проходит время, и, пока гунны стоят лагерем под стенами Рима, Кримхильда рождает сына. Этцель на вершине блаженства — у него наследник, и Кримхильда предлагает ему пригласить в гости ее братьев.

В окружении свиты, возглавляемой Гагеном фон Тронье, прибывает король бургундов Гунтер с братьями. Кримхильда требует от Этцеля убить Гагена, но Этцель решительно отказывается: Гаген — гость. Тогда Кримхильда

призывает воинов Этцеля, и, пока гунны и бургунды совместно празднуют солнцестояние (т. е. 22 июня), этцелевские воины готовятся к резне. За столом во дворце Этцель показывает гостям своего маленького сына, и Гаген пророчески говорит, что ребенку долго не жить. Этцель потрясен. Тем временем за стенами дворца гунны нападают на бургундов. Начинается резня. Одному из бургундов, пронзенному стрелой, удается-таки добраться до дворца и сообщить о происшедшем. Все вскакивают из-за стола, и первое, что делает Гаген, — убивает ребенка. В начавшейся драке, переходящей в общее сражение, бургунды сильнее гуннов — они ведь владеют сокровищем Нибелунгов и потому сами считаются Нибелунгами. Этцеля и Кримхильду в окружении свиты выводят из дворца, где запираются бургунды во главе с Гунтером и Гагеном. Дважды подряд посылает Кримхильда гуннов на штурм дворца, и дважды они, теряя убитых, отступают. Кримхильда призывает к делу Рудигера, напоминая ему о его клятве, но ему трудно держать слово, ибо он собирался выдать свою дочь за младшего брата Кримхильды, а теперь ему придется убить жениха своей дочери.

После очередного штурма дворца, когда Рудигер убивает-таки младшего брата Кримхильды и погибает сам, Кримхильда приказывает поджечь дворец. В огне гибнут практически все бургунды, — в живых остаются лишь Гунтер и Гаген. Кримхильда берет в руки меч. Измученный, обожженный Гаген отказывается сказать, где теперь сокровище Нибелунгов, и Кримхильда убивает его. Она высыпает над мертвым Гагеном землю, пропитанную кровью Зигфрида, и падает замертво. «В дом мужа, Зигфрида, ее вы отнесите. Он был единственным мужчиной для неё», — произносит Этцель, держа на руках Кримхильду.

Нетрудно заметить, что интрига в обеих частях развивается по одной и той же схеме, правда, во второй части эта схема зеркальна по отношению к первой. Там Герой, прибыв в чуждый ему край (в Вормс), просил руки героини и, чтобы добиться ее, выполнял поставленные перед ним условия (укрошал Брунхильду). **Эти условия были внутренне противоречивы:** их нельзя было не выполнить, но, выполнив их, Герой подписывал себе смертный приговор. В этом и состояла интрига. Во второй части Героиня, у которой просили руки, сама ставила условия, не менее противоречивые: их нельзя было не выполнить, но выполнение этих условий несло в себе смерть всем, в том числе (и особенно) самой Героине, которая, впрочем, готова к этому. Недаром Кримхильда в ответ на обвинение в бесчеловечности, глядя на горящий дворец Этцеля, говорит: «Да я ведь уже умерла вместе с Зигфридом».

Вторая часть «Нибелунгов» практически целиком насыщена действием и чрезвычайно напряжена. Напряжение возникает здесь с первых же кадров, где

Кримхильда в эффектно траурном одеянии застыла над гробом Зигфрида. Прибытие Рудигера с предложением предводителя гуннов Этцеля взять в жены Кримхильду также создает в замке напряженность, порождая чувство неудобства для Гунтера и его свиты. Мы ощущаем эту напряженность, ибо знаем, что произошло в первой части фильма. Эта **подспудная психологическая напряженность**, пронизывающая всю вторую часть «Нибелунгов» и в итоге взрывающаяся насилием, резней и пожаром, по-видимому, наиболее интересный эффект, которого Ланг добился в этом фильме. «Мечь Кримхильды» гораздо менее поэтична, нежели первая часть, в ней меньше лирики, больше энергичной, «дикой», первозданной героики, которая полностью заменила сказку. Здесь нет неуклюжего, совсем нестрашного и, в сущности, безобидного дракона Фафнира, зато здесь есть суровые и непобедимые бургунды, ведомые несгибаемым Гагеном фон Тронье. Их сила и организованность, стойкость духа и цивилизованность истинно немецкие («Вы не знаете, что такое немецкий дух», — говорит Кримхильда), им, судя по всему, историей предписано торжествовать над варварством и дикостью гуннов. (Если, конечно, понимать под «гуннами» не только древних кочевников, кстати, обитавших в Приуралье, а затем, точно орда, двинувшихся на Запад, но и вообще любых варваров и в прямом и в переносном смысле.)

Любопытно, как меняется в фильме **моральная функция**, которую выполняют главные персонажи. В первой части («Смерть Зигфрида») идеальным героям, белокурый красавец Зигфриду и Кримхильде, чистым и телом и помыслами, противостоят либо **негерманцы** — некрасивые и даже уродливые Миме и Альберих или красивая и сильная, но странная и извращенная Брунхильда, либо германцы, но те, кто или слаб и безволен (Гунтер и его братья), или зол, завистлив и коварен (Гаген). Другими словами, и у тех, и у других, и у третьих непременно имелись какие-то пороки, недостатки, которых начисто лишены Герои с большой буквы, носители высших доблестей и чистейших чувств. Ситуация заметно меняется во второй части, в «Мести Кримхильды». Здесь доблестной и честной Героине помогают (не противостоят) варвары, гунны, негерманцы, и, возможно, именно поэтому она переходит грань, отделяющую стремление к справедливости, к отмщению за смерть Зигфрида, от мании. Кровная месть становится для Кримхильды навязчивой идеей. Героиня уже **неидеальна**, ее правота ставится под сомнение. И тут же среди негерманцев возникают достойные люди (Рудигер, например), а **мораль**, которую несет в себе Героиня, становится **неприемлемой**. Потому Кримхильда и падает замертво у ног Этцеля. Это требование абсолютного идеала (если уж Герой, так Герой во всем), безусловного совершенства, которое уже за пределами фильма противопостав-

лено далеко не идеальной, несовершенной реальности 20-х годов, в этой экранизации древнего эпоса создает некое подобие романтического **двоемирия**: один видимый мир фильма, другой невидимый, но подразумеваемый мир зрителя. **Вымышленный мир, показанный на экране, был так или иначе романтически возвышен над миром, окружающим зрителя в реальной жизни.**

Третьим фильмом Ланга, в той или иной степени связанным с романтически возвышенным (возвышающим) видением мира, стал **«Метрополией»** (1927). Природа этого фильма во многом двойственна, а его восприятие зрителями, их отношение к нему, оценка его столь же подвижны и изменчивы, как и время, миновавшее с момента выхода его на экран. «Метрополией» относится к числу дорогостоящих, костюмно-постановочных фильмов, а стало быть, в его характеристику непременно входят цифры (помнится, в лекции о французском кино мы с вами говорили об этом применительно к «Наполеону» Абея Ганса, снимавшемуся, кстати, одновременно с фильмом Ланга и вышедшему на экран тремя месяцами позже). Итак, если верить рекламе, съемки «Метрополиса» обошлись «УФА» в 7 млн. марок — правда, позднее эта сумма оспаривалась: руководство компании говорило о 5 млн., а Ланг — о еще меньших суммах. Фильм снимался полтора года (с 22 мая 1925 года по 30 октября 1926-го), отснято было 620 тыс. м негатива; зарплата актеров составила 1,6 млн. марок; костюмы стоили 200 тыс., а декорации и электроэнергия — вдвое больше (цифровые данные заимствую у Садуля). Чтобы понять, что именно скрыто за этими цифрами, надо посмотреть фильм. Словами этого не передать. Фантастичность декораций? Огромные массовки? Обилие трюков, сейчас называемых спецэффектами? Стоило ли все это таких денег и усилий? Первое, что бросается в глаза, — это нецельность фильма, его слоистость (не путать с многослойностью). В 1927 году об этом уже писал молодой Луис Буньюэль (он прославится лишь на следующий год, сняв своего знаменитого «Андалусского пса»): «"Метрополис" — фильм нецельный, это два фильма, склеенные в один, но раздражающие его принципиальными противоречиями\*». Один из этих внутренних «фильмов» с той или иной мерой подробностей можно изложить в виде перечня принципиальных для фильма событий.

Метрополис — это гигантский город будущего. (В Древней Греции так назывались города-государства, полисы, владевшие поселениями на чужих территориях.) Он разделен на два жизненных уровня — на Верхний город и Нижний город. В Верхнем, как несложно догадаться, живут господа, хозяева

\* Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4 (1). С. 523.

жизни во главе с промышленным магнатом Фредерсеном (актер Альфред Абель): здесь «райские сады» с фонтанами и экзотическими птицами, здесь есть красивые женщины, роскошные апартаменты и т. д. и т. п. Обитатели Нижнего города — рабочие, обеспечивающие жизнедеятельность господ и поддерживающие всю эту экзотику. Но однажды (это — завязка дальнейшего действия) неведомо как, из лифта, соединяющего Верхний город с Нижним, выходит толпа-глохо одетых детей, ведомых молодой и красивой женщиной (актриса Бригитта Хельм), — это Мария, учительница детей рабочих. Всем, кто находится в Верхнем городе, она объясняет, указывая на окруживших ее детей, — «Это ваши братья». Среди обитателей Верхнего города — Фредер (актер Густав Фрелих), сын Фредерсена. Он влюбляется в Марию, ее слова озадачивают его и западают в душу.

Заинтересовавшись, он впервые в жизни оказывается в Нижнем городе, в машинном зале, и видит, насколько тяжела и опасна работа тех, кто обеспечивает жизнедеятельность Верхнего города. Один из рабочих не справляется с регулировкой давления пара, следует взрыв, в результате которого есть убитые и раненые. Фредеру, потрясенному увиденным, кажется, что все эти механизмы — одно машинное божество, и имя ему — Молох\*. Фредер в ужасе бросается к отцу — знает ли он о происшедшем? где место рабочим в его машинном рае? Фредерсен возмущен, но не случившимся, а тем, что его сын оказался в Нижнем городе и что у погибших рабочих обнаружили в карманах загадочные планы. В итоге он увольняет с работы главного инженера. В центре Верхнего города, посреди гигантских зданий стоит старый дом — здесь живет изобретатель Ротванг (актер Рудольф Кляйн-Рогге). Как выясняется, он создал человекообразного робота, который вполне в состоянии заменить рабочих — теперь они больше не нужны. Пока Ротванг демонстрирует Фредерсену своего робота, Фредер решает на себе испытать все тяготы труда рабочих и заменяет одного из них у механизма, напоминающего циферблат и, по-видимому, регулирующего давление пара.

Тем временем Ротванг расшифровывает загадочные планы, найденные у погибших рабочих, — это катакомбы, некогда прорытые под Нижним городом. Ротванг ведет туда Фредерсена, и они становятся свидетелями зрелищной лекции, которую читает рабочим Мария, учительница их детей. Среди рабочих — Фредер. Мария рассказывает им о строительстве Вави-

лонской башни. «Мир обширен, — говорит она, — велик его Создатель, но велик и человек. Он достоин свободы, но обрести ее сможет только в том случае, если между планирующим Разумом и созидающими Руками окажется некто, Посредник с любящим Сердцем». Мария призывает рабочих к терпению — этот Посредник вот-вот придет. Увидев и услышав все это, Фредерсен поручает Ротвангу создать робота-женщину, копию Марии, которой предстоит спровоцировать рабочих на мятеж и вызвать ответные действия властей. Ротванг, дождавшись, когда рабочие уйдут, преследует Марию и загоняет ее по туннелям катакомб прямо к себе в дом; там он ее запирает и использует в качестве натурщицы для создания робота-двойника. Услышав крики Марии, Фредер пытается ее спасти, но и сам оказывается запертым в доме Ротванга. Закончив работу, Ротванг выпускает Фредера: ему нужна Мария? Она у отца. Фредер входит в отцовский кабинет и видит... Кого? Отца, обнимающего Марию! Ему невдомек, что это не Мария, а робот. Фредер бредит, перед его сознанием мелькают всевозможные образы — отец, Мария, оживающие статуи, какие он видел в Соборе, — фигуры семи смертных грехов и Смерти. У Фредера начинается горячка.

В это время Ротванг у себя дома объясняет настоящей Марии суть поведения ее двойника, и его рассказ иллюстрируется реальными событиями: Мария-робот призывает рабочих к восстанию, они врываются в машинный зал и крушат все вокруг — пар разрушает машины, начинается затопление Нижнего города. Настоящей Марии удается-таки бежать от Ротванга, и теперь все разрушения мы видим ее глазами. Мария, выздоровевший Фредер, уволенный главный инженер, ставший соратником Фредера, старший мастер уговаривают рабочих прекратить бунт. Узнав, что из-за затопления якобы погибли их дети и что в этом виновата Мария (робот), рабочие хватают ее и устраивают автодафе (т. е. сжигают на костре). На самом деле детей спасают настоящая Мария, Фредер и главный инженер. Не желая, чтобы рабочие поняли, что на костре сжигается робот, изобретатель набрасывается на Марию, пытаясь увести ее из Собора, но ей на помощь приходит Фредер. За их борьбой с волнением следит Фредерсен: он потрясен тем, как разворачиваются события, которым сам же он и дал толчок. Теперь он будет внимательнее относиться к рабочим — к этому призывает его сын, побуждая отца и старшего мастера пожать друг другу руки.

Эту довольно запутанную фабульную конструкцию истории кино часто истолковывают чисто идеологически, пользуясь при этом каким-нибудь одним достаточно «удобным» образом: в этом образе они ищут идею, которая, как им кажется, символизирует смысл всего фильма. Прочитайте соответствующие страницы в Историях Ж. Садуля, Е. Теплица, в книге З. Кракауэра и вы увидите, что в качестве такого «удобного» образа, символической картинки истории еди-

\* У древних народов Средиземноморья Молохом назывался бог солнца, огня и войны, которому приносились человеческие жертвы. С этим божеством мы с вами уже сталкивались, а именно в итальянском фильме «Кабирия» (1914) Джованни Пастроне. В том фильме ему жертвовали младенцев, и задача как раз и состояла в том, чтобы спасти от этой участи малышку Кабирию.

нодушно выбрали финальную сцену, где Фредер, выступающий в роли предвещанного Марией Посредника, заставляет Труд (старшего мастера) и Капитал (своего отца) пожать друг другу руки и тем самым заключить символический союз. На мой взгляд, эта сценка выглядит приклеенной по просьбе некоего идейного заказчика, словно сценарист (Теа фон Гарбоу) и режиссер предвидели мнение историков и специально завершили фильм именно таким образом. Во всяком случае, закончись фильм предшествующим этой сцене поцелуем влюбленных (Фредера и Марии), наконец обретших друг друга, в фильме была бы поставлена вполне логичная эмоциональная точка, а кроме того, это соответствовало бы общему духу кинематографа тех лет, да и не только тех лет, ибо какой зритель и по сию пору ни успокаивается, с удовлетворением глядя на поцелуи «в диафрагму».

В фильме же, в финале поставлена, так сказать, **идейная точка**, которая, по сути, означает не точку, а отточие, то есть незавершенность, ибо если заключен мир между Трудом и Капиталом, то это должно быть каким-то наглядным образом подтверждено: мы вправе ждать от авторов показа какой-либо зримой перспективы—совместного труда по восстановлению разрушенного, ликвидации границ между Верхним и Нижним городами, сенок рабочих и их детей в «райских садах» Верхнего города и т. п. Но ничего такого нам не показывают, а без этих благостных картинок всеобщего примирения простое пожатие рук выглядит декларативно и искусственно (оставляю в стороне далеко идущие выводы историков об аналогии между Фредерсеном и Геббельсом, о том, что фильм — «произведение фашистское, преднацистское» и т. д.).

Впрочем, как бы то ни было, а все это связано только с одним из упомянутых Буньюэлем «фильмов», из которых, на его взгляд, склеен «Метрополис». Фабульная, то есть событийная, конструкция, которую я только что изложил, фактически представляет собой иллюстрацию сценария, перечисление тех событий, из которых Теа фон Гарбоу и составила действие в своем произведении. Но сценарий, каким бы он ни был, это только литературная основа фильма, но не сам фильм, фильм же—это произведение экранное, предусматривающее целую систему съемочных (а не литературных) приемов, с помощью которых экранное изображение обретает истинно художественную выразительность. И если посмотреть на фильм с этой точки зрения, то мы увидим в нем уже **не идейную историю о восстании рабочих в городе будущего, а художественную фантазию** на тему этого гипотетического (т. е. воображаемого) восстания.

Помимо того, что было предложено в сценарии, Ланг в своем фильме выразил **романтическое**, возвышенное видение человеческих отношений в будущем. Но в сценарии, суть которого я вам изложил, пересказывая фабулу, и в толкованиях фильма историками кино, в сущности, нет ничего

романтического, ничего возвышенного — здесь все так или иначе опрокинуто не в Будущее, а в Настоящее, в повседневность, в реальные политические события середины 20-х годов: в забастовки, в восстания, в частности, в нацистский «пивной путч» ноября 1923 года, в правительственные кризисы, в президентские выборы и т. д. Но давайте обращать внимание не на то, что делают герои фильма, особенно обезличенная масса рабочих (мы же и без того это видим, этого не спрячешь), а на то, КАК это показано, и перед нами предстанет совершенно другой фильм.

Вот пример: ЧТО делают рабочие? То же, что не в кино, не в фантастических историях, а в обычной жизни делают шахтеры прежде, чем приступить к работе, — они заходят в шахтную клеть, в которой, как в лифте, опускаются вниз, в машинный зал. Где тут романтический взгляд на мир? Его нет, так как в сценарии не предусмотрелишь ни выразительное изображение, ни ритм. Между тем в «Метрополисе» они-то и есть главное. Два потока, колонны рабочих движутся друг другу навстречу — движутся медленно, но единообразно, размеренным «гусиным» шагом; многожды повторенное, это движение создает общий, можно сказать, **планетарный ритм**. Все одеты, словно в униформу, в темные комбинезоны, что по контрасту с общим светлым фоном помещений также образует единый **светотеневой ритм** (прием, который повторяется по всему фильму). Мы не видим лиц — один поток мы видим со спин (они движутся от нас), в другом потоке люди все как один опустили головы. Эта **обезличенность** уравнивает человека и машину.

Другой эпизод: Фредеру, впервые оказавшемуся в машинном зале, работа людей и машин кажется адским балетом. В этом смысле явно не прав Кракауэр, считающий, что люди здесь «больше похожи на рабов, чем на рабочих»\*. Не на рабов, а на танцовщиков, изображающих людей как детали машин, **и** это образное решение (не событийное ЧТО, а именно образное КАК) фактически служит основным, «несущим» приемом, на котором держится все грандиозное здание фильма. Все последующие эпизоды, герой которых—человеческая масса (как в ранних фильмах Эйзенштейна, речь о которых впереди), формируются из пластики движения множества людей, из единого движения массы, организованной толпы статистов (вот что скрыто за цифрами, о которых я говорил выше). Именно здесь—**в пластике и ритмике движения**, в организации этого движения коллективного персонажа (толпы), **в отождествлении движения людей и машинных агрегатов** ищет Ланг художественное вдохновение, а не в расплывчатых идеях относительно ума, рук и сердца или союза Труда и Капитала.

\* Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 152.

Этой же цели — созданию художественного образа Грядущего — подчинено и изображение Метрополиса, города будущего — его высотных зданий самой причудливой, **экспрессионистской конфигурации** и целой сети эстакад и мостов, между которыми, над которыми, под которыми летают самолеты, бескрайнего, фантастического пространства бесконечной глубины и высоты, предвестия того фантастического города будущего, какой уже в наши дни изобразил Люк Бессон в своем «Пятом элементе» (1997). И, как в фильме Бессона, в «Метрополисе» суть заключена не в фабульной цепи событий, не в их последовательности или символической значимости, а в великолепном зрелище, какое представил зрителям 20-х годов Ланг с помощью выдающегося оператора **Ойгена Шюфтана**, предложившего для съемки фантастического города сложную систему зеркал, так называемый «метод Шюфтана»\*. Подчеркиваю: не систему взглядов, а систему зеркал, не идею социальных взаимоотношений в будущем, а в высшей степени увлекательное и фантастическое зрелище, где социальные, «классовые» взаимоотношения — лишь повод, предлагаемые обстоятельства, хорошо известные зрителям тех лет.

Итак, романтические (и неоромантические) умонстроения, которые нет-да возникали в кинематографе Веймарской Германии, ограничивались, как правило, несколькими фильмами Фрица Ланга, правда, это были чрезвычайно выразительные фильмы, имевшие повсеместный успех и принесшие режиссеру всемирную известность. К фильмам, о которых мы с вами до сих пор говорили (кинематографический экспрессионизм, «каммершпиле», «уличные» фильмы и неоромантизм Фрица Ланга), надо бы добавить еще две группы фильмов, по крайней мере, без упоминания которых общий кинематографический пейзаж Германии 20-х годов был бы лишен существенных красок. Речь идет о так называемых «горных» фильмах и об «экспериментальных» фильмах.

### «ГОРНЫЕ» ФИЛЬМЫ

«Горные» фильмы существовали только в Германии и не столько потому, что многие немцы как в те годы, так и ныне предпочитают свой досуг проводить в горах, которых в Германии предостаточно, сколько по той причине, что в те трудные времена **горы позволяли людям обрести душевное спокой-**

\* О. Шюфтан не был оператором на съемках «Метрополиса», он лишь разработал метод комбинированных съемок. Этот метод предусматривал комбинацию в одном кадре миниатюризированных декораций (в качестве фона) и актеров на переднем плане. Интересующимся рекомендую обратиться к книге Д. Паркинсона «Кино», где на с. 142-143 дано описание этого метода (с рисунками), хотя и без упоминания о Шюфтани.

**ствие.** Вот почему отражение горной темы, горной жизни, специфически горных проблем на экранах страны, обладавшей развитой кинематографией, естественным образом и привело к появлению особого типа фильмов. Создавал их бывший геолог и альпинист **Арнольд Фанк**. Он был подлинным энтузиастом гор и свою страсть к ним, свое увлечение претворил в целую серию фильмов. Первые фильмы Фанка были документальными («Чудо горных лыж», 1920, «В борьбе с горами», 1921, «Охота на лис в Энгадине», 1923) — в них Фанк стремился показать, насколько прекрасен альпинизм и как великолепно можно отдохнуть, катаясь на горных лыжах. Понятно, что в жанровом отношении эти фильмы были видовыми, какие и по сию пору снимают любители. Но, как известно, аппетит приходит во время еды, и, увлекшись съемочным процессом, Фанк приступил к работе над игровыми картинами. Ясно, что снимать их уже нельзя было в одиночку, поэтому он привлек к совместной работе тех актеров и операторов, кто сам увлекался альпинизмом и горными лыжами. Среди его сотрудников выделялся оператор Зепп Альгайер и актеры Лоиз Тренкер и **Лени Рифеншталь**. Тренкер, бывший проводник в горах, стал позднее и режиссером и продюсером и снимал фильмы уже в гитлеровской Германии. Лени Рифеншталь — одна из наиболее заметных фигур в истории немецкого кино, будущий автор знаменитых нацистских фильмов «Триумф воли» (1935) и «Олимпия» (1938), — начинала свою карьеру в кино именно как актриса в «горных» фильмах Фанка.

Конфликты и истории, которые придумывал Фанк для своих фильмов, были вымышленными и искусственными, что и неудивительно, если учесть, что прежде он никогда не писал сценариев (он, повторяю, был геологом). Но эти истории были ему необходимы в качестве каркаса для зрелища, чтобы дать зрителю увлекательный повод полюбоваться безмолвным миром горных склонов, долин и ледников. Девственно белый лед в объективе камеры Зеппа Альгайера чрезвычайно эффектно выделялся на фоне неба, по которому медленно проплывали огромные облака, издали также напоминавшие снеговые горы. Альгайер показывал необыкновенных размеров сосульки, свисавшие с крыш горных домиков, и то, как на ледяных стенах отражаются факельные огни, когда спасательная экспедиция ночью отправлялась по сигналу о несчастье. В фильме «Пик судьбы» (1924) покорение горы становится семейным обетом: то, что не удалось сделать отцу, погибшему альпинисту-фанатику, покорить труднодоступную гору, выполняет его сын — он спасает заблудившуюся в горах возлюбленную, а затем в память об отце зимой, в метель поднимается-таки на вершину. В фильме «Священная гора» (1926) один из альпинистов во время соревнований узнает, что его партнер по связке — его соперник: оба влюблены в одну девушку; это едва не приводит к гибели партнера, но затем герой приходит в себя и, следуя моральному долгу, спасает соперника, хотя сам срывается в пропасть. Среди других фильмов Фанка — «Большой прыжок» (1927), «Бе-

Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга II 321

льный ад Пиц-Палю» (1929; совместно с Г.-В. Пабстом), «Буря над Монбланом» (1930). «Горные» фильмы Фанка оказались в те годы столь *созвучными общественным настроениям*, что вызвали настоящий горный психоз, массовое увлечение горами, и это не кажется странным: как и многочисленные комедии, мелодрамы, детективы и прочие массовые жанры, «горные» фильмы служили *отдушиной* массе зрителей, оказавшихся неготовыми к тем жизненным трудностям, что обрушились на них после поражения Германии в Первой мировой войне.

### «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ» ФИЛЬМЫ

В Германии так назывались *авангардистские* картины. Хочу напомнить, что во Франции экранные эксперименты, получившие название «Авангард», прошли целый путь развития и в итоге разделились на несколько направлений (импрессионисты, сюрреалисты, «чистое кино»). Их цель — выработать специфический язык кино — была не слишком-то понятна ни продюсерам, ни массовому зрителю, и, если эта цель и была достигнута, то сказалося это лишь спустя десятилетие. В Германии и цели и результаты были иными. Здесь специфический язык кино разрабатывали те, кто, правильно уловив общественные настроения, выразил их соответствующими (адекватными) средствами. Кто это был? Мы с вами их уже знаем: Роберт Вине, Фридрих-Вильгельм Мурнау, Пауль Лени, Фриц Ланг и т. д. Они-то и были в *авангарде* национального кино, они-то и являли собою Авангард как раз в том смысле, какой придавался этому слову во Франции. Их «авангардизм» был понятен зрителю. Но «экспериментальные» фильмы снимались совершенно другими людьми и с другими целями.

Викинг Эггелинг, Ханс Рихтер, Оскар Фишингер, Вальтер Руттман — все они прежде, чем заинтересоваться кинематографом, были живописцами (или архитекторами)-авангардистами, и у каждого сложились вполне определенные взгляды на свое искусство, на стиль и характер изображения. *Потому плоскость экрана для них оказалась лишь вариантом плоскости холста* (или любой другой поверхности, на которую авангардисты наносили изображение). Герман Варм, архитектор-экспрессионист из берлинской группы «Дер Штурм», работавший, как помним, с Робертом Вине над «Кабинетом доктора Калигари», считал, что «фильмы должны быть ожившими рисунками», и это мнение вполне отражало взгляды экспериментаторов, работавших в кино. Они увидели в кинематографе гораздо более эффективный способ выразить все то, к чему они стремились в своем живописном творчестве. Например, *Эггелингу*, шведскому художнику, работавшему в Германии, принадлежит идея так называемых *«пластических контрапунк-*

*тов»*, представлявших собою серию рисунков на бумажных рулонах, которые позднее он и Ханс Рихтер назвали *«кинематической живописью»* (т. е. движущейся живописью), а отсюда, понятно, один шаг до «кинематографической» живописи — ведь кинематограф, напоминая, это движущиеся изображения, причем необязательно фотографические, возможны и рисованные (мультипликация, например). На этих рулонах, по свидетельству Ханса Рихтера, они «стремились построить различные фазы трансформации, как если бы речь шла о музыкальных фразах симфонии или фуги, таким образом, чтобы целый рулон мог восприниматься как развитие музыкальной темы... и... когда первые рулоны предстали перед нами в своей целостности, мы поняли, что это было кино!»\*

Их первые абстрактные картины, в которых нашла продолжение эта рулонная «кинематическая живопись», появились в 1921 году при поддержке продюсеров «УФА». Эггелинг, умерший в 1925 году, успел создать несколько примечательных картин — «Горизонтально-вертикальная симфония» (1921), «Диагональная симфония» (1924), «Параллельная симфония» и «Горизонтальная симфония» (обе в 1925). Это были своего рода мультипликации, передававшие тот *тип графического, линейного развития*, характер которого и отразился в названии.

*Рихтер* дебютировал целой серией фильмов, представлявших собою «танец» белых, черных, серых прямоугольников и квадратов и названных «Ритмом» («Ритм-21», «Ритм-22», «Ритм-23», «Ритм-25», созданы в соответствующие годы). Наиболее примечательные «экспериментальные» картины *Оскара Фишингера* появились в 1926 году: целые серии так называемых *абсолютных* фильмов — «Студия-1», «Студия-2», «Студия-3» и т. п. Спустя несколько лет, уже после появления звукового кинематографа, эти «студии» демонстрировались с музыкальным сопровождением. Еще один «экспериментатор» — *Вальтер Руттман*, по профессии художник и архитектор. Работу в кино начал с абстрактного фильма «Опус 1» (1922), суть которого — *в движении геометрических срорм*, и, хотя позднее он снимал фильмы и другого рода, склонность к абстрактному движению долго не отпускала его, и «опусы» продолжались: «Опус 2» (1923), «Опус 3» (1924), «Опус 4» (1925).

Так как содержание подобных фильмов исчерпывалось графическими особенностями рисунков, то они представляли собою, повторяю, разновидность мультипликации, что, кстати, помогло Руттману создать мультипликационный эпизод в уже известном нам с вами фильме Фрица Ланга «Нибелунги», так называемый «Сон о соколах». В первой части фильма, «Смерть Зигфрида», перед прибытием Зигфрида в замок Гунтера Кримхильда видит сон о том,

\* Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4(2). С.305-306.

как белую соколицу окружают черные соколы. Это был «балет» геральдических изображений/интересный тем, что тремя простыми рисунками художник передал борьбу доброго (белая соколица) и злого (два черных сокола) начал, что принципиально для всего фильма.

Впоследствии Руттман отошел от абстрактных киноизображений и даже принимал участие в монтаже фильма Лени Рифеншталь «Олимпия», но вкуса к экспериментам не утратил и среди прочего снял великолепный документальный фильм «Берлин — симфония большого города» (1927). Здесь ему помогли как опыт графической музыкальности, приобретенный им в работе над «Опусами», так и знакомство с документальными фильмами Дзиги Вертова (речь о которых впереди), с особенностями монтажа документального материала. Подводя итоги этому короткому обзору немецких «экспериментальных» фильмов 20-х годов, хочу сказать, что по сути, по формальным признакам они близки к французскому «чистому кино» Ф. Леже, А. Шометта, М. Дюшана и других, тем более что и Леже, и Дюшан, и Мэн Рэй, как и их немецкие коллеги, были живописцами-авангардистами, но, повторяю, цели и задачи ставили перед собой совершенно другие: **если французы разрабатывали язык кинематографа как нового вида искусства, то немцы попросту увидели в киноэкране удобный и эффектный способ продолжить живописные эксперименты.**

Еще только приступая к теме немецкого кино 20-х годов, я говорил, что это десятилетие принято называть «золотым веком» кинематографа в Германии, что ни прежде, ни когда-либо впоследствии аналогичных результатов в области киноискусства немецким режиссерам добиться уже не суждено. Говоря это, я имел в виду практически все десятилетие в целом. Между тем уже в те годы критики и газетные обозреватели чуть ли не единодушно говорили о кризисе, об упадке национального кинематографа после 1924 года. На эту же тему рассуждал и Кракауэр: в своей книге «Психологическая история немецкого кино», на которую я, как вы уже заметили, то и дело ссылаюсь, в разделе, названном «Время стабилизации», он пытается определить причины этого упадка и... не может! Не потому, что не способен, а потому, что этот упадок — миф. Никакого упадка на самом деле не было. Судите сами: «Последний человек» Мурнау и «Безрадостный переулочек» Пабста, «Метрополис» и «Нибелунги» Ланга, «горные» фильмы, в частности «Белый ад Пиц-Палю» Фанка и Пабста, «Берлин — симфония большого города» Руттмана — все эти (и не только эти) фильмы, как помним, созданы после 1924 года. О каком же художественном упадке идет речь?

Некоторые негативные процессы, на протяжении десятилетия происходившие в кинопромышленности — именно в кинопромышленности, а не в киноискусстве (кризис «УФА», финансовая и прокатная зависимость от Голливуда, отъезд в Голливуд некоторых знаменитостей и т.п. события), — **типичны** фактически для всего кинематографа Европы и носят, так сказать, «сезонный» характер, т.е. тесно связаны с состоянием общественной жизни, с социальной, политической, экономической конъюнктурой. На художественном уровне фильмов (а шире — не только фильмов, но и произведений любого вида искусства) подобные негативные процессы если и сказываются, то в последнюю очередь и, что особенно примечательно, — при самых крайних обстоятельствах. Примером этому может служить кинематография гитлеровского периода в истории Германии. Вот приход к власти национал-социалистов во главе с Гитлером и есть как раз подобное крайнее обстоятельство. Но в 20-е-то годы ничего похожего не происходило — откуда же вдруг взялся глубокий художественный кризис? Возможно, что, читая книгу Кракауэра (а прочитать ее следует непременно), вы и сумеете найти ответ на этот вопрос, исходя изданных, которые приводит автор книги, но, как бы то ни было, это — тема для размышлений. Причем чрезвычайно злободневных — ведь художественные кризисы переживали и переживают все кинематографии мира, да и не только кинематографии — ни один вид искусства не развивается последовательно и неуклонно.

Развитию же немецкого кинематографа в 20-е годы, какими бы обстоятельствами это развитие ни сопровождалось, можно только позавидовать. Посмотрите, сколько групп, тенденций, стилевых направлений возникло на протяжении десяти лет! Кинематографический экспрессионизм, фильмы «каммершпиле», «уличные» фильмы, неоромантические картины Фрица Ланга, «горные» фильмы, «экспериментальные» фильмы, и это притом, что существовал еще и гигантский массив чисто коммерческого кино! Это ли не разнообразие? Это ли не расцвет национальной кинематографии? Вот напоследок несколько цифр, дающих представление о масштабах, в которых менялось немецкое кино (заимствую у Садуля): в 1926 году было снято 185 полнометражных фильмов, в 1927-м — 242, в 1928-м -224, в 1929-м — 183, в 1930-м — 146 (из них половина звуковых). И это в годы, когда вся кинопромышленность должна была перейти на принципиально иной режим функционирования, связанный со звуком. Нам бы сейчас такой «кризис»!



лю) 1917 года и установлением в стране большевистского режима. Это, казалось бы, чисто **политическое** событие оказало на общественную культуру, на все виды искусства решающее воздействие. Это были те самые **крайние обстоятельства**, влияния которых искусство избежать не в состоянии, о чем мы с вами говорили в предыдущей лекции. Отечественная культура испытала уникальную **встряску**, ибо сменился не просто политический режим, но режим социального, экономического, нравственного существования огромной страны. До неузнаваемости изменилось, так сказать, «молекулярное» строение нашей культуры, сдвинулась ее нравственная «ось», и культура уже навсегда распалась на две несоединимые части — на **обслуживающую и диссидентскую**. Фоном — рекламно-пропагандистская культура политического служения властям. Искрами — диссидентство, культура инакомыслия, т.е. идейной борьбы с властями. Разумеется, в полной мере эти качества проявились гораздо позднее, уже в 60-е годы, когда и власть и оппозиция ей накопили достаточный для **идейного** противостояния потенциал, но импульс был дан именно в октябре 1917 года.

Чтобы понять характер полученной встряски, надо сопоставить развитие искусства в нашей стране до и после эпохальных октябрьских событий. В XIX столетии воздействие произведения искусства на читателя или зрителя в основном строилось на внутренней идеологии художника, фактически перемалывающей любые внешние воздействия — нравы заказчиков, влияние коллег, давление критики. Да и такова логика развития мирового искусства в целом. Но в стране «победившего социализма» культуру заставили развиваться в рамках внешней, «государственной» идеологии, к самому художнику отношения, в сущности, не имеющей, потому что ее принципы и положения разрабатывал и формулировал довольно **узкий кружок профессиональных идеологов**, партийных чиновников, которые со своей стороны, опираясь на «силовые» ведомства, фактически навязали эти принципы не только художникам, но и читателям и зрителям — всем. Именно на этой основе и возникла химерическая «пролетарская культура», искусство «атакующего класса» (формула Маяковского). Под «атакующим классом» поэт имел в виду пролетариат, рабочих. С середины XIX века эти люди приезжали из нищих деревень в город на заработки. Оторванные от земли, от любой формы собственности, они оказались единственным общественным классом, которому «нечего терять, кроме цепей», как выразился Энгельс. Этой особенностью пролетариата (нечего терять) и воспользовались большевики при подготовке вооруженного захвата власти: вооружив рабочих, они превратили их в буквальный смысл в «атакующий класс». Впоследствии «интересами пролетариата», как ширмой, прикрывались любые акции большевистского руководства, даже

назавшего установленный в стране режим «диктатурой пролетариата». Между тем рабочие как были неимущими до 1917 года, так и остались неимущими все семь с лишним десятилетий большевистского режима. Остаются они неимущими и по сей день.) Ну а если принципы такого, с позволения сказать, искусства (его позднее назвали «социалистическим реализмом») признаются обязательными, т.е. **вменяются в обязанность всем и каждому**, то что же удивительного, если специфически художественные задачи отступают на второй план, а наиболее важными оказываются те, в которых в данный момент заинтересованы власти, задачи **пропагандистские**, агитационные, проще говоря — **рекламные?**

Из всех средств эстетического воздействия на человека наиболее податливым в этом смысле оказался именно кинематограф, в те годы еще не имевший ни своего специфического языка (он еще тогда только разрабатывался), ни круга тем, ни устойчивых традиций — он продолжал оставаться технической игрушкой, аттракционом, а в условиях гражданской войны и политической неустойчивости наиболее «продвинутые» идеологи большевизма (Ленин, например) увидели в нем **предельно эффективное средство наглядной пропаганды**. Для истории отечественного кинематографа не только 20-х годов два события имеют принципиальное значение: национализация кинематографа и возникновение «русской школы кино».

## НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Итак, 27 августа 1919 года был подписан прежде уже поминавшийся мною декрет (закон) Совнаркома (Совета народных комиссаров — так тогда назывался Совет министров) «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения», что, собственно, и означало **национализацию** всей кинематографической вертикали. В новейшей истории подобную глупость позволили себе только немецкие национал-социалисты, придя к власти в Германии в 1933 году. Даже итальянские фашисты во главе с Муссолини не стали национализировать производство фильмов — возможно, думали о будущем. Вспомните-ка, когда мы с вами говорили о кинематографе США, речь шла об образовании крупных кинокомпаний трестовского типа, и каждая из корпораций включала в себя, по сути, все технологические этапы кинопроизводства, т.е. всю производственную вертикаль. И тогда же начались разговоры о **монополизации кино**, о нарушении антитрестовского законодательства и т.п. Пусть этих корпораций было немного (как помним, в итоге их стало восемь), особен-

но для такой огромной страны, как США, но ведь все-таки восемь, а не одна! В нашей же стране декретом «О переходе... и т. п.» была создана **одна-единственная кинокорпорация**, которой принадлежало монопольное право снимать, производить, распространять, демонстрировать фильмы по всей стране и продавать их за рубеж. Эта корпорация называлась «Государство».

Все режимы тоталитаристского типа (т. е. там, где власть государства распространяется на все сферы общественной жизни), среди прочего, объединяет одно существенное противоречие: они рассчитываются на **вечность**, а существуют (в историческом масштабе) **один миг**. Для хозяйства стран, которым, как нам, особенно не повезло, и этот миг растянулся на семь с лишним десятилетий, подобное противоречие становится просто катастрофическим. Конечно, кинематограф не самая принципиальная сфера экономики, но достаточно показательная: пока государство в СССР не просто ведало, а владело кинематографом, он худо-бедно существовал — фильмы выпускались массированно (вопрос качества пока оставляю в стороне). Но стоило государству после смены в 1991 году политического режима в стране отойти и от владения и от руководства кинематографом, как он тут же практически прекратил свое существование, и по сию пору положение пока не вполне выправилось, хотя с того момента прошло уже полтора десятилетия. Таков практический результат «ленинского декрета» 1919 года, разрушившего частное кинопредпринимательство. Разрушать всегда проще, чем создавать.

Однако, принимая свой закон (декрет) о национализации кинематографа, большевистское правительство действовало хоть и близоруко, но вполне продуманно: таким силовым способом оно старалось исключить какие бы то ни было публичные (а по возможности, и индивидуальные) сомнения в своей легитимности (законности). Это — принципиальный момент. Если смену политического режима можно (при сильной симпатии к большевикам) еще счесть закономерной, то вооруженный переворот законным признать никак нельзя, не кривя душой. Вы мне, конечно, можете возразить в том смысле, что даже приди большевики к власти законным путем, т. е. через выборы (как те же национал-социалисты в Германии), они все равно действовали бы точно такими же силовыми методами (опять-таки пример национал-социалистов достаточно нагляден). Наверное, так и было бы, но... Во-первых, история не знает сослагательного наклонения (что было бы, если...), а во-вторых, как ни крути, а к власти большевики пришли все же незаконным путем — из песни слова не выкинешь. И вот это ощущение собственной нелегитимности, осознание того, что что ни делай, а всегда найдутся люди, которые

пожелают напомнить об этом, своего рода коллективное чувство неполноценности, что ли, ущербности — все это отпечаталось на общей идеологической системе, на культурной политике коммунистических властей вплоть до 1991 года. Именно этим можно объяснить совершенно поразительную параноидальную страсть к цензуре, охватившую все властные органы СССР начиная с конца 20-х годов и до последних дней существования режима. Эта страсть постепенно переросла в системную манию, и в мирное время в стране действовали цензурные правила, обычно принимаемые в военное время.

Все это опять-таки начиналось в 20-е годы. И первой жертвой стал, естественно, кинематограф. Вот почему, когда в историях советского кино, которые вам попадутся в руки, вы прочтете о том, что, например, в 1920 году был создан Всероссийский фотокиноотдел (ВФКО), а в конце 1922-го — Госкино, а в конце 1924-го — Совкино, а параллельно создавались всевозможные Севзапкино, Кино-Москва и даже акционерные общества, вроде «Межрабпом-Русь», не надо обманываться: все это разные варианты одной и той же идеи — безраздельного государственного контроля над кинематографом. Не забудем, что и издательское дело, и печать, и постепенно входившее в жизнь тех лет радио, а с течением времени и телевидение — все перешло в исключительное владение государства. Итоги этого сегодня перед вами.

Теперь пора обратить внимание и на фильмы. В свое время, завершая разговор о старом русском кинематографе, я отмечал, что из 57 зафиксированных фильмов, выпущенных государственными киноорганизациями в 1919 году (т. е. когда и появился хваленый декрет «О переходе... и т. п.»), 45 были агитками, т. е. иллюстрациями политических плакатов, проще говоря — рекламой. В 1920 году из 29 зафиксированных каталогом ГФФ фильмов — 22 агитки. В 1921 -м из 12 фильмов — 7 агиток. В дальнейшем термин «агитфильм» встречается в каталогах крайне редко, а затем и вообще исчезает. Причина не в том, что перестали пользоваться этим жанром, — перестали пользоваться термином. Да это было и ни к чему: практически вся советская кинопродукция в той или иной степени оказалась подчинена задачам политической рекламы, или, как тогда было принято говорить, задачам агитации и пропаганды. Но первое время агитки доминировали. Вот несколько примеров того, что это были за фильмы, точнее — сюжеты.

Во-первых, знаменитая лента 1918 года «Уплотнение» (реж. Александр Пантелеев совм. с Д. Пашковским и А. Долиновым). Я уже отмечал, что знаменита она не какими-то выдающимися качествами, а лишь тем, что над сценарием ее работал нарком (министр) просвещения А. Луначарский. Ис-

тория, придуманная наркомом, надо сказать, особой изысканностью не отличалась— автор, кстати, профессиональный драматург, видимо, учитывал **скандально низкий интеллектуальный уровень будущих зрителей**. Суть фильма в том, что принадлежавшую профессору химии частную квартиру власти превращают в «коммуналку», подселив сюда рабочего с дочерью, прежде живших в подвале (так в ту пору нередко решалась жилищная проблема). Сам профессор (актер Д. Лещенко) сказочно прогрессивен, разделяет все взгляды большевиков (в отличие от некоторых своих родственников), его квартиру после «уплотнения» начинают посещать и другие рабочие, которым он тут же и читает лекции; число слушателей увеличивается, и лекции переносятся в помещение рабочего клуба; тем временем младший сын профессора, естественно, влюбляется в дочь подселенного рабочего. «Естественно» потому, что, помимо идеи классового мира, помимо необходимости завершить произведение законным браком, здесь еще и сыграла свою роль пространственная необходимость — молодые герои вынуждены существовать на одной жилплощади. К этому надо добавить, что перед фильмом, появившись на экране, нарком Луначарский разъясняет, по-видимому, наиболее толстокожим зрителям важность рассказанной истории.

Другой агитфильм — «Сон Тараса» (1919, реж. Ю. Желябужский). Красноармеец Тарас, стоя на посту часовым, находит бутылку самогона, понятное дело, напивается и засыпает. Ему снится сон: служит он не в Красной, а в царской армии, но также стоит на посту часовым. Стоять ему надоедает, и он решает покинуть пост. Он принимает предложение некой симпатичной девицы (да и кто бы отказался!), она приводит его к себе домой, но там он нос к носу сталкивается с... генералом! И вот он уже арестован и даже приговорен к расстрелу. Естественно, что именно в этот момент Тарас в холодном поту просыпается. Проснувшись и возвратившись в казарму, он рассказывает свой страшный сон однополчанам, которые от души поздравляют его: шутка ли так попасться! Вот что значит служить не в царской армии, а в Красной. Означает ли это, что в Красной Армии посещать проституток не возбранялось ни рядовым красноармейцам, ни их командирам, сказать трудно. Но ясно другое: на все эти сказки билеты не продавались (да и кто бы их покупал?) — их в приказном порядке показывали красноармейцам в местах дислокации.

Таковы были агитки, т. е. фильмы, жанр которых («агитфильм») указывался прямо в титрах. Однако и так называемые «художественные» фильмы, формально хоть и не были агитками, задумывались и выполнялись ненамного лучше, во всяком случае, их отношение к плодам художественного творчества также весьма сомнительно. Таков, например,

«Арсен Джорджиашвили» (1921, реж. Иван Перестиани). Здесь назидательно рассказывается о схватке в 1905 году между грузинскими забастовщиками во главе с Героем, в честь которого назван фильм, и русскими войсками, посланными на подавление забастовки. Это первый грузинский фильм, снятый после установления в этой стране большевистского режима в 1921 году. Другой «художественный» фильм того же агитационного типа — «Серп и молот» (1921, реж. Владимир Гардин). Это — история о противостоянии двух семей, зажиточных крестьян (кулаков) и бедняков; в финале фильма, к естественному удовлетворению зрителей, кулацкую семью арестовывают.

В 1922 году уже знакомый нам с вами по «Уплотнению» режиссер Александр Пантелеев снял фильм под названием «Чудотворец». Работа над ним велась в рамках объявленной большевистским правительством борьбы с религией. Фильм посвящен так называемому «разоблачению чудес»: во времена правления царя Николая I некий дворовый парень со сказочным именем Мизгирь, забритый в солдаты, желая помочь своей нищей семье, крадет бриллиант с драгоценной оправы иконы «Казанская Божья Матерь», а чтобы избежать наказания, заявляет, будто камень ему разрешила взять сама Богородица; духовенство вынуждено признать это «чудо», а царь своим указом — его подтвердить; Мизгирию дают отпуск из армии и разрешают жениться. Качество съемок в этом фильме примерно то же, что и в «Уплотнении», также примитивно работают актеры, столь же неподвижна камера и кое-как выполнено освещение. Но фильм также вошел в историю кино: его, по слухам, одобрил Ленин за... антирелигиозную направленность!

Таковы первые, непосредственные результаты национализации кинематографического производства. В съемочном отношении это — шаг назад по сравнению с последними «дореволюционными» фильмами Бауэра, Чардынина и Протазанова, и в новых условиях вряд ли такими фильмами можно было кого-либо «упропагандировать».

## **«РУССКАЯ ШКОЛА» КИНО**

Судьбоносный 1917 год все глубже уходил в Историю, социальная, экономическая и политическая обстановка в стране продолжала оставаться сложной, даже несмотря на то, что братоубийственная гражданская война закончилась, и перспективы развития по-прежнему оставались туманными. Между тем в области наглядной агитации и пропаганды средствами экрана перспективы обрисовывались далеко не радужные. Все эти агитки и,

так сказать, «художественные» фильмы, как пользовавшиеся высоким покровительством новых хозяев жизни (Луначарского, Ленина), так и не пользовавшиеся им, конкурировали в прокате, если их выпускали в прокат, с европейскими и американскими фильмами, и, откровенно говоря, не всегда с худшими образцами «идейно чуждого» кинематографа. Мы теперь с вами знаем, что уже с конца 10-х годов мировой кинематограф начал вырабатывать особые поэтические средства выразительности, связанные и с монтажом, и с композицией кадра, и с освещением, и с работой актера наконец. Напомню, что начало 20-х годов, о котором у нас с вами сейчас и идет речь, — это фильмы Чаплина и Китона, Гриффита и Штрогейма, Мурнау и Ланга, Жака Фейдера и Абея Ганса, других режиссеров (о многих мы с вами говорили в предыдущих лекциях). Вот с кем приходилось конкурировать Пантелееву и Перестиани с их затасканными любовными историями, которые они какими-то немислимыми способами сочетали с революционными тезисами\*. Но дело даже не в этом — бог с ней, с конкуренцией. В конце концов режиму, основанному на силовых методах управления, ничего не стоило попросту запретить прокат зарубежных фильмов или, по крайней мере, предельно ограничить его (что впоследствии и было сделано).

Ситуация была серьезнее, чем просто неуспехи в прокате. Становилось ясно, что пропагандистские (рекламные) задачи, какие ставило перед собою большевистское правительство, **практически невыполнимы** из-за тех сюжетных схем и съемочно-монтажных приемов, какими пользовались режиссеры старого русского кино, решившиеся на сотрудничество с новым режимом. Ведь и Пантелеев, и Перестиани, и Гардин, и Желябужский по своему экранному опыту и общей культуре принадлежали кинематографу 10-х годов, где, как помним, **подвижная камера считалась техническим браком**, а композиция кадра строилась по сценическим принципам, предполагавшим мельесовскую точку зрения «господина из партера». Только позднее некоторые из них (в частности, Перестиани и Желябужский) переняли новую, незнакомую им прежде съемочную манеру, попытались взглянуть на мир перед объективом другими глазами. Однако первыми необходимость этого нового, свежего взгляда осознали не они.

\* Видимо, именно эту конкуренцию имели в виду авторы «Истории советского кино» (1969-1978) в загадочной фразе: «... бывшие кинодельцы и западная кинематографическая буржуазия... превратили кинопрокат в арену ожесточенной классово-борьбы» (Т. 1. С. 24). Борьбы кого с кем? Гриффита, Штрогейма, Ланга с... Пантелеевым!? Кстати, читая Истории, писанные в советские времена, учитье фильтровать слова, пропускать мимо себя эту зубодробительную лексику типа «кинодельцы», «кинематографическая буржуазия», «классовая борьба» и т. п.).

Чтобы понять, как к середине десятилетия в кинематографии Пантелеевых и желябужских вдруг, непонятно откуда возникли люди с нестандартным мышлением, со свежим взглядом на кино и на мир через объектив кинокамеры, с теоретическими и практическими съемочными, монтажными, постановочными идеями, которые иначе как Авангардистскими по отношению ко всему, что им предшествовало, не назовешь, чтобы это, повторяю, понять, надо учесть два обстоятельства.

Обстоятельство **первое** — общая культурная ситуация в стране, обусловленная в том числе и кризисом европейской культуры в целом на рубеже веков; атмосфера **идейной наэлектризованности**, всеобщих споров, раздробивших «образованное общество» на десятки групп, течений и направлений. Это кипение идей и страстей и оказалось питательной средой для нестандартных взглядов относительно перспектив в развитии искусства, в частности, кино. Вспомним, как в Париже, начиная с 1911 года Риччотто Канудо готовил общественное мнение к прорыву молодого кинематографа в искусство, — он создавал атмосферу дискуссий. Только благодаря таким дискуссиям и возник французский Авангард в лицах Луи Деллюка и его соратников, и если начальная стадия этого Авангарда оказалась сравнительно скромной, то прежде всего потому, что дискуссиями был охвачен узкий круг людей. В России же споры, точно пожар, охватили сразу **всю культурную элиту обеих столиц** — и Москвы и Петрограда. Прибавьте к этому правительственную заинтересованность в обновлении культуры и искусства, своего рода **идеологический заказ**, выполнение которого, кстати, строго контролировалось\*. Вот вам и идейная основа для нестандартных взглядов, в частности, на кинематограф и его функции. Итак, идейная наэлектризованность и массовые дискуссии, охватившие все «образованное общество», способствовали появлению принципиально новых творческих (эстетических) моделей во всех видах искусства, естественно, и в кинематографе. Но, помимо «образованного общества», есть и необразованное — миллионы людей, собственно, и составляющих население России.

\* С 1924 г. вопрос о дальнейшем развитии кинематографа стал предметом дискуссий и на уровне партийного руководства — настолько нетерпимой сложилась ситуация с кинопропагандой по выходе «шедевров» Пантелеева, Желябужского и других. В июле 1925 г. Политбюро РКП (б) практически санкционировало творческую свободу для кинорежиссеров, разрешив им пользоваться нереалистическими съемочными приемами. Правда, этой удивительной «терпимости» у большевистского руководства хватило лишь до конца десятилетия. В 30-е гг. о ней уже не могло быть и речи. Но пока начальство разрешало снимать так, как режиссер считает нужным, хотя и под наблюдением специальных кинокомиссий.

**Второе** обстоятельство — это обстановка в стране, духовное состояние огромных людских масс. Когда в 1922 году заканчивалась гражданская война (не хочу ни произносить, ни писать слово «гражданская» с большой буквы, как это у нас принято, ибо такая война никому не приносит славы, а только позор и разруху — она не Отечественная, а, скорее, безотечественная), так вот, когда заканчивалась гражданская война, в составе Красной Армии числилось примерно 5,5 млн. человек, в ходе демобилизации армия была сокращена до полумиллиона, т. е. 5 млн. человек вернулись по домам. Тот, кто читал рассказ Алексея Толстого «Гадюка», поймет, что это были за люди, к какой жизни они привыкли за четыре года войны с соотечественниками и с какой жизнью столкнулись в стране с практически уничтоженной экономикой. Но и ту много-многомиллионную часть населения, что не была ни в Красной, ни в Белой армиях, трудно назвать мирной. В самом деле, сначала открытая гражданская война, карточная система и продразверстка в рамках «военного коммунизма», затем продналог, бесконечные бунты и мятежи, постоянная опасность расправ то со стороны красноармейцев и энкаведэшников, то со стороны их разномастных противников — все это вовсе не превращало людей в добрых и законопослушных граждан.

Большая часть населения России (до 80 процентов) жила в деревнях, т. е. фактически **отрезанно от какой бы то ни было культурной жизни**, которая, кстати сказать, собственно и делает человека человеком. К этому следует добавить и длившуюся чуть ли не до конца 30-х годов крестьянскую войну — войну крестьян с большевистским правительством за хлеб: за редкими промежутками все 20-е годы прошли под знаком крестьянских бунтов, которые подавлялись с отменной жестокостью. Плюс к этому начавшийся летом 1921 года голод в Поволжье (голодало свыше 20 млн. человек, свыше 5 млн. умерло на протяжении года). Итак, разрушенная экономика, разрушенное сельское хозяйство, как следствие — голод, обстановка, по сути, прекращающейся гражданской войны, на этом фоне нарастающее использование военной и полицейской силы в качестве безотказного средства решать и социальные, и экономические, и политические проблемы, и — как венец всему — практически неуправляемые многомиллионные массы голодных и озлобленных людей — вот вам второе условие для возникновения «русской школы кино», а также причина, по которой фильмы, снятые мастерами этой «школы», отличались **предельной политизированностью и удивительной агрессивностью**.

Партийные идеологи поставили перед режиссерами, на которых возлагались особые надежды, по сути дела, одну-единственную задачу — вести энергичную, наступательную пропаганду **советского образа жизни, большевистских концепций по переустройству мира и всячес-**

**ки оправдывать необходимость вооруженного захвата власти** в октябре 1917 года. В первую очередь для наблюдения за тем, как решается эта задача, и создавались в 1924 году кинокомиссии. Каждый из режиссеров, взявшийся за выполнение поставленной задачи, действовал, так сказать, на своем «участке»: **Лев Кулешов** закладывал теоретические основы «революционного кинематографа» и готовил смену; **Сергей Эйзенштейн** снимал фильмы о движении масс, стараясь придать изначально неорганизованной, хаотичной толпе некое направление, мотивировать ее движение сначала эмоционально, а потом и идейно; документальную пропаганду, основанную на подлинности, неигранности, невымысленности нового мира, строящегося в стране, вел **Дзига Вертов**; поэтическую картину «прекрасного нового мира» должен был создать **Александр Довженко**; наконец создать человеческий характер в новую эпоху, показать образ новой советской личности, по-видимому, входило в обязанности **Всеволода Пудовкина**. План, насколько его можно реконструировать сегодня, состоял в том, чтобы дать образец, своего рода канон для всех, кто работает в кинематографе. Что из этого получилось — вопрос второй. Нельзя сказать, что не получилось вообще ничего. Кое-что получилось, в частности, канон большевистского кино в том или ином виде был создан, но вот следовал ли ему кто-нибудь... Словом, перед нами — режиссеры-новаторы, пользовавшиеся у большевистского руководства кинематографом особым доверием.

**Лев Владимирович Кулешов** (1899-1970) начинал работать в кино как художник (он закончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества) в 1916 году у Ханжонкова, где работал с Е. Бауэром, Б. Чайковским и другими. После гибели Бауэра в автокатастрофе в 1917 году, завершил его фильм «За счастьем», в котором выступил и как актер. В тот же год снял свой первый самостоятельный фильм — приключенческую картину «Проект инженера Прайта». На фронтах гражданской войны снимал документальные и хроникальные сюжеты; к 1920 году относится его агитка «На Красном фронте», где режиссер попытался соединить документальные съемки с игровыми эпизодами. С 1917 года он пишет о кино и затем на протяжении нескольких лет высказывает целый ряд весьма конструктивных идей, повлиявших не только на отечественный, но и на мировой кинематограф.

Еще работая над «Проектом инженера Прайта», Кулешов почувствовал, что монтаж — это не только средство рассказать последовательно развивающуюся историю: соединяя несвязанные друг с другом кадры, можно придать им такой смысл, какого по отдельности в них не было. Он начал экспериментировать: крупный план лица знаменитого русского актера Ивана Мозжухина (в лекции о русском кино мы говорили о нем) он скле-

ил с другими крупными планами — тарелка супа, детская коляска, девушка в гробу. На выбранном плане Мозжухин играл чувственное переживание, но, смонтированная с крупным планом тарелки супа, мимика актера позволила сделать вывод о том, что его персонаж умирает от голода и грезит о тарелке супа; при монтаже с изображением девушки в гробу мимика актера воспринималась как страдание отца. Сталкивая на иленке изображения Белого Дома в Вашингтоне, памятника Гоголю на Арбате (не тот, что стоит сейчас, а тот, что выполнен Н. Андреевым) и вид на Москву-реку, Кулешов добился особого эффекта — он получил **несуществующее пространство** (сейчас его назвали бы «виртуальным»). Итак, монтажом можно создавать несуществующее пространство, **неигранное переживание, несуществующего человека**, склеенного из фрагментов изображений разных людей. Впоследствии эти опыты, точнее эффект, которого добился режиссер, стали называть «эффектом Кулешова». В чистом виде, т.е. так, как это в ту пору понимал Кулешов, суть эффекта заключалась в том, что **отдельный кадр самостоятельной ценности не имеет** (это лишь знак, буква, кирпич в здании фильма), его ценность, смысл, значение возникает только в монтаже, а вот монтаж обретает универсальное значение.

Другая существенная идея Кулешова связана с работой актера на экране. Она была результатом так называемых «конструктивистских» увлечений многих художников первой половины 20-х годов: поэзия Маяковского, сценические эксперименты Мейерхольда, фотокомпозиции и оформительские проекты Родченко, архитектурные проекты братьев Весниных и Татлина — вот наиболее яркие создания в рамках этой «конструктивистской» тенденции. Она подразумевала торжество техники (еще в «Проекте инженера Прайта» Кулешов много снимал гидравлические машины Роберта Классона) и фактически **игнорировала человека как личность**. Отсюда — презрение к психологии как к основе актерской работы и к кадровому пространству, перегруженному бытовыми подробностями, т.е. ко всему тому, чему Кулешов учился у Бауэра (теперь он называл это «слякотью» — видимо, по названию фильма Б. Чайковского «Слякоть бульварная», 1918, где он работал художником). В противовес всему этому Кулешов предлагал «людей-натурщиков», которых он противопоставлял «королям экрана» и каждый из которых должен был решать свою задачу, пользуясь своей естественной «красотой» и выполняя «целесообразные» действия. Определять эти действия, понятно, предстояло режиссеру. Работа каждого натурщика в отдельности самостоятельного значения не имела — **важен был ансамбль**.

Логика, как видите, та же, что и с монтажом: отдельный кадр значения не имеет — **важен монтаж**. Собственно, обе эти идеи в чистом виде никог-

да не были реализованы. Из «эффекта Кулешова» время пережила только идея монтажа, который и в самом деле — основа основ не только кино, но и телевидения. Отдельный кадр, разумеется, может быть и самоценным, если это нужно режиссеру, но его знаковый характер — это, конечно, прозорливая догадка, предвосхитившая кинематографические концепции структуралистов 60-х годов (Умберто Эко, Кристиана Метца, Ролана Барта). Идея «ансамбля актеров-натурщиков» опять-таки как таковая в кино не прижилась, однако тем самым впервые (по крайней мере, в советский период) был поставлен вопрос **о необходимости актерского ансамбля**, когда все исполнители работают в рамках единого замысла и единого понимания этого замысла; впервые возникла мысль о специфическом **актере кино**, о специфике актерской работы на экране (в отличие от сцены). Кроме того, уже довольно давно актеры, особенно при съемках «на натуре», на дальних планах действуют не как актеры, а как марионетки, «натурщики», подчиняясь каждому слову режиссера. Можно вспомнить еще и опыт работы знаменитого итальянского режиссера 60-х — 70-х годов Микеланджело Антониони, который, в частности, в своей знаменитой «тетралогии некоммуникабельности» («Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня») как раз и руководствовался идеей управления **актером-марионеткой**.

Работая над теоретическими основами нового кинематографа, Кулешов не забывал и о второй своей задаче — подготовке смены. Еще в 1919 году, вернувшись с театра военных действий гражданской войны и работая над агиткой «На Красном фронте», Кулешов начинает преподавать в Госкиношколе\*. На первых порах он взялся работать с теми, кто не выдержал экзаменов. Постепенно эта группа учащихся (в ту пору их называли «студийцами») переросла в отдельную мастерскую. Сказать, что все, кто учился у «самого» Кулешова, в равной степени обогатили мировой кинематограф, значило бы погрешить против истины. Из тех, кто занимался у Кулешова в этой первой мастерской (А. Хохлова — жена Кулешова, П. Подобед, Л. Оболенский, П. Галаджев, Вс. Пудовкин, В. Фогель, С. Комаров, Б. Барнет и другие), на мировой уровень вышел один Пудовкин, сравнительно известен Борис Барнет, и фактически все. Известность остальных не выходит за круг историков кино. Впрочем, **ценность этой мастерской именно в том, что она — первая**, ею открылся длинный ряд творческих мастерских, собственно и подготовивших отечественную школу сначала актеров, а затем и режиссеров.

\* Госкиношкола под руководством В. Гардина открылась 1 сентября 1919 года. В 1922 году она была реорганизована в Государственные мастерские повышенного типа; в 1925-м — в Государственный техникум кинематографии (ГТК); в 1930-м — в Государственный институт кинематографии (ГИК); с 1938 года ГИК стал называться ВГИКом.

Из педагогических начинаний Кулешова периода 20-х годов — и до ухода из Госкиношколы в 1922 году из-за разногласий по педагогическим вопросам; и после, когда мастерская занималась в помещении Опытного-Героического театра ГИТИСа, — следует упомянуть так называемые «фильмы без пленки» и любопытную учебную программу для подготовки «натурщиков». «Фильмами без пленки» назывались театрализованные мини-представления, показывавшиеся студийцами на публике. По сути дела, это были **монтажные этюды** (во всяком случае, так их называет А. Хохлова, принимавшая в них непосредственное участие), которые не снимались на пленку — потому так и названы. А не снимались они по той простой причине, что и Госкиношкола в целом и тем более покинувшая ее мастерская Кулешова были удручающе бедны и им не на что было приобрести пленку. Тем не менее эти игровые этюды имеют полное право называться монтажными — с помощью двух раздвигающихся занавесов, черных бархатных ширм в виде четырехугольных колонн, освещения и сравнительно глубокого (по отношению к ширине) сценического пространства все представление строилось монтажно. Основных этюдов, т. е. тех, что показывались регулярно, было пять: «На улице Святого Иосифа, 47», «Золото», «Кольцо», «Венецианский чулок», «Яблоко». Именно в этих монтажных и пластических этюдах и отработывалась идея Кулешова об ансамбле актеров-натурщиков.

В 1922/1923 году Кулешов написал «Программу кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков». Сегодня она интересна двумя обстоятельствами. Во-первых, как выяснилось, она помогла воспитать не столько актеров-натурщиков (эта идея постепенно заглохла), сколько преподавателей и ассистентов по режиссуре и актерскому мастерству — сегодня ни тех, ни других специально не готовит никто. Во-вторых, в обстановке сегодняшней всеобщей и кинематографической и телевизионной безграмотности некоторые тезисы этой программы представляют определенный интерес. Немало современных, так сказать, профессиональных кино- и телережиссеров, наверное, с интересом узнали бы из программы о том, что «киноаппаратом надо снимать не то, что на первый взгляд кажется интересным, а только такой материал и такой действенный процесс, который построен в особо организованных формах». Или вот еще: «чтобы научиться строить движение людей и вещей перед киноаппаратом, надо найти законы, по которым это движение строится». Но попробуйте это доказать нынешним кинематографическим и телевизионным маэстро.

Как нередко бывает у теоретиков, собственные фильмы Кулешова были гораздо менее смелыми и последовательными, нежели его умозрительные догадки и актерские этюды студийцев. В фильме **«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924)**, иногда по-

казываемом нашим телевидением, несмотря на строго выдерживаемый **ритм и жесткие, подобные маскам характеристики персонажей**, чувствуется, с одной стороны, оглядка на массовые вкусы, а с другой — на идеологические требования. «Мистер Вест» — это комедия, или, как принято называть такие фильмы, «сатирическая комедия», хотя кого именно там высмеивают, понять трудно. Трудно, естественно, с точки зрения идеологов. В самом деле, считается, что объект сатиры — «буржуазная пропаганда», якобы распространявшая по всему миру всякие ужасы и небывальщины о жизни в новом государстве — в нашей прессе оно напыщенно именовалось не иначе как «юная страна Советов».

Некий мистер Вест, т. е. Запад (актер Порфирий Подобед), отправляется по делам в Москву. Он не слушает никаких предупреждений, напротив, он уверен, что сумеет договориться с теми, кого видит в фотоальбоме «Типы русских большевиков». Типы там изображены странные — усатые, бородатые в папах, не то красные, не то белые, не то зеленые. С ним в поездку увязывается ковбой Джек (актер Борис Барнет), по-видимому, для охраны. Разумеется, те, с кем он сталкивается в Москве, не похожи на типов из альбома — кто в цилиндре, кто в кепочках, но что-то есть и общее с альбомными персонажами, более того, новые знакомые пытаются им подражать. Это подражание кулешовские «натурщики» не играют, а имитируют, чем достигается иногда забавный, но в целом не столько экранный, сколько театральный эффект — театрализация в принципе возможного события. Представляете, каким был бы этот фильм, приди сценаристу (поэту Николаю Асееву) в голову мысль сделать банду Жбана закамуфлированными агентами ОГПУ, а мистера Веста перековавшимся шпионом! Но в этой «сатирической комедии», как ни удивительно, все всерьез: это на самом деле банда, руководимая настоящим уркаганом по кличке Жбан (актер Всеволод Пудовкин). Урки похищают Веста, грабят его один раз, затем другой (сажают якобы в тюрьму, а потом устраивают «побег» через дымовую трубу, естественно, не бесплатно), и судьба этого бедолаги была бы действительно незавидной, но тут, словно *deus ex machina*, появляются «наши» не то из МУРа, не то из ОГПУ, всех, кого надо, берут, а Весту уже «настоящие большевики» показывают красавицу Москву с еще неразрушенными церквями (декрет о «безбожной пятилетке» за подписью Сталина выйдет только в 1932 году).

В фильме играла вся кулешовская мастерская: Подобед, Барнет, Хохлова, Пудовкин, Комаров, Оболенский, Харлампиев, Галаджев, Фогель и другие, и это обстоятельство, несомненно, сказалось на общем эффекте. «Этюдная» манера, к какой привыкли эти «натурщики», избавляла зрителей от необходимости верить во все происходящее на экране, превращая

фильм в **забаву для не слишком требовательной аудитории**. В этом, конечно, нет ничего плохого, но, во-первых, перед нами не экранное зрелище, а сценическое, пусть и снятое на пленку, тогда как Кулешов как раз и сражался против театра в кино, и в итоге получается смех любой ценой; во-вторых, это совсем не то, к созданию чего призывали режиссеров идеологи — им требовалось серьезное «революционное искусство», а не забава для нэпманов. Историкам кино, понятно, не остается ничего другого, как считать «Мистера Веста» шедевром: в эпоху кинематографа, который, условно, разумеется, можно назвать «пантелеевским», эта ловко скроенная, ритмично смонтированная, эффектно снятая (оператор Александр Левицкий), хотя и поверхностно сыгранная безделушка казалась и свежей и оригинальной. Этому не мешала даже пародийность фильма, т. е. неоригинальность его (пародия всегда означает зависимость от предмета пародирования). Помните, я чуть раньше сказал, что трудно понять, кто здесь высмеивается? Так вот, если убрать за скобки идеологию, то можно сказать, что высмеиваются здесь **американские приключенческие фильмы** с Дугласом Фэрбэнксом (что-то типа «Знака Зорро») и схожие с ними немецкие ленты с Гарри Пилем (вроде «Летающего авто»). С другой стороны, сатира ли это?

Пропускаю сумбурно смонтированную картину «Луч смерти» (1925), своего рода вариант «Гиперболоида инженера Гарина», снятый по сценарию Пудовкина, и предлагаю вашему вниманию действительно оригинальный фильм, заслуживающий самого серьезного и вдумчивого отношения к нему. Я имею в виду **«По закону» (1926)**. Это экранизация рассказа Джека Лондона «Неожиданное», посвященного тем же золотоискательским мукам на Клондайке, что и уже знакомая нам с вами чаплиновская «Золотая лихорадка» (снята она, кстати, за год до фильма Кулешова). Суть фильма во взаимоотношениях между членами небольшой группы золотоискателей, старающихся найти золотую жилу. В группе пять человек: руководитель швед Ганс Нильсон (Сергей Комаров), его жена англичанка Эдит (Александра Хохлова), двое акционеров — Дэтчи, судя по прозвищу датчанин (Порфирий Подобед), и Харки (Петр Галаджев), а также ирландец Майкл Дэннин (Владимир Фогель). В Дэннине-то и проросло зерно конфликта.

Однажды Нильсон, разочарованный тем, что никак не удается найти золото, предлагает сменить место и поискать золото где-нибудь еще. Решительный Дэтчи тут же посылает ирландца собрать инструменты и подготовиться к отправлению. Между прочим, все сидят и завтракают, но Дэннин послушно выполняет распоряжение, а Дэтчи, когда он уходит, тут же забирает его еду и распределяет между остальными. Мелочь? Но мы сразу же понимаем, что Дэннин тут чужой. Его презирают, им помыкают. Однако, начав собирать инструменты, Дэннин вдруг обнаруживает, что Нильсон ошиб-

ся и золото есть, о чем простодушный ирландец и спешит оповестить товарищей. На прииске вновь закипела работа, и, пока Эдит вместо того, чтобы заниматься стиркой, с удовлетворением любитесь намытым золотом, обстирывать группу приходится всеми презируемому ирландцу. Больше ему не доверяют, что глубоко оскорбляет чувствительного Дэннина. Это из тех мелочей, которые вслед за Лондоном накапливает Кулешов, подготавливая взрыв. Однажды этот взрыв и происходит. Группа отмечает удачу — намыли достаточно золота! И делают это, естественно, без Дэннина. более того, в его отсутствие над ним насмеваются. В этот момент в домике старателей появляется Дэннин. Что же он видит? Его товарищи, только благодаря ему и нашедшие золото, теперь пьют и едят, и никому не пришло в голову пригласить за стол и его. Кроме того, он видит в их глазах насмешку. Харки поднимает стакан и с наигранной любезностью обращается к вошедшему: «Ваше здоровье, господин Дэннин!». Нервы ирландца не выдерживают: он снимает плеча ружье и стреляет — сначала в Харки, потом в Дэтчи.

Этот драматический момент и есть то самое «неожиданное», что нарушило жизнь группы людей и о чем писал Джек Лондон. Здесь возникает проблема, вероятно, хорошо знакомая психологам, — как люди, привыкшие к упорядоченному бытию, пусть и в сложнейших условиях, закаленные постоянной необходимостью бороться с природой за выживание, как они воспринимают, переживают непривычные, «нештатные», неожиданные ситуации во взаимоотношениях друг с другом? Не говоря уже о том, что подобную ситуацию они сами и создали. После того как прошел первоначальный шок, Эдит бросилась на Дэннина, которому удалось далеко не сразу с ней справиться, но когда удалось, шок прошел и у Нильсона, и вдвоем с Эдит они связали ирландца.

Следующий этап — похороны убитых. Если золото благодаря Дэннину обнаружили летом, то убийство произошло зимой. Эпизод похорон интересен параллельным монтажом: пока Нильсон и Эдит, преодолевая снег и метель, везут на санях погибших, роют могилы и т.п., связанный Дэннин предпринимает отчаянные попытки освободиться. Однако здесь любопытно и другое: **режиссер практически мало пользуется значимыми деталями**, что, казалось бы, естественно для беззвучного кинематографа, и, напротив, много времени и пленки тратит на **ненужные подробности**, снятые, кстати говоря, общими и дальними планами (как то и дело переворачиваются сани с покойниками, как не удается преодолеть сильнейший ветер и т. д.). Монтаж этих дальних планов с планами средними и крупными (попытки Дэннина освободиться) показывает, что кулешовская идея отдельного кадра как знака, как кирпичика в общем здании фильма хороша теоретически, но на практике трудно реализуема. Тем более в этом

эпизоде много моментов, когда статичные крупные планы не соответствуют динамике происходящего. Суть же событий заключается в том, что ни те, кто на улице, ни тот, что в доме, не поддаются обстоятельствам — они борются из последних сил.

Но вот — весна и начинается ледоход. Обычно ледоход — знак освобождения, ломки привычного порядка, спасения наконец (бывают, конечно, и другие смыслы). У Кулешова ледоход — это разгул стихии, не освобождение, а, наоборот, пленение человека, его слабость перед стихией. Будку старателей несет на льдине, мы видим, насколько она ветха и непрочна, похожа на картонный домик в окружении воды и льдов. А в домике — трое. Они — пленники стихии. Один из них — вдвойне пленник. Дэннин связан. Что супруги Нильсон намерены предпринять, что хотят сделать со своим пленником? Ломки привычных правил не будет: с ирландцем обойдутся по закону, и никакой ледоход тут не помеха. По какому праву будет применен закон, чьим именем? Именем королевы. В хижине начинается суд. Конечно, можно было бы сказать, что это — пародия на суд. Но нет — все относится к нему серьезно, и судьи и обвиняемый. В этом-то и суть рассказа и фильма. Человек остается человеком, только если не поддается обстоятельствам, если он сильнее их. И Нильсоны и Дэннин виновны друг перед другом — таковыми их сделали обстоятельства. Но они их преодолевают. Законопослушные Нильсоны — тем, что в любых условиях следуют закону. Дэннин подчиняется их воле и таким образом искупает свою долю вины, за что и вознаграждается в финале. Судьи приговаривают его к повешению.

Эпизод казни — наиболее удачный в фильме. Его лучшие кадры (Дэннина ведут к месту казни, подготовка к казни) исполнены **необыкновенно выразительной пластики и поистине эпического настроения**. Их не смогли испортить даже некоторые на удивление неудачные мизансцены. Эта голгофа Майкла Дэннина насыщена поразительной графичностью изображения и вполне заслуженно стала хрестоматийной. К сожалению, сама казнь и поставлена, и сыграна, и снята на редкость неуклюже и театрально в худшем значении этого слова. Сосна, ставшая виселицей, обыграна здесь как театральная кулиса, за которой персонажи занимаются совершенно непонятно чем и за которую в конце концов Нильсон, повесив Дэннина, зачем-то утаскивает свою жену, бьющуюся тут же в истерике. Кстати, истерикой Эдит и заканчивается рассказ Лондона. Сценарист Виктор Шкловский придумал другой финал. Нам показывают сосну-виселицу, но на ней никого нет. Эти законники Нильсоны не то что золото найти самостоятельно не могут — даже повесить человека как следует не в состоянии! Они сидят в хижине в полной прострации. Но вот, словно в фильме ужасов, сама открывается дверь со стекающей от дождя водой, и на поро-

ге вырастает фигура Майкла Дэннина с обрывком веревки вокруг шеи. Под взглядами потрясенных Нильсонов он проходит в комнату, забирает золото (оно принадлежит ему не меньше, чем остальным) и перед тем, как окончательно уйти, замечает болтающуюся на шее веревку. Он снимает ее, складывает и бросает Нильсонам со словами «На счастье!». Слова эти «звучат» не менее издевательски, чем фраза Харки «Ваше здоровье, господин Дэннин!», оказавшаяся для него роковой.

Фильм этот интересен в нескольких отношениях. Во-первых, некоторые сцены поражают до сих пор, например, та, где Дэннина ведут на казнь, — не зря эта сцена стала классической. Во-вторых, по фильму видно, **как практическая режиссура заставляет отказаться от теоретических, умозрительных догм**, особенно монтажных (параллельный монтаж в эпизоде похорон мы с вами уже разбирали). В-третьих, интересно, как некоторые догмы все же сказываются на фильме, и прежде всего там, где работают актеры. Логикой фильма они **перестали быть натурщиками**, но так и не смогли отделаться от привычной этюдности, когда жизненную психологию нужно не изобразить, а выразить. Особенно разрушительно этюдная манера сказалась на игре Хохловой в роли Эдит. Временами ее исполнение вообще кажется карикатурой. В этом смысле особенно удивителен эпизод убийства, когда Нильсон и Эдит в шоке смотрят, как под пулями Дэннина один за другим гибнут Харки и Дэтчи. Что делают актеры — Комаров и Хохлова? Стараются ли они выразить драматизм сцены? Или исполняют этюд на тему «Шок»? Потешно выпученные глаза, раскрытые, как перед стоматологом, рты... Как выясняется, фильмы, снятые на пленку, — совершенно другая стихия, нежели «фильмы без пленки», т. е. сценические этюды.

Наконец еще одно обстоятельство. Принято считать, что удача этого фильма (а это, несомненно, удача) не имеет под собой никаких оснований, что она чисто случайна и неожиданна. Тем более что и авторы, Кулешов и его сценарист Шкловский, говорили, что у них не было иных целей, кроме как «сделать дешевую ленту». Если учесть, что это говорилось постфактум, то, по-видимому, не обошлось без обычного авторского кокетства, но если взглянуть на фильм серьезно, то его **случайность и неожиданность** станут совершенно очевидными. Начать с того, что ни до, ни после Кулешов не создавал психологических драм да еще и со строго ограниченным числом участников, фактически запертых, как в романах Агаты Кристи, на ограниченном, изолированном пространстве. В сущности, это самый настоящий фильм «каммершпиле» почти со всеми теми признаками, о которых мы говорили в предыдущей лекции, вплоть до драматической развязки, ибо, уж и не знаю, можно ли считать спасение Майкла Дэннина «хеппи-

эндом». Здесь, хоть и непоследовательно, намечено единство времени и места и безусловно выдержано единство действия. Монтаж, как правило, повествователен, а не выразителен, т. е. предназначен в основном для связного рассказа о событиях, а не для метафорического показа окружающего мира. Тут, как в зрелых сценариях Майера (начиная с «Осколков»), прописана общественная мораль, диктующая поведение персонажей. Отличие лишь в том, что столкновение моральных установок здесь происходит не в обыденной, как в фильмах «каммершпиле», а в экстремальной обстановке, да и символы у Кулешова гораздо меньше, чем в немецких камерных кинодрамах. Далее, в этом фильме фактически нет оглядки режиссера ни на массовые вкусы, ни на идеологические требования. Смотреть «По закону» куда скучнее, чем того же «Мистера Веста», а уж «революционным искусством» здесь и не пахнет. Все эти качества фильма «По закону» делают его совершенно исключительным событием в творчестве Льва Кулешова, сила которого заключена не в режиссерских созданиях, а в *теории практической режиссуры, в создании режиссерской методологии.*

Другим режиссером, пользовавшимся в ту пору особым доверием властей, был **Сергей Михайлович Эйзенштейн** (1898-1948). Прежде чем стать кинорежиссером, он учился в Петроградском институте гражданских инженеров, затем, не закончив его, пошел добровольцем в Красную Армию, там принимал участие в художественной самодеятельности, т.е. был и актером, и режиссером, и художником; командированный в Академию Генштаба, он, однако, предпочел работу в театре и в 1921 году уже возглавил художественную часть Первого рабочего театра Пролеткульта, совместно с другими разрабатывая оформление спектакля «Мексиканец» (по рассказу Джека Лондона), в тот же год поступает на учение к Всеволоду Мейерхольду в ГВЫРМ (эта странная аббревиатура означает Государственные высшие режиссерские мастерские), но на следующий год уходит оттуда и оформляет различные театральные постановки, руководит театральными мастерскими Пролеткульта, одновременно преподавая там. В 1923 году публикует в журнале Маяковского «ЛЕФ» («Левый фронт») статью-манифест «Монтаж аттракционов», в которой придумывает особую методику создания массового зрелища, и в тот же год, согласно этой методике, ставит спектакль в том же театре Пролеткульта «На всякого мудреца довольно простоты» по одноименной пьесе А. Н. Островского (затем это название сократилось до одного слова — «Мудрец»). Такова вкратце предыстория Эйзенштейна-кинорежиссера.

Если «конёк» Кулешова — преподавание и разработка практических съемочных приемов, пригодных не столько для него самого, сколько для режиссерской профессии как таковой, то Эйзенштейн специализировался, если так

можно выразиться, *на теории собственных съемок и на идеологии собственных съемок.* Он был типичным режиссером-эгоцентриком: сам для себя писал теории, сам по этим теориям снимал, на основе снятого придумывал новые теории и преподавал на примерах собственных же фильмов. Эта замкнутость на собственном творчестве, уверенность в том, что любой его фильм — образец для обучения и подражания, уникальны в истории мирового кино. И это притом, что фактически все фильмы, во всяком случае, поставленные в 20-е годы, были сняты им «по поручению» тех или иных властных (либо идеологических) организаций: «Стачка» (1924/1925) — по предложению Пролеткульта, «Броненосец «Потемкин» (1925) — по заказу юбилейной комиссии Президиума ЦИК СССР, «Октябрь» (1927) — по поручению правительственной комиссии, единственное исключение — «Генеральная линия» («Старое и новое», 1929), да и тот целиком базировался на партийных постановлениях.

Столь тесная, можно сказать, неразрывная связь с властными установками, сильно затрудняет трезвую оценку фильмов Эйзенштейна постфактум, с исторической дистанции. Тем, кто в 60-е, 70-е и 80-е годы защищал диссертации на темы, так или иначе связанные с творчеством этого режиссера, было несравненно легче делать выводы из всего, что он снял и написал, — ведь исходные, базисные идейные установки и Эйзенштейна и искателей ученых степеней были, по сути, близки (об искренности, с какой следовали этим установкам, я сейчас не говорю, да мы с вами и не о диссертантах сейчас разговариваем, а об Эйзенштейне), они жили в одной и той же стране. Но мы-то с вами живем сейчас в совершенно другой стране, и, чтобы понять столь узкое, единоподдающееся переменам и *нередкость агрессивное мировоззрение*, особенно его экранный вариант, надо предпринять немалые усилия.

Чтобы облегчить нам с вами эту задачу, предлагаю схему последовательности наших усилий. 1. Коль скоро творческие установки режиссера неразрывно связаны с установками властными, с официальной идеологией, то его фильмы можно и нужно воспринимать как непосредственную политическую рекламу (напоминаю, что в те да и в последующие годы эта реклама называлась пропагандой). 2. Когда анализируют рекламу (товарную или политическую, безразлично), то прежде всего обращают внимание на ее предмет, т. е. на то, что рекламируется. В нашем случае — это тематический, содержательный слой фильмов Эйзенштейна, то, о чем они. 3. Наконец качество, собственно, рекламы, т.е. особенности фильмов.

Первый этап нашей схемы мы с вами уже фактически прошли, установив *заказной характер эйзенштейновских фильмов.* Заказ, во-первых, означает потребность заказчика в рекламе, а во-вторых, связанность ис-

полнителя с заказом: это именно **исполнение заказа, а не свободный полет творческого воображения**. Нужно понять, что никакая реклама (или пропаганда) не выполняется без заказа. Далее, что именно заказывали Эйзенштейну власти? Другими словами, о чем эти фильмы?

О том, как в начале 10-х годов большевики всячески разжигали на заводах России настроения массового недовольства рабочих (поводом для этого могло послужить что угодно), провоцировали забастовки (стачки) и, как результат, расправы над забастовщиками, чтобы таким способом спровоцировать пролетариат (рабочих) на более обширные и серьезные, массовые забастовки («Стачка»), О том, как те же большевики спровоцировали в июне 1905 года бунт матросов на броненосце «Князь Потемкин Таврический», о том, как в ходе этого бунта был убит матрос, о поддержке бунтарей частью населения Одессы, о расстреле этих людей казаками, об ответном залпе с палубных орудий броненосца, о том, как царская эскадра не стала атаковать броненосец, а дала ему уйти («Броненосец «Потемкин»), О том, как в феврале, июле и октябре 1917 года назревал, готовился и произошел вооруженный захват власти большевиками («Октябрь»), О том, как, в соответствии с призывом Сталина к «сплошной коллективизации», бедная и прогрессивная крестьянка организовала в деревне молочную артель, как с помощью рабочих она, преодолев сопротивление кулаков, сделала артель, т. е. колхоз, процветающей («Генеральная линия»). Какой вывод можно сделать из перечисления этих тем?

Если власть (в широком понимании) заказывает фильмы на соответствующие темы, значит, она в них нуждается. Что за нужда? К 1924 году уже стало понятно, что «новая экономическая политика» (НЭП) противоречит перспективам развития большевистского государства, ибо не дает возможность опереться на «самый революционный класс» т.е. на пролетариат: ведь, как полагали советские идеологи той поры, только через пролетариат («пролетарии всех стран, соединяйтесь!») удастся разжечь «пожар мировой революции». Требовалось доказать и показать, что пролетарии — святые люди, мученики этой самой мировой революции. Об этом — фильм Эйзенштейна «Стачка», и рассчитывался он именно на пролетарского, рабочего зрителя. «Броненосец «Потемкин» — фильм юбилейный, снят к двадцатилетию «первой русской революции», т. е. первых, спровоцированных большевиками массовых выступлений против правившего тогда царского режима Романовых. Возможно, эта дата стала поводом, чтобы доказать «революционность» российских вооруженных сил, в частности флота — многие еще помнили **красавую расправу над взбунтовавшимися в феврале 1921 года моряками Кронштадта**, да и общее состояние Красной Армии по окончании гражданской войны было далеко не блестящим (что,

кстати, в 1924 году подтвердила специальная комиссия ЦК РКП(б)). Так что задача напомнить о «большевистском» прошлом русских моряков представляется вполне реальной.

Еще один «юбилейный» фильм — «Октябрь» — десять лет образования большевистского государства. Поистине есть что вспомнить. Да и положение к юбилейному (1927-му) году сложилось нелегкое: обострилась международная ситуация (всерьез ждали войны), напряглась обстановка в деревне («хлебная забастовка»), в атмосфере стычек и противостояний на верхних этапах власти шел процесс индустриализации, формировалась так называемая **мобилизационная система** (т. е. сильная централизованная власть плюс тотальная государственная монополия на всё). Ничего удивительного, если наверху сочли, что эффектное рекламное подведение итогов десятилетней деятельности будет абсолютно уместным, даже ободряющим. Вообще обстоятельства работы Эйзенштейна над «Октябрем» и следующим фильмом «Генеральная линия» кажутся сегодня просто показательными, причем именно в том смысле, что они показывают чуть ли не буквально, до какой степени Эйзенштейн оказался послушным исполнителем партийной политики в сфере, так сказать, художественного творчества.

В мае 1926 года он начал работать над сценарием «Генеральная линия», тема которого была вплотную связана с политикой коллективизации (т.е. организации коллективных хозяйств, колхозов), ее проводила ВКП(б) под руководством Сталина. Сценарий писался на волне энтузиазма, вызванного призывом Н. Бухарина к крестьянам «обогащаться» и не опасаться наказания за это (апрель 1925 года). Но, как я уже сказал, ситуация и в стране и за ее рубежами накалилась, и съемки, начавшиеся было осенью 1926 года, были прерваны самым бесцеремонным образом: партия нуждалась в «юбилейном» фильме, и режиссер послушно переключился на работу над «Октябрем». Когда в ноябре 1927 года фильм был готов, Эйзенштейн тут же вернулся к сценарию «Генеральная линия», но за время, прошедшее с осени 1926 года, ситуация в стране изменилась. «Хлебная забастовка» (отказ крестьян сдавать зерно государству по заниженным закупочным ценам) привела к ужесточению аграрной политики, и на XV съезде ВКП(б) было принято решение о необходимости увеличить налогообложение зажиточных крестьян (кулаков). Все чаще стали звучать призывы к «массовой, сплошной коллективизации», и в колхозы стали вступать те, кто в период НЭПа не сумел обогатиться, а с другой стороны, оказался оторванным отличной ответственности за землю. Эти безлошадные крестьяне и были опорой сталинской коллективизации. Героиней фильма стала **безлошадная крестьянка** Марфа, а фильм теперь назывался «Старое и новое». К 1929 году, когда этот фильм вышел на экраны, аграрная политика в стране

была уже исключительно репрессивной, и Сталин имел все основания назвать этот год годом «великого перелома».

Вот так вместе с «генеральной линией» партии и колебался Эйзенштейн, связавший с ней и личную и творческую судьбу. Но, как увидим в дальнейшем, это ему мало помогло: в 30-е годы доверие сменилось недоверием и подозрением.

Итак, реклама революционных и трудовых свершений новой власти — перед нами. Заказной характер этих фильмов для нас — факт. Что именно рекламировалось, мы теперь тоже знаем. Третий пункт нашей схемы — качество рекламы. Зададимся вопросом — чего не хватало режиссерам первых агиток, тому же Пантелееву? Выдумки, сюжетов, представления об идеальном герое, исторического чутья и изобретательности. Всем этим в избытке был от природы наделен Эйзенштейн. Кто был идеальным героем у Эйзенштейна? Догадаться нетрудно — тот, на кого опиралась партия, а опиралась она на массу (по партийной лексике, на «народ»). **Массалюдей**, в полном соответствии с политикой партии, и стала тем **идеальным героем у Эйзенштейна**, на приключениях, испытаниях, драмах в жизни которого и основывают свои произведения писатели и драматурги. Массу людей принято называть толпой, в которой, как известно, человек лишается своей индивидуальности, своеобразия, своего «Я»: в толпе нет ни личностей, ни представителей профессий, ни мужчин, ни женщин; лицо в толпе — это не «он» и не «она», это — **ОНО**. Вот **толпа**, состоящая из множества ОНО, **и была идеалом для партийного руководства**, ибо ею легко управлять. Такая **толпа — герой первых трех эйзенштейновских фильмов**: «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь».

Именно поведение нерассуждающей толпы, ее бунт, тупой и бессмысленный, стали общим почти сюжетным началом этих трех фильмов, которые вполне могут рассматриваться как части одного сериала (впрочем, довольно жутковатого). По исходному замыслу, от фильма к фильму эти толпы, по-видимому, должны были становиться все организованнее, а бунт их — осмысленнее. Не зря эпиграфом к «Стачке» приведены слова Ленина о том, что сила пролетариата — в организованности. Замысел, таким образом, если судить по фильмам, выстраивался так: неорганизованная толпа рабочих, податливая на провокации и потому обреченная на разгром в «Стачке»; организованная толпа матросов (военные люди все-таки!) — это уже залог будущих побед («Броненосец «Потемкин»), наконец только под руководством партии и Ленина толпа превращается в народ, свергающий царский режим в «Октябре». Однако к каким бы хитроумным приемам ни прибегал режиссер, **превратить толпу в народ ему не удалось**: с Лениным ли, без Ленина толпа так и осталась толпой — и когда в панике

носились по поселку в «Стачке», и когда то сбрасывала офицеров за борт, то яростно сжимала кулаки на похоронах, то металась под пулями казаков в «Броненосце «Потемкине», и когда металась по улицам Питера в «Октябре». Многолюдные, толпивые, шумные (несмотря на беззвучие немого кино), лишённые человеческих характеров, только и придающих смысл показываемым событиям, основанные лишь на масках да типажах, фильмы Эйзенштейна, тем не менее, выполняли две очень важные пропагандистские (рекламные) функции.

**Во-первых**, в них оправдывалась жестокость как свойство человеческой природы, независимо от того, по какую линию «фронта» находится человек и какое место занимает он в обществе. Здесь особенно показательны кадры разгона и расстрела забастовщиков, смонтированные с кадрами на бойне («Стачка»). Немыслимо затянутый **эпизод на бойне**, где долго и со всеми подробностями показано, как **корове перерезают горло**, оправдывается, по мысли режиссера, жестокой расправой с рабочими, служа как бы метафорой этой расправы. Не говорю уж о примитивности этой «метафоры», о ее лобовом характере — главное, она тут не нужна! Расстрел беззащитных людей — событие самодостаточное. Но Эйзенштейн, судя по всему, вообще был любителем жестокостей, эдаким Тарантино 20-х годов. Их особенно много в «Броненосце «Потемкине», и смакуются они там с каким-то мрачным наслаждением: это и расправа «организованной» толпы матросов над офицерами (здесь особенно привлекает пенсне сброшенного за борт врача, зацепившееся за канат, — милая и на редкость «человечная» подробность), это и расстрел толпы на одесской лестнице — истинный пир «аттракционов» жестокости. Оправдания этому нам хорошо сегодня знакомы: жестокость якобы порождает жестокость и т. д. до бесконечности.

**Во-вторых**, любые монтажные приемы, восхищающие штатных эйзенштейнистов ассоциативностью, жестко ритмизированное развитие событий в фильмах 20-х годов требовались Эйзенштейну для чувственного, эмоционального «разогрева» массового зрителя. Известно, что нет средства эффективнее, нежели ритм, когда речь идет о толпе, которую требуется привести в движение. В те годы, возможно, одним из первых это понял Эйзенштейн: его фильмы (может быть, за исключением «Октября») умышленно были рассчитаны не на интеллектуального и даже не на подготовленного зрителя. Его фильмы **заказывались и снимались в расчете на толпу**, заполняющую зал перед отправлением на фронт — все равно какой, хоть на трудовой. Бог Эйзенштейна (кроме партии, разумеется!) — **ритм**, то есть то, что воздействует не на разум, а на подкорку, на манер нынешних рок-концертов. Это как 25-й кадр: бей врага! А вот на вопрос —

кто же враг? — ответить может только партия. В этом и заключено рекламное, пропагандистское воздействие фильмов Эйзенштейна, с одной стороны, и, с другой — полное растворение в них режиссера, ни на минуту не задумывавшегося над тем, что за работу он выполняет. (Может, впрочем, и задумывался, и его вполне устраивало и то, что он делал, и то, как он это делал и зачем. Что в принципе еще хуже, чем если бы не задумывался.)

В этом отношении Эйзенштейн — идеальный мастер «черного» пиара, в те времена — «красного», кровавого, ибо крови в его фильмах льется предостаточно. И это обстоятельство также вполне соответствовало задачам, поставленным большевистским руководством перед всеми, кто не сопротивлялся ему, а помогал, — добиться любым путем, лучше — через устрашение, централизации власти и ее абсолютной монополии на всё, в том числе, или даже в первую очередь, на жизнь и судьбу людей. Как и во всяком пиаре, цель притянута к поводу «за уши», реальность служит лишь фоном для исходных тезисов, у Эйзенштейна декларируемых в титровых надписях, а допуски, натяжки, а то и откровенное вранье оправдывается требованиями высокого искусства и выражением конечной цели — Революции.

В начальных эпизодах «Стачки», в ее первой главе (фильм разделен на шесть «глав»), названной «На заводе все спокойно», даны прямо-таки идиллические картинки из жизни рабочих (счастливые отцы с детьми, массовые купания, гуляющая молодежь и т. п.). Поэтому с недоумением в конце «главы» читаем вместе с рабочими строчки из большевистской газеты «Искра», где написано о том, как «тяжело живется рабочему классу». Но режиссера это противоречие не смущает: ему нужно показать, что спокойствие на заводе мнимое. Из цеха кто-то украл микрометр (что вполне по-русски, да и по сию пору выносят всё). Начальник цеха назвал воров рабочего, обнаружившего пропажу. Замечу: не наказал, хоть бы и рублем, а только назвал воров. Это так подействовало на рабочего, что он... повесился. Бывает? Возможно, хотя и сомнительно, но предположим, что так и было, примем как предлагаемые обстоятельства. Что же дальше? Его товарищи начинают массовую забастовку, причем выдвигают требования: восьмичасовой рабочий день, 30 процентное повышение зарплаты, а напоследок «вежливое отношение администрации». Вопрос: какое отношение продолжительность рабочего дня и уровень зарплаты имеют к инциденту с рабочим, обвиненным в воровстве? Ответ: никакого, но как повод для забастовки вполне годится.

В «Броненосце «Потемкине» конфликт начинается с придинок боцмана к молодым матросам и с того, что мясо в мисках с борщом во время обеда оказалось червивым. Откровенно говоря, в нашей армии по сию

пору бывает и не такое. Например, в бытность маршала Жукова министром обороны военные госпитали по всей стране были переполнены солдатами срочной службы — их кормили щами, где овощи были плохо проварены. Но о бунтах в советской армии мы что-то не слышали. Однако задача фильма — показать бунт на военном корабле царской армии — должна быть выполнена, и что за беда, если повод слабоват! В «Стачке» повод был ничуть не убедительнее. Бунт на корабле вспыхивает, как и положено. Что же до боцмана, которого чем-то не устроил молодой матрос, то, по сравнению с нынешними «неуставными отношениями», с дедовщиной в нашей армии, его пинок можно вообще воспринять как своеобразное поощрение, отеческое напоминание, что здесь не спальня, а матросский гамак.

Вам может показаться, что я чересчур резок и нетерпим к Эйзенштейну, который, хочется мне того или нет, пользуется повсеместным признанием и мировой славой. На самом деле это и так и не так. Начать с того, что слава любого человека (художника, философа, ученого, политика) не есть нечто постоянное или неизменное. Ведь слава — это оценка деятельности, а стало быть, она — продукт времени и не может не меняться. При жизни выдающегося человека его слава (известность) имеет вполне определенный характер — она вписана в контекст актуальных событий, **в злобу дня**. Когда это время проходит и годы жизни этого человека становятся Историей, меняется и характер его славы — она включается уже в другой, чуждый ей контекст, в ряд иных событий иной эпохи, которым она либо соответствует, либо не соответствует. Так как Эйзенштейн не творил как свободный художник (какой бы смысл слову «свободный» мы ни придавали), а выполнял политические заказы, явные или скрытые — безразлично, то сегодня судить о духовном, о моральном следе, оставленном в Истории его фильмами, можно только опираясь на тему этих фильмов, т. е. на ту реальность, которая в них так или иначе отразилась.

Современники Эйзенштейна, особенно за рубежом, восхищались не только и не столько формальной, кинематографической стороной его фильмов, как и сколько той революционностью (пусть даже и в кавычках), какою были насыщены и «Стачка», и «Броненосец «Потемкин» и другие фильмы. За событиями октября 1917 года (**подлинной темой творчества Эйзенштейна**) им мерещилась Великая Революция, сродни французской революции 1789-1799 годов. Революция, которая также, но при их жизни, у них на глазах могла перевернуть старый мир. Западным интеллигентам (а они и были в ту пору истинными поклонниками Эйзенштейна) события 1917 года казались свежим ветром не политических, а духовных перемен. Никто и подумать не мог об убийственном (в прямом смысле) ха-

рактуре этих перемен — не духовных, а примитивно политических, экономических, социальных. В Большой Террор никто не верил. Мы же сегодня, уже зная об этом Терроре, не можем воспринимать те события так же, как их современники. Но и мы оцениваем не столько фильмы Эйзенштейна, сколько то, что происходило в октябре 1917 года. Тот, кому эти события кажутся Великой Октябрьской Социалистической Революцией, воспримет фильмы Эйзенштейна как немеркнущие шедевры, и он прав, ибо в этих фильмах отразилась фанатичная преданность режиссера большевистским идеалам. Тот же, кому, как мне, события октября 1917 года представляются военным путчем, вооруженным захватом власти, отбросившим Россию в Средние века, истолкует фильмы Эйзенштейна как **эффектную политическую рекламу политических авантюристов, дорвавшихся до власти**. И, как ни странно, это — наиболее выгодная в этом случае для Эйзенштейна оценка, ибо все-таки не хочется думать об этом высокоодаренном человеке как о фанатике политического бандитизма.

Интересно, что до недавнего времени именно Эйзенштейн считался (а возможно, считается и до сих пор) самым выдающимся режиссером советского периода. Как ни посмотреть на него, а именно Эйзенштейн пропагандировал большевистский режим («советскую» власть) не просто по обязанности, а будучи его плоть от плоти, кровь от крови, не просто сотрудничая с ним (как те же Пантелеев, Гардин, Перестиани и другие), а от начала и до конца разделяя все идеи, цели и средства, какие власть использовала в борьбе с собственным народом. Именно по этой причине в первых трех фильмах Эйзенштейна почти **идеально уравновешены идеологические тезисы и экспрессивные экранные** (съемочные, монтажные) **приемы**, которыми эти тезисы выражены. Этой особенностью, на мой взгляд, фильмы Эйзенштейна разительно отличаются от фильмов другого «пропагандиста» нового режима — Дзиги Вертова.

**Дзига Вертов** (Денис Аркадьевич Кауфман; 1896-1954) родился в Польше, еще когда она была частью Российской империи, в городе Бялыстоке. Ничто из его докинематографической деятельности не свидетельствовало об интересе к искусству: он учился в военно-музыкальной школе, Психоневрологическом институте и Московском университете (так, во всяком случае, следует из кинословарей). Сомнительно, что какое-либо из этих учебных заведений он закончил, так как в 1918 году он уже был принят на работу в Москинокомитет, где трудился в отделе хроники. Отсутствие подлинно гуманитарного образования и знаний в области искусства помогло ему и впредь, по примеру многих в ту пору, «сбрасывать» классику «с корабля современности». Из яркой, политизированной пестроты расколотой на десятки кусочков культуры того времени

ему ближе всего оказались конструктивистские идеи, причем не в прикладном их применении (посуда, мебель, костюмы, ткани и т. п.), а, скорее, в структуре архитектурных конструкций. Все наиболее интересные произведения Вертова отличаются, во-первых, **строгостью построения** (признак функциональной архитектуры) и, во-вторых, **поэтикой предметов** — новая жизнь, новый мир обозначил для Вертова и своего рода новую вещественность (не путать с аналогично названным, Neue Sachlichkeit, направлением в немецком искусстве того же периода).

После первых опытов монтажа хроникального материала (первый большевистский киножурнал новостей «Кинонеделя», 1918-1919) и первой самостоятельной информационной хроники событий на фронтах гражданской войны («Бой под Царицыном», 1919, «Агитпоезд ВЦИК», 1921, «История Гражданской войны», 1922) создал свой, «авторский» киножурнал «Кино-Правда» (с 1922 по 1925 г. вышло 23 выпуска), материал для которого подбирали и снимали члены образованной Вертовым группы **киноки** («кино» 1 «око»). Эта группа состояла из монтажера Е. Свиловой (жены Вертова), операторов и так называемых «киноразведчиков», т. е. тех, кто подбирал материал для съемок, — М. Кауфмана (брата Вертова), А. Лемберга, П. Зотова, З. Баранцевич, И. Белякова, В. Комарова, А. Кагарлицкого и других. В «Кино-Правде» Вертов попытался (иногда удачно) создать **субъективную хронику**, с помощью особых съемок и монтажа «написать» на экране **хроникально поэму**. Судебные процессы, всевозможные празднества и демонстрации, визиты иностранных дипломатов, сельскохозяйственные выставки, стройки, бытовые сценки и т. д. и т. п. — вот содержательная сторона «Кино-Правды». Но, смонтированные особым образом, эти материалы в лучших выпусках сливались в целостное произведение.

Вот как сам Вертов пояснял суть своей монтажной системы: «...Ты идешь по улице г. Чикаго сегодня, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает тебе на поклон. (...) Опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани, 1918), засыпают могилу (Кронштадт, 1921), салют пушек (Петроград, 1920), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922) — такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально заснятом материале». Не напоминают ли нам с вами эти строки о чем-то очень знакомом?

Ну, конечно! «Эффект Кулешова». Помните: Белый Дом в Вашингтоне, памятник Гоголю в Москве и т. д.? Еще в самом начале наших занятий, в первых лекциях мы, помнится, говорили о том, что бывают в истории периоды, когда идеи, что называется, носятся в воздухе и раз- Игорь Беленький. Лекции по всеобщей истории кино. Книга II 355

ные люди независимо друг от друга улавливают их. Это как раз один из подобных случаев. Кстати, второй пример (с могилами) — монтажный кусок из 13-го выпуска «Кино-Правды» — «Октябрьская Кино-Правда». При таком монтаже сохраняется единство действия, поступка, жеста, когда каждое следующее движение словно вырастает из предыдущего, что напоминает постепенное изменение объемов в конструктивистской архитектуре. Следует добавить, что некоторые номера «Кино-Правды» Вертов подчинял какой-нибудь одной теме: так, тот же 13-й выпуск был посвящен пятой годовщине событий в октябре 1917 года, 20-й выпуск — пионерской организации, 21-й и 22-й, соответственно «Ленинская Кино-Правда» и «В сердце крестьянина Ленин жив», как явствует из названий, посвящены памяти о руководителе большевистского государства.

Из сказанного следует, что пропагандистское (рекламное) направление деятельности Вертова было примерно того же закваса, что и у Эйзенштейна. Однако были и отличия. Среди фильмов, снятых Вертовым и его «киноками» в 20-е годы, можно выделить два цикла — пусть эти циклы не строгие и не последовательные, но все же после нескольких лет и фильмов, посвященных, казалось бы, откровенной пропаганде «советского образа жизни», вдруг появлялся фильм, в котором рекламные задачи вроде бы отступают на задний план, а вперед выдвигается **стиль**, только стиль и ничего больше. Так после выпусков рекламной по самой своей сути «Кино-Правды» Вертов со своей группой снял и, естественно, смонтировал фильм «Кино-глаз». Повторяю, строгого деления тут нет: последний выпуск «Кино-Правды» относится к 1925 году, а «Кино-глаз» снят в 1924-м, но положения это обстоятельство не меняет — в «Кино-глазе» **прием важнее темы**.

В основу этого фильма положен придуманный Вертовым принцип «жизни врасплох» (т. е. вас снимают, когда вы этого не ожидаете). Повод для применения такого приема, сюжетный «ход», что ли, Вертов придумал не бог весть какой хитрый: два пионерских отряда производят обход «подведомственных» им территорий — один в городе, другой в деревне. Камера следует за ними повсюду, где они появляются (улицы, дворы, рынки, отдельные квартиры, куда дети приносят письма вместо почтальонов, и т. д.), и всюду их не ждали, во всяком случае, не ждали с камерой. В этом фильме режиссер почувствовал (по каким причинам, не знаю) себя свободным от необходимости пропагандировать нищенские прелести большевистского рая, и в кадре тут же зашумела живая жизнь — зашумела, несмотря на беззвучие кинематографа. По улице, например, повели слона, как в крыловской басне, — чем не аттракцион! Или вот ребятам захотелось поработать в деревенской парикмахерской — перед нами отлич-

ная сельская сценка. Для режиссера, не озабоченного политической рекламой, важно все — и люди в кадре, и их отсутствие, и окружающий мир, московская улица 20-х годов с ее толпой, колясками и телегами на конной «тяге», трамваями и машинами, простота деревенского вида, человеческие типы и многое другое, чего практически не видно в «Кино-Правде» и что напрочь отсутствует у Эйзенштейна (вспомнить хотя бы «Старое и новое» с парадом тракторов).

Другой «цикл» состоит из четырех фильмов, снятых и смонтированных во вторую половину десятилетия: «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» (оба — 1926), «Одиннадцатый» (1928) и «Человек с киноаппаратом» (1929). По этим четырем фильмам отчетливо видно, как в Вертове словно борются два человека — политический «пиарщик», пропагандист, «революцией мобилизованный и призванный» (слова Маяковского), и художник, для которого *стиль и есть его взгляд на жизнь*. Эти два начала — рекламнопропагандистское и творческое — не сталкиваются и не противостоят одно другому, они просто развиваются на встречных курсах. «Шагай, Совет!» — стопроцентно пропагандистский фильм, построенный почти полностью на подборе и монтаже фильмотечного материала и, так сказать, рапортующий (куда надо) об изменениях, происшедших в стране под «благотворным» водительством ВКП(б), точнее, не столько в стране, сколько в Москве, ибо фильм был заказным (заказчик — исполком Московского городского Совета, аналог нынешней Мосгордумы). В «Шестой части мира», как следует из названия, перед зрителем открываются куда более широкие горизонты — вся огромная страна. Этот фильм также был заказным (заказчик — Госторг, аналог министерства торговли), но, в отличие от предыдущего, его специально снимали «под монтаж». И в том и в другом фильме достаточно широко используются титры (надписи) — явная примета заказа, особенно когда речь идет о таких режиссерах, как Вертов или тот же Эйзенштейн, способных создать экранный образ без единого слова.

Например, в «Шагай, Совет!» показываются хроникальные кадры разрухи в период гражданской войны. Они самодостаточны и не требуют никакого комментария, но, как известно, заказчик мало что понимает в образности и полагает, что и все прочие по уровню интеллекта и восприятия от него самого не слишком отличаются. Отсюда — необходимость в словесных «костылях» и на экране идут титры: «Завод... Фабрика... в полях... без воды... без хлеба...». Даже историк советских времен (Н. Лебедев) назвал «Шагай, Совет!» «докладом в кадрах».

Этот период «отчетных кинодокладов», цикл рекламных картинок о свершениях «советской» власти завершился, как и предыдущий, фильмом, почти свободным от рекламных (пропагандистских) обязательств, —

«Человек с киноаппаратом» (1929). Правда, ему предшествовал еще один фильм под названием «Одиннадцатый» (имелся в виду 1928 год, по порядку одиннадцатый после «судьбоносного» 1917-го). Он был как бы промежуточным: с одной стороны, режиссер старался «создать обобщенный образ эпохи» (во всяком случае, так сказано в «Истории советского кино». Т. 1. С. 323); с другой стороны, на первый план в этом фильме опять выходит прием\*, оттесняя эпоху.

Кстати, об этой самой эпохе: если верить автору главы о Вертове в упомянутой мною «Истории», то эпоха в «Одиннадцатом» — это «индустриализация СССР, тема труда, сплетающаяся с темами защиты Родины, международной солидарности трудящихся, борьбы против колониализма». Если это нагромождение слов и есть представление об эпохе, то все старания Вертова создать ее обобщенный образ явно пропали впустую, ибо эпоха на самом деле — совершенно другое. (Напоминаю: читая Истории, созданные в советские времена, учиться отсеивать большевистскую политическую болтовню от фактов.) Прием, на котором Вертов построил свой фильм, — это двойное и тройное экспонирование статичных сцен и изображений (типичный пример — кажущаяся гигантской фигура молотобойца: из-за преувеличения реальных масштабов она видится нависающей над горнодобывающим карьером с терриконом на переднем плане). Этот прием в том или ином контексте повторяется бесчисленное количество раз, что делает фильм однообразным, даже несмотря на множественность изобразительных тем — изобразительных, а не политических вроде защиты Родины и международной солидарности кого-то там.

Но подлинным шедевром Вертова стал, конечно, «Человек с киноаппаратом». В сущности, это — настоящий авторский фильм с оригинальными сюжетными, образными (монтажными) и съемочными идеями. Трудно сказать, создал в нем Вертов образ эпохи или нет, но образ всепроникающего, всевидящего ока, кино-глаза он создал бесспорно. Фильм начинается с развернутой титровой «шапки», фактически повторяющей авторскую заявку на фильм (полностью ее можно прочесть в книге «Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы». М., 1966. — С. 277-280). Фильм имеет подзаголовок: «Отрывок из дневника кино-оператора» (в те годы многие сложные слова писали через дефис). Далее следует титр: «Вниманию зрителей: настоя-

\* Опора на прием как на основу фильма вполне согласуется с известной в те годы формулой «художественное произведение есть сумма приемов», или в другом варианте «искусство как прием», выработанной в стенах Опояза (Общество изучения поэтического языка). Согласно этим представлениям произведение искусства не создаётся, а «делается». Ср. название книги Маяковского «Как делать стихи» (1926).

щий фильм представляет собой ОПЫТ КИНО-ПЕРЕДАЧИ видимых явлений... без помощи надписей (фильм без надписей)... без помощи сценария (фильм без сценария)... без помощи театра (фильм без декораций, актеров и т. д.)... Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы».

Далее мы видим кинокамеру тех лет, снятую крупно и снизу, на которой неожиданно появляется фигурка кинооператора с такой же камерой на штативе (довольно неловкая комбинированная съемка: в кадре отчетливо видна темная полоса, отделяющая два изображения). Оператор устанавливает камеру и после двух попыток снять облака (над крышей дома и над уличным фонарем) подхватывает штатив и уходит. Это как бы образный эпиграф к фильму, предупреждение зрителей о том, что все, что они увидят, будет точкой зрения человека с киноаппаратом. Далее, видимо, сняв все, что требовалось, оператор со своим штативом скрывается за занавесом. Это — театральные занавесы. Мы в театре, наоборот, переоборудованном под кинотеатр. Зал пуст: длинные ряды кресел как бы ожидают зрителей. Все готово к их приему. В проекционной будке появляется киномеханик и берет из коробки пленку. Серия крупных планов: механик заряжает бобины кинопроектора, женщина-капельдинер отодвигает занавесь, закрывавшую дверь. Откиннутые сиденья кресел сами возвращаются в удобное для зрителей положение, и в зале появляются зрители. Вновь черед крупных и общих планов: оркестр, выполняющий функции тапера, готовится приступить к делу. Механик запускает проектор, оркестр начинает играть.

Перед нами окно в жилую комнату. Там спит девушка. Вокруг предметы быта, какими люди украшают жилье, картины, плакаты. А вокруг дома — утренние пейзажи города со спящими безработными и бездомными, с замершими колясками извозчиков, с закрытыми воротами автобусного парка, пустынными улицами, скамейками, манекенами, застывшими в витринах и словно глядящими на спящий город, столь же неподвижный, как и они. Остановившиеся механизмы подчеркивают всеобщую неподвижность. Тем временем на работу выходит оператор: к тому моменту, как ему выйти из дома, к подъезду подъезжает машина. Из подъезда мы видим, как он садится в машину и уезжает. Пока он едет, нам показывают крупные планы обстановки, в которой спит девушка. Этот параллельный монтаж дает возможность режиссеру связать девушку и оператора логикой сновидения. Оператор установил камеру прямо на шпалах железнодорожного полотна и снимает приближающийся поезд; в последний момент он не успевает убрать ногу с рельсов... но, как выясняется, это приснилось девушке. Нам показывают мелькание шпал, проно-

свисящие вагоны и девушку, встающую после сна, и (подробно!) ее утренний туалет. Оператор меняет объектив и снимает городские сценки: беспризорника, женщину-дворника, бездомного, улицу ранним утром. Пока известная уже нам девушка (возлюбленная оператора?) умывается, дворники «умывают» улицы. Девушка вытирает лицо полотенцем и смотрит на жалюзи. Это не просто сценка — ее рад бы зафиксировать объектив кинокамеры (кино-глаз). Он снимает цветущую черемуху—расфокусированная, она постепенно обретает фокус: оператор хотел бы преподнести эти цветы девушке. Она смотрит на жалюзи и растерянно мигает — в такт ее миганиям жалюзи закрываются и раскрываются. Так устанавливается связь между двумя героями фильма — девушкой и оператором.

Где мы с вами уже видели подобную логику монтажа, когда воедино связывались разные, казалось бы, несвязанные люди и их действия? Разумеется, в «Андалусском псе» Луиса Буньюэля! Оба режиссера, видимо, независимо друг от друга, почти одновременно («Андалусский пес» — 1928 год, «Человек с киноаппаратом» — 1929-й) находят способ создать монтажную фразу в сослагательном наклонении (если бы...). Думаю, что связь вертовской монтажной логики с сюрреализмом станет очевиднее, если учесть, что в своей заявке режиссер использовал тезис о создании «абсолютной кинописи» (во вступительном титре этого выражения нет). Давайте вспомним (мы с вами говорили об этом в свое время), что в теорию сюрреализма, придуманную Андре Бретоном, составными частями входят «черный юмор», сновиденческая логика, сочетание несочетаемого, «автоматическое письмо», скоропись, фиксирующая все, что приходит в голову. Имеем ли мы с вами право предположить, что перед нами — *перекличка методов двух режиссеров*, работавших одновременно и руководствовавшихся сходным восприятием мира через объектив киноаппарата? Почему бы и нет? Сходные стилистические признаки налицо.

Но фильм продолжается. Просыпается город: из ангаров выкатывают самолет, из ворот депо выезжают трамваи, из ворот автопарка — автобусы, по улицам снуют прохожие, ездит транспорт, какой уж был тогда (трамваи, гужевые средства передвижения), и все это связывается фигуркой кинооператора, проходящего по улице со штативом на плече. Он забирается на фабричную трубу, выглядящую здесь *фаллическим символом всеобщего пробуждения*, что вполне естественно увязано с *полуобнаженным кочегаром*, бросающим в топку уголь. Пока оператор взбирается по лесенке на трубу, начинают работать всевозможные механизмы, которые, как помним, своей неподвижностью подчеркивали общую обездвиженность мира. Этот монтаж различных работающих механизмов напоминает нам с вами и «Механический балет» (1924) Ф. Леже,

и начало «Метрополиса» (1927) Ф. Ланга, и «Берлин — симфонию большого города» (1927) В. Рутtmана, что еще раз увязывает эксперименты Вертова с общим развитием мирового кино.

И опять перед нами субъективная камера «кинока» — оператор ложится на асфальт, и возчики с телегами проходят прямо над ним: таким способом нам постоянно напоминают, что мир всегда под контролем всевидящего «кино-глаза». Кстати, оператор не забывает и о своей девушке: в общей череде событий пробуждающегося города мы видим короткий крупный план кого-то, кто чистит зубы. Нам не показывают обладателя этих зубов, но, подготовленные эпизодом с жалюзи, с подробностями утреннего омовения героини, мы и в этом случае не можем думать больше ни о ком, кроме как о ней. Рядом с манекеном в широкой витрине мы видим опять оператора — он не мог не снять свое отражение. Люди, милиционеры, трамваи, поезда — в какой-то момент *изображение этого мира начинается дыбиться в сознании оператора* (а в сущности, автора фильма), кадр распадается на две части, и они под углом как бы сталкиваются друг с другом. В коляску, запряженную лошадью, садится компания, в машину — оператор, обе едут рядом: мы видим, как производится съемка, режиссер показывает нам рождение движения — изображение рождается у нас на глазах, как и движение паровозных колес.

Ритм убыстряется, куски монтируемой пленки становятся все короче, и в конце концов вместо скачущей лошади мы видим ее стоп-кадр; вместо едущих в коляске женщин — их стоп-кадры. Серия стоп-кадров. Еще нераскадрованная, несмонтированная пленка. Зачем она? А затем, что мы в монтажной, где Е. Свилова (жена Вертова) монтирует снятый материал. Что интереснее — реальный человек или тот, каким он предстает на пленке? Вертову интереснее второй. С помощью ножниц и клея его можно сделать таким, каким надо. Взгляд Вертова не скован ничем, это подлинный «кино-глаз», сопоставляющий то, что нам и в голову прийти не может: например, *крестовина* вращающихся дверей напоминает ему *расходящиеся лучами* дорожки сада и уличный *перекресток*, увиденный сверху на дальнем плане; опускающийся железнодорожный семафор сопоставляется с объективом киноаппарата, устанавливаемого на крыше. Свадьбы, предродовые схватки, похороны, роды (именно в таком порядке) — жизнь не останавливается ни на минуту, как поезда, как трамваи, как лифты, из которых все время кто-то выходит и кто-то входит, улицы, люди, лошади, машины, трамваи, лифты — все это мелькает и переплетается перед взглядом обалдевающего кинооператора, и это, пожалуй, самые интересные эпизоды не только у Вертова, но и во всем нашем кинематографе тех лет, — во всяком случае, сегодня это захватывает куда сильнее, чем пропаГандист-

ские фантазии Эйзенштейна или «отчетные кинодоклады» самого Вертова. Чего стоит хотя бы аналогия между опасной бритвой в руках парикмахера и топором на точильном станке!

Швея — кинообъектив — пленка в руках монтажера — вот цепь, которую выстраивает Вертов в своем фильме. Какая из этих стадий зрителю ближе всего? А автору? В мелькании рук упаковщицы, швеи, телефонистки режиссер нащупывает невидимый и неслышимый **ритм города** (впоследствии, уже в 1983 году, этой логике последует режиссер Годфри Реджо в своей прекрасной картине «Коянискатци»). Руки Свиловой берут очередную пленку: оператор снял всевозможные стройки, шахты. Он у плотины. Его камера направлена на пенящуюся воду, ее энергия сродни кручению вязального станка. Вновь мы видим «механический балет», подъемный кран несет над плотиной «люльку» с кинооператором; это не менее опасно, чем сесть прямо на асфальт посреди движущегося транспорта или снимать между проезжающими по обе стороны трамваями. Удивительно ли, что в конце концов изображения начинают **двойтаться** и делить кадр то по горизонтали, то по вертикали?

После показа многочисленных народных развлечений и занятий спортом оператор меняет бобину с пленкой, причем занят он этим прозаическим занятием, возвышаясь над целым городом (помните кадр молотобойца из «Одиннадцатого»? ). Смысл? Для «кинока» город — фактически макет, жизнь которого он может потом (за монтажным столом) повернуть как и куда угодно. Не нравится такое толкование? Придумайте свое. Вспомните: любое истолкование сюрреалистического произведения изначально неверно. Показывая, как трудовой народ проводит «интеллектуальный» досуг, Вертов вспоминает, по-видимому, о... Мельесе: тут и стоп-кадры, и обратная съемка, и двойные экспозиции и т. п. приемы. В заключительной части фильма Вертов возвращает нас в зал кинотеатра, где зрители смотрят то, что снял оператор и смонтировала Свилова. Среди прочего на экране перед ними возникает киноаппарат без человека — он живет самостоятельной жизнью: меняются объективы, устанавливается штатив, аппарат крутится на этом штативе в зависимости от выбранного ракурса, вертится ручка и в конце концов штатив вместе с аппаратом ушагивает за рамку кадра (объемная мультипликация, основанная на покадровой съемке каждой смены позиции) — зрители смеются, а между тем режиссер дает понять, что при съемках «жизни врасплох» киноаппарат оказывается настоящим «кино-глазом» и фактически диктует и условия съемки, и выбор объекта съемки, и стилистику — он главный. После этого все, что мы видели на протяжении фильма, прокручивается нам (с некоторыми добавлениями) еще раз, но более короткими кусками, а значит в убыстренном ритме, и эта стремительная кода, как финал музыкального произведения в темпе Presto (т. е. быс-

тро), показывает, что **искусство и жизнь связаны в единое, неразрывное целое**, что одно без другого невозможно, что называется, по определению, и как у жизни есть свой демиург, Творец, так и у искусства есть свой Создатель, а у искусства кино — Человек с Киноаппаратом.

Фильм «Человек с киноаппаратом» — один из наиболее выдающихся в истории кинематографа, так сказать, «формообразующий», особенно в такой автономной области кинематографа, как документальное кино. Почти полная **свобода от пропагандистских обязательств, художественная мотивация при работе с материалом** (отбор, особенности съемки, монтаж), **безудержная и в то же время дисциплинированная, структурированная фантазия**, на порядок опережающая средне-зрительскую, выдающееся **пластическое чутье**, т. е. отбор объектов съемки не только по предметно-тематическому принципу (ЧТО и ЗАЧЕМ снимаем), но и по формальным особенностям (КАКОЙ объект и С ЧЕМ его монтируем); **целостное, недробленое видение конечного результата, поразительная изобретательность, наконец новизна взгляда на жизнь через объектив кинокамеры** — все это превращает «Человека с киноаппаратом» в подлинный шедевр киноискусства.

Но, как известно, наши недостатки — продолжение наших достоинств. Известно, что Вертов отрицал не просто литературу и театр — он отрицал вымысел как таковой: «Сценарий — это сказка, выдуманная литератором про нас. Мы живем своей жизнью и ничьим выдумкам не подчиняемся», — писал он. Если следовать этому принципу до конца и последовательно, то документальные фильмы не должны быть произведениями искусства. Документ (любой) ценен тем, что он подлинен, и его нельзя использовать для иных целей, кроме как документальной фиксации события. Стоит только воспринять документ (любой и в любой форме) как повод для создания образа, который документом не предусмотрен, как он сразу теряет право называться документом. Что же это за документ, если мы с вами придаем ему качества, каких в нем не было и нет? Но, собственно, так и поступал Дзига Вертов.

Так поступали и поступают его последователи во многих странах. (Кстати, наиболее интересных результатов в духе и в стиле Вертова добились во Франции в 50-е — 60-е годы кинематографисты, входившие в группу Жана Руша и Эдгара Морена; свой метод съемок они определили как «cinema-verite», т. е. «кино-правда».) И тогда становится понятным, почему сегодня документального кино практически не существует. Оно исчезло, ибо, вмешиваясь в документ, в реальное течение событий (а не вмешиваться они не могли), Вертов и его последователи разрушили зрительскую веру в документ как в гарантию подлинности. Мы не верим, что тот, кого нам показывают, подлинен,

а: или не играл, или не куплен, или не просто подставное лицо. Сегодня термин «документальный» часто соседствует с термином «подтасовка». Подтасовка фактов — вот во что сегодня выродилось документальное кино. И — уввы! — первым на этот путь вступил Дэига Вертов, автор (среди прочего) выдающегося фильма «Человек с киноаппаратом».

Один из первых наших историков отечественного кинематографа, Н. М. Иезуитов в книге «Пути художественного фильма. 1919-1934», вышедшей в 1934 году, для удобства разделил всех работавших в СССР в те годы режиссеров на две группы — **традиционалистов и новаторов**. Ни та, ни другая группа четкого определения не получили, а потому это деление можно считать необязательным; восходит оно, видимо, к тому противостоянию всех со всеми, какое сложилось в нашей раздробленной культуре в 20-е годы. (Упомяну об этом только потому, что, читая литературу к экзаменам, вы вполне можете наткнуться на подобные утверждения, ставшие у нас одно время очень распространенными.)

На мой взгляд, куда плодотворнее деление на **творцов и ремесленников** (по творческой линии) и на **художников и пропагандистов** (по линии этической). В ремесленничестве ничего дурного нет — это только профессия. Остальное дается от Бога. А вот чтобы стать пропагандистом (автором политической рекламы, пиарщиком) — на это надо решиться. Это дается воспитанием и какими-то особенностями характера, личности. «Чистым» пиарщиком (если слово «чистый» даже в кавычках применимо к этой профессии) был, как я уже говорил, Эйзенштейн, обративший все свое дарование на службу большевистскому режиму. Уже в творчестве Дзиги Вертова обе эти стихии (рекламная и творческая) как бы сосуществовали, что и помогло ему создать неполитический, художественный шедевр «Человек с киноаппаратом».

И уж предельно истончается рекламная стихия в творчестве «фэксов» — так называли молодых в ту пору режиссеров **Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга**, руководителей так называемой «Фабрики эксцентрического актера», или ФЭКС.

Из семи фильмов, поставленных ими в 20-е годы («Похождения Октябрины», 1924, «Мишки против Юденича», 1925, «Чертово колесо», 1926, «Шинель», 1926, «Братишка», 1927, «С. В. Д.», 1927, «Новый Вавилон», 1929), ни один **не содержит в себе серьезной политической рекламы**, хотя все они сделаны, естественно, «с учетом» идеологических требований, ибо какой режиссер или писатель, живописец или драматург тех лет мог бы не повторять вслед за Ильфом и Петровым их крылатое выражение «без идеологии нынче труба»? Три из семи фильмов посвящены литературному и историческому прошлому. «Шинель» основана на повестях Гоголя; «С. В. Д.»

посвящен восстанию декабристов, а «Новый Вавилон» — Парижской коммуне. Из остальных первые два — эксцентрические комедии, самый жанр которых предполагает опору на прием, каким его понимали в ту пору, да и фабула, например, «Похождений Октябрины» вполне могла быть придумана в мастерской Кулешова.

Фильм не сохранился, поэтому события в нем перечисляю так, как они изложены в Каталоге Госфильмофонда РФ: «Комсомолка-управдом Октябрина механизировала домовое хозяйство. Дворник разъезжает на мотоцикле, а хозяйственные распоряжения отдаются по радио. Прикинувшийся безработным нэпман, злостный неплательщик квартплаты, выселяется Октябриной на крышу. Здесь, объятый тоской, он откупоривает бутылку пива. Из бутылки вылезает Кулидж Керзонович Пуанкаре. Нэпман и Пуанкаре решают завладеть кассой Госбанка, но замысел их становится известным Октябрине. Между ней и злоумышленниками происходит борьба. При поддержке комсомольцев и с помощью современной техники Октябрина побеждает».

По духу это чрезвычайно близко кулешовским «фильмам без пленки» да и «Необычайным приключениям мистера Веста в стране большевиков», вышедшим на экраны, кстати, на несколько месяцев раньше «Октябрины». **Эксцентрические трюки и энергичная пантомима актеров**, учеников из ФЭКС (З. Тараховская в роли Октябрины, Е. Кумейко в роли нэпмана, С. Мартинсон в роли «Пуанкаре») **были гораздо важнее политической «злобы дня»**, т.е. попыток правительств некоторых стран взыскать с нас царские долги, аннулированные большевиками (кстати, не то же ли происходит и сегодня?). Кроме имени Октябрина да эпизода с попыткой повеситься (безрезультатной) с титром: «Вот что значит покупать подтяжки не в ЛСПО!» других следов рекламы, в том числе и политической, в фильме не было.

В «Чертовом колесе», снятом по только что тогда вышедшей детективной повести Вениамина Каверина «Конец хазы», рассказана в общем-то **аполитичная история**, которая, по сути, могла произойти где угодно. Молодой матрос вместе со свободными от нарядов товарищами отправляется в увольнительную на берег, в парке он знакомится с девушкой, и оба настолько увлекаются друг другом и жизнью, свободной от обязательств, что забывают о том, что моряк-то в увольнительной и время истекло («счастливые часов не наблюдают»). Именно в этот момент они знакомятся с подозрительным типом, которого недавно видели выступающим на эстраде с фокусами (номер его назывался «Человек-вопрос»). На самом деле это главарь целой банды, местом обитания которой служит запущенный, полуразрушенный бывший доходный дом, ставший воровской «хазой» (на блатной «фене» — притон или просто квартира, местожительство). «Кнутом и пря-

ником» бандиты внушают молодым героям фильма необходимость остаться «на хазе». Но матрос все-таки преодолевает эти, казалось бы, безвыходные обстоятельства и возвращается на корабль.

Я, как видите, не называю ни одной характерной приметы, которая позволила бы определить, где происходит действие, и делаю это умышленно, чтобы показать, что эта история действительно **аполитична и общечеловечна**. В той специфической среде, в какой оказалось все наше искусство после, скажем, 1919 года и тем более — ко второй половине 20-х годов, любая аполитичность — уже подвиг, во всяком случае, в историческом отношении — событие. В действительности же герой фильма — моряк с крейсера «Аврора» (того самого, что стрелял в октябре 1917 года в сторону Зимнего дворца), а увольнительную свою он проводил в парке возле ленинградского Народного дома, именно там он и познакомился со своей девушкой. Сегодня в этом фильме, кстати, сохранившемся неполностью, особое внимание привлекают **типажи бандитов**.

В ту пору у наиболее, так скажем, «продвинутых» режиссеров исполнители, принадлежавшие к традиционным актерским «школам» (в духе МХТа или Малого театра в Москве, Александринки в Питере), особым почетом не пользовались. Кулешов, как помним, интересовался в основном «красотой» и физическими возможностями «натурщиков», Эйзенштейну с его интересом не к человеку, а к толпе, допустим, мхатовские актеры были и вовсе ник чему — он пользовался типажам: например, в «Стачке» фактически на всех ролях отрицательных персонажей (начальство, провокаторы, филеры) были заняты актеры, подобранные по типажному принципу. Типаж интересен тем, что он почти всегда **характерен, специфичен**, по-своему даже **уникален**, хотя сам термин предполагает целый ряд подобных лиц. Но отрицательные персонажи всегда характернее положительных — думаю, вы это и сами замечали, и «типажи» здесь были вполне уместны.

Хотя ставка, как правило, делалась на непрофессиональных актеров (полагали, что так ближе к «натуре», к реальности), типажные роли все же часто исполняли и профессиональные, так называемые «характерные» актеры. И пусть новые, кинематографические «школы» (кулешовская мастерская, ФЭКС) готовили не столько артистов, сколько спортсменов с псевдоактерскими задачами, лучшие из выпускников становились именно характерными актерами. Так, из кулешовской мастерской вышел Пудовкин, который, помимо всего, был прекрасным характерным актером; из ФЭКС вышел целый ряд отличных актеров с острым характерным рисунком ролей — Сергей Герасимов (впоследствии стал известным режиссером), Софья Магарилл, Сергей Мартинсон, Янина Жеймо, Елена Кузьмина, Олег Жаков. В «Чертовом колесе» некоторые роли как раз и исполняли

Герасимов, Мартинсон и Жеймо. Особенно интересна была роль «Человека-вопроса» в исполнении Герасимова: удивительно разнообразная, слегка акцентированная и фиксируемая мимика позволила ему сыграть не просто уркагана, но образ, **воплощение преступного характера**, другими словами, это не была фотография с реального персонажа — это был несколько утрированный (т. е. с подчеркиванием отдельных «типажных» качеств) портрет некоего дьявола местного значения.

Еще одним фильмом на «современные» темы был «Братишка», как и «Похождения Октябрины», несохранившийся, но судить о нем мы можем по дошедшей до нас фабуле. «Братишка» — это название старого, пришедшего в негодность грузовика. Проблема состоит в следующем — отремонтировать его или пускать на лом. Шофер — за ремонт. Начальник предприятия, где работает этот шофер, хочет избавиться от рухляди и купить новую зарубежную машину. Он настаивает на своем, и «Братишку» на торгах за копейки приобретает руководитель другого предприятия, человек, внимательно относящийся к расходованию государственных средств. Вслед за своим «Братишкой» на новое предприятие переходит и шофер, который уже на новом месте восстанавливает машину и тем самым экономит валюту. Судите сами — есть ли тут политическая реклама. Назидательность, безусловно, есть: вот как надо относиться к общественной собственности, на какой бы должности ты ни находился. Но, строго говоря, разве не могла эта история произойти где-нибудь в другой стране, при другом политическом режиме, если уж на то пошло?

В мае 1926 года, буквально через два месяца после выхода в прокат «Чертова колеса», на экраны вышел новый фильм Козинцева и Трауберга — **«Шинель»**. Фильм не был не то что буквальной, но и просто экранизацией знаменитой повести Гоголя. В основе его — несколько повестей: «Невский проспект», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Шинель». Как и фильм Кулешова «По закону», **«Шинель» — одна из наиболее интересных картин в отечественном дозвучковом кино**: она, по сути, не несла в себе никакого пропагандистского заказа и обладала необычной для кино «советского» периода поэтической стиливой структурой.

В уже упоминавшейся мною «Истории советского кино», на странице 345-й (том 1) сказано: «Поэтика "Шинели" имеет чисто отечественное происхождение. Она родилась на проспектах у Невы, но никак не в павильонах УФА. Она при совпадении некоторых приемов все же не имеет отношения к «Кабинету доктора Калигари» — символу немецкого экспрессионизма — или к Эрнсту Теодору Амадею Гофману, с которыми ассоциативно и ошибочно связывали «Шинель» Козинцева и Трауберга. И в конечном счете,

разумеется, эта поэтика берет исток в самом творчестве Гоголя». Отнеситесь к этим словам внимательно и критически — ведь они полностью противоречат и фактам и исторической логике развития любого искусства. (Особенно трогательно здесь звучит слово «ошибочно»: автору (авторам?), видимо, известна абсолютная истина!) Попробуйте положить перед собой том «Истории советского кино», а рядышком — листок со следующими "возражениями:

1) фильм «Шинель» родился не столько «на проспектах», сколько в студийных павильонах объединения «Ленинградкино», сама эстетика фильма, его задачи павильонны, а не натурны (как, кстати, и в «Калигари»); выходы «на натуру» здесь продиктованы в основном недостатком средств, а не поэтическими замыслами, да и сама «натура» никак не обыграна, а только декоративна;

2) имеет или не имеет «Шинель» отношение к «Калигари» — вопрос спорный; режиссеры наверняка видели фильм Роберта Вине и читали посвященную ему (критическую) статью Кулешова в журнале «Кино» (№1, 1923), а раз так, то не повлиять на них, хоть в какой-то степени, пусть даже негативно, этот выдающийся фильм не мог, да и стилистика и «Шинели» и «Калигари» объединена не просто «совпадениями некоторых приемов» (кстати, а откуда взялись эти совпадения?), а сходным отношением авторов обоих фильмов к связи искусства с реальностью;

3) что же касается Э. -Т. -А. Гофмана, то, уж коль скоро поэтика фильма «берет исток в самом творчестве Гоголя», то и сопоставление Гоголя, а вместе с ним и фильма с Гофманом вполне оправданно.

Сопоставление Гоголя и Гофмана — общее место в российской литературной критике, писавшей об этом еще при жизни писателя (С. Шевырев об «Арабесках», В. Белинский о «Портрете» и т. д.), кроме того есть документальные свидетельства об интересе автора «Шинели» и «Мертвых душ» к творчеству автора «Золотого горшка» и «Кота Мурра»; близки и мироощущения обоих писателей — разлад между идеалом и действительностью (в варианте Гоголя, «раздор мечты с существенностью»), неприятие житейской пошлости, разрешение конфликтов через фантастику и гротеск, т. е. почти все то, что связано с немецким романтизмом, одним из «носителей» которого и был Гофман. Разумеется, их взгляды не тождественны, да это и невозможно, но «отрезать» такого писателя, как Гоголь, от целой линии развития мировой литературы попросту нельзя (не потому, что «запрещено», а потому, что бесплодно). Вопросов этих я касаюсь только по той единственной причине, что вам, к сожалению, почти непременно придется читать «Историю советского кино», и надо быть готовым к тому, чтобы отсеивать зерна от плевел. Теперь собственно о фильме «Шинель».

Первая половина фильма ни к шинели как к виду верхней одежды, ни к сюжету о ней не имеет ни малейшего отношения. Из знаменитой гоголевской «Шинели» взят только главный герой, чиновник о д н о г департамента Акакий Акакиевич Башмачкин. Обстоятельства, в каких мы его находим в первых же кадрах фильма, заимствованы из другой повести Гоголя — «Невский проспект» (в оригинале здесь главный герой — художник Пискарев, но Юрий Тынянов, писавший сценарий, решил по-другому). Итак, перед нами фрагмент Невского проспекта — он воссоздан в павильоне, и, как во всех наших постановочных фильмах, сразу видно, что денег на постановку явно не хватало, ибо камера строго неподвижна да и перспективу проспекта нам не показывают. У полосатого столба стоит Башмачкин (артист Андрей Костричкин). На доме, перед которым и прижался к столбу наш герой, вывеска кофейни, куда на второй этаж ведет лестница. По Невскому гуляет довольно редкая толпа статистов, обряженных в одежды гоголевских времен, — это, правда, не вполне соответствует утверждению Гоголя о том, что «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга», но вполне соответствует мизерным бюджетам наших киностудий. Из двери наверху лестницы появляется женщина (актриса А. Еремеева), почему-то в сценарии и титрах названная «небесным созданием» — у Гоголя она «преlestное существо».

Между Башмачкиным и «небесным созданием» часто снуют статисты, и, удовлетворяя его страстную мечту, режиссеры на миг «очищают» улицу от народа — на этот миг на проспекте только двое: Башмачкин и женщина наверху лестницы в кофейню. Но всё возвращается «на круги своя», и улица вновь почти полна статистами. Говорю «статистами», а не, например, «прохожими», и настаиваю на этом. В фильме нет и намек на тот «физиогномический» очерк уличной толпы, какой создает Гоголь в начале своего «Невского проспекта»: здесь нет ни «башмачка молоденькой дамы», ни «неуклюжего грязного сапога отставного солдата», ни «гремящей сабли исполненного надежд прапорщика», ни «старух в изодранных платьях и салопках», ни «сонного ганимеда... с метлой в руке, без галстука», ни «сонного чиновника... с портфелем под мышкой», ни «гувернанток, бледных мисс и розовых славянок» и т. п. А есть довольно редкая масса студийных статистов, обряженных, повторяю, в одежды, соответствующие эпохе.

Под лестницей, ведущей в кофейню, появляется причудливая фигура в цилиндре и в очках, причем одно очко затемненное, — это шулер-шантажист (так он значится в каталоге ГФФ, хотя смысл этого персонажа как раз в неопределенности, ибо он и не герой, но и не статист, не «стаффажная фигура»). Его роль исполняет артист Сергей Герасимов. Шантажист

(назовем и мы его так) делает женщине знак, и она идет в указанном направлении. Перед ярко освещенным вдалеке домом на фоне темной ночной улицы две фигуры — «небесное создание» и ее клиент — о чем-то оживленно переговариваются. Не важно, о чем они договариваются, да мы этого и не узнаем, не очень даже важно, кто они (мы лишь догадываемся, кто это), — важна эта пантомимическая сценка силуэтов, она — основной эффект, смысл эпизода. Пока «небесное создание» и ее спутник поднимаются друг за другом по лестнице, титр извещает нас, что этот молодой чиновник — «лицо пока еще незначительное, однако ж довольно-таки стремительное» (его играет Алексей Каплер, будущий сценарист). К концу фильма мы узнаем, что он сделал карьеру и стал значительным лицом.

Это будущее Значительное, а ныне незначительное лицо, обычный Чиновник, любит, что называется, ошиваться по борделям, или, как тогда выражались, ходить в «нумера». Вот и теперь он зачастил в «нумера иностранца Ивана Федорова» (это странное сочетание взято из «Мертвых душ» — там на вывеске в губернском городе написано «Иностранец Василий Федоров», что дела, однако, не меняет). И тут-то его застают двое: Шантажист и тот, за кого он, естественно, небескорыстно хлопочет, некий Петр Петрович Птицын, «помещик, — как сказано в титре, — приехавший в Петербург замять одно давнишнее дело». Насколько можно понять, дело это связано с налогами. Чиновник наш получает задаток и обещает похоронить, чтобы в документах имя Петр переделали на Пров. Но когда Чиновник сунулся к Башмачкину, то получил немой отпор: документа Башмачкин ему не отдал. В следующем эпизоде выяснилось, что комната Башмачкина прямо напротив «номеров», так что из окон виден его силуэт. Уже знакомая нам «небесное создание» тут же получает распоряжение заманить к себе Башмачкина и добиться от него сговорчивости относительно документа, в котором так заинтересован помещик Птицын.

Между тем Башмачкин, со своей стороны, видит в окне напротив женский силуэт. Он надевает шинель, садится за стол, около огромного, каких не бывает, кипящего чайника и засыпает. Ему снится сон, или, как написано у Гоголя, «дремота, воспользовавшись его неподвижностью, уже было начала тихонько одолевать его... как вдруг стук у дверей заставил его вздрогнуть и очнуться». В облаке пара, по-видимому, от кипящего чайника, в двери возникает слуга, «лакей в богатой ливрее», и докладывает, что барыня, которую Башмачкин видел на проспекте, послала за ним карету и просит к себе. Сам не свой, он идет за лакеем, едет в карете и, выйдя из нее, оказывается в помещении, сильно напоминающем то, в каком он обыкновенно работает в департаменте. Но на возвышении теперь восседает, обмахиваясь веером, «небесное создание», по сторонам почтительно толпятся чиновники при пол-

ном параде, один из них у нее за спиной жонглирует цирковыми булавами, а другой играет на арфе. В довершение этой картины, открывшейся глазам не столько Башмачкина, сколько зрителя, на переднем плане сидит человек в восточном одеянии и тюрбане.

Башмачкину приносят на подпись бумагу: «Подпишите, пожалуйста!», а «небесное создание» смотрит на него через веер. Неожиданно Башмачкин спотыкается и падает ничком. Все смеются, бросают на него папки сделами и забрасывают гусиными перьями, какими пишут в департаментах. В этот момент Башмачкин просыпается, потому что в дверь действительно стучат (чья-то рука на крупном плане). Повторяется предыдущая сцена: в дверь входит слуга (но не лакей в ливрее) и говорит, что барышня, которую он видел «давеча», просит его зайти к ней. Башмачкин, предварительно попросив слугу ущипнуть его, дабы удостовериться, что не спит, отправляется в дом напротив (т. е. в «нумера»). Там повсюду развешено белье, а под ногами крутятся (не кошка) поросенок. Из какой-то двери высовывается рука и манит его в комнату. Башмачкин, держа в руках букет цветов (к женщине все-таки идет!), некоторое время колеблется, затем отдает букет, и рука втаскивает его в комнату вместе с букетом.

И вот он уже опять у себя, сидит за столом и правит очередной документ, где значится некий Фома Фомич Веденяпин. (Кстати, относительно Фомы Фомича: это, по-видимому, привет от Достоевского, ибо именно так, если вспомнить, звали главного героя «Села Степанчиково и его обитателей», да и фамилия Веденяпин больше «Достоевская», чем гоголевская.) В следующем эпизоде мы видим этого самого Фому Фомича, в чем, простите, мать родила, — он моется в бане, а вместе с ним моется и уже представленный нам Петр Петрович Птицын. Мыться им помогает женщина в национальном украинском костюме (такими виделись Тынянову нравы России и Малороссии гоголевской эпохи). Между моющимися завязывается бурный спор о бурой свинье, и все это вместе взятое тотчас отсылает нас к известной истории с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем. Пока Башмачкин у себя правит документы, голые в бане начинают драться — настолько принципиален для них вопрос со свиньей. А в «нумерах» посреди всеобщего веселья Башмачкина благодарят за подделанный документ: Птицын одобрительно хлопает его по плечу и предлагает ему табакерку: «Одолжайтесь!», будущий Значительное лицо щелкает его по носу, а «небесное создание» выплескивает содержимое своего бокала ему прямо в лицо — все при этом потешаются, а в итоге вытаскивают его коленом под зад прямо на улицу.

Здесь он постепенно приходит в себя и из-за ограды Летнего сада смотрит, как солдата наказывают шпицрутенами (т. е. бьют по спине

специальными палками, прогоняя наказываемого сквозь строй). Возвратившись к себе в департамент, Башмачкин отказывается впредь «составлять отношения» (оформлять документы), сводя свои функции лишь к переписыванию бумаг. Его тут же заваливают бумагами для переписывания. Затем мы видим, как чиновники забирают от него груды бумаг, и из-за бумаг появляется лицо «нового» Башмачкина, постаревшего и поседевшего. Он стал, как извещает нас титр, «титularным советником» (т. е. совсем немного поднявшись по общественной «лестнице»). Когда оканчивается рабочий день и все расходятся, Башмачкин замечает, что шинель у него худая, что «сукно-то... того...». С этого момента начинается, собственно, фабула «Шинели», надеюсь, известная вам еще со школьной скамьи.

Башмачкин обращается к портному Петровичу, который отказывается чинить старую шинель и готов шить новую. У Башмачкина, естественно, нет денег, но его в департаменте награждают дополнительной суммой (у Гоголя ему просто повышают жалованье), и вот шинель готова. Чиновники поздравляют Башмачкина с обновой, предлагают обмыть ее, и кто-то из чиновников, взяв на себя организацию «обмытия», приглашает всех к себе «на чай». Живет он, понятное дело, далеко от того места, где напротив «номеров» проживает Башмачкин, и когда Акакий Акакиевич, почувствовав себя лишним на этой встрече сослуживцев, уходит, так сказать, «по-английски», т. е. никого не поставив в известность, его на обратном пути грабят — снимают с него новую шинель и оставляют лежать на снегу. Он бросается к будочнику, но тот, опершись на алебарду, беспробудно спит (у Гоголя он разговаривает с Башмачкиным, хотя толку от этого немного). Он обращается к Значительному лицу, в котором мы узнаем молодого чиновника, бывшего в начале фильма лицом незначительным. Естественно, с Башмачкиным не хотят разговаривать, на него кричат, он падает в обморок и после этого заболевает. Ему снятся разного рода видения: то Значительное лицо в треуголке делает ему «нос», а затем бешено хохочет, то он сам лезет по лестнице на столб, на котором сидит Значительное лицо и тянет к нему кулак, и он падает с лестницы, и т. п. И Башмачкин встает с постели, берет гусиное перо и пишет бумагу, документ о том, что «титularный советник Акакий Акакиевич Башмачкин из списков выбыл...», и подписывается. После чего берет пучок перьев, какими всю жизнь переписывал бумаги, и, прижав их к груди, видимо, вместо свечки, вновь ложится на постель. Тем временем ночной сторож задувает уличный фонарь.

Такова эта «экранизация». Те из вас, кто знает творчество Гоголя, посмотрев фильм, поймут, что к Гоголю все это имеет отношение весьма и весьма отдаленное, не большее, чем эйзенштейновский «Мудрец» к Островскому, инсценировка «Женитьбы» теми же «фэксами» в 1922 году к тому же Гоголю

и т.д. (Интересующиеся могут составить себе понятие о подобных «переложениях», прочитав главу «Театр Колумба» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».) Но если это не экранизация, то тогда что это такое? Возвращаясь к фразе из «Истории советского кино»: «Она /«Шинель»/ при совпадении некоторых приемов все же не имеет отношения к «Кабинету доктора Калигари» — символу немецкого экспрессионизма...».

Не знаю, как у вас, а у меня возникают вопросы по поводу сказанного в ней. Во-первых, почему именно «Калигари»? Только потому, что о нем писали некоторые современники фильма? Во-вторых, интересно, какие же это приемы совпали в обоих фильмах? В-третьих, почему именно «Калигари» — символ немецкого экспрессионизма? А не, допустим, «Носферату — симфония ужаса»? не «Голем»? не «Усталая смерть»? не «Кабинет восковых фигур»? Ответ, на мой взгляд, прост: автор не знает, что такое немецкий экспрессионизм, не видел фильмов, его составлявших, и упомянул о «Калигари» только вслед за современниками, писавшими о «Шинели». Иначе надо было бы говорить, конечно, не о «Калигари», да и не о каком-либо другом конкретном фильме, а об экспрессионизме как **о стилевом направлении**. Ибо иначе как экспрессионистской «фэксовскую» «Шинель» не назовешь.

Вспомните-ка, о чем мы с вами говорили в предыдущих лекциях: в экспрессионистских произведениях реальная жизнь не воссоздается, а перетолковывается, интерпретируется. Экспрессионисты не столько видят мир, сколько переживают его, пропуская через себя. Отсюда — графичность изображения, световые контрасты, пространственные искажения, отсутствие пластического равновесия, **словом, все то, что мы и видим в «Шинели»**. Уличные сцены (толпа на Невском и Башмачкин перед кофейней, объяснение между силуэтами на фоне освещенного вдали дома, Башмачкин, бредущий по улицам Петербурга, он же около сфинкса и т. д.) напоминают, естественно, не «Калигари», а скорее, и «Носферату» (Бремен, куда одновременно прибыли и Харкер и вампир), и «Усталую смерть» (эпизоды перед инвалидным домом и пожар), и «Кабинет восковых фигур», особенно последний эпизод с Джеком Потрошителем. Более того, здесь важно не столько совпадение приемов (его нет на самом деле и в немецких фильмах, ибо каждый режиссер пользовался своими средствами), сколько отношение к жизни, опосредованное воображением, активной пространственной и образной фантазией. Бесплодно и безнадежно искать совпадение приемов, т.е. образных выразительных средств, — даже если они и есть, это именно случайные совпадения, которые никак не сказываются на концепциях, на манере истолковывать происходящее вокруг.

В «Шинели» мир изображается как **отрицательный**, принципиально враждебный человеку, — этого нет у Гоголя, зато это есть в избытке

в экспрессионистском искусстве (в литературе у Кафки, например, в живописи у Нольде и Бекмана, в фильмах Вине, Мурнау, Ланга, Лени). Гоголь очерчивал мир (хотя бы и только Невского проспекта) глазами художника Пискарева, потрясенного красотой незнакомки: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу...». Таким мир мог предстать только перед взором художника (потому Пискарев и художник), но никак не чиновника. Где мы с вами уже видели экранный аналог подобному изображению? Разумеется, в «Человеке с киноаппаратом»: трамваи, идущие на разных уровнях кадра вдоль и поперек друг друга, разваливающийся Большой Театр, две стороны улицы, наезжающие одна на другую, — **мир, вздыбленный в глазах художника** (человека с кинокамерой), увлеченного движением, ничего не желающего знать, кроме движения.

Но мир, изображенный «фэксовцами» в «Шинели», принципиально **неподвижен**. Более того, актеры очень часто играют паузы, замедляющие и без того неспешное действие, неторопливое развитие событий. Авторы не удовлетворяются одним планом Башмачкина, замершего перед лестницей, на вершине которой он увидел «небесное создание», — нет, они вновь и вновь повторяют его изображение на разных планах, при этом ситуация как была неподвижной, так и осталась таковою. Нам, зрителям, таким образом подают знак, что здесь все не так просто, что между этими людьми **что-то происходит**, что-то, **чего нам не дано понять**. За глупой историей с подчисткой документа (где вместо Петра надо было написать Прова) должно скрываться что-то еще, **какая-то таинственная история**, которую нам так и не рассказывают, но само угадывание которой и составляет существо фильма, как в эпизоде с силуэтами на фоне освещенного дома важна именно догадка относительно того, кто это такие и о чем они договариваются.

Этот второй смысл, неведомый подтекст, таинственный и угрожающий, собственно, и превращает мечущийся, но, по сути, неподвижный мир в мир отрицательный, в **мир, отрицающий человека**. Второй смысл здесь, как правило, проступает наружу в виде насмешек над Башмачкиным: над ним смеются и во сне (визит к «небесному созданию» в карете) и наяву (подлинный визит к ней же). Это особый смех — он никак не связан с отношением к Башмачкину окружающих его людей, — как и замедленное развитие действия, как и причудливое, экспрессионистское видение мира, этот смех служит внешним проявлением всего, что скрыто за изображением, — шире — за общим замыслом обратиться к гоголевскому варианту романтической картины мира и человека, отражающей «вечный раздор мечты с существенностью».

Отдавали ли себе отчет «фэксы» в том, зачем они снимают «Шинель» и почему они снимают ее именно так, в отчетливо **экспрессионистской** манере? Трудно сказать, но, исходя из того, как именно снят фильм и на каком фоне смотрелся он в те годы, кое-какие выводы сделать все-таки можно. Что бы и кто бы ни говорил, но манеру, в какой снят фильм, реалистической назвать никак невозможно. Если не обращать внимание на идеологизированную страсть большевиков к буквальному жизнеподобию в искусстве (вспомним, что незадолго до «Шинели», в июле 1925 года, понадобилось решение Политбюро РКП(б), чтобы режиссеры могли без страха пользоваться «нереалистическими» приемами!), то этот фильм надо воспринимать именно как **редкостное проявление в советском кино экспрессионистской тенденции**. С другой стороны, надо учесть, что, несмотря на помянутое разрешение, к середине десятилетия естественная раздробленность нашей «постреволюционной» культуры на десятки групп и течений стала преодолеваться силовыми методами, что фактически прекратились театральные эксперименты, исчезла Формальная школа в литературоведении, к которой так или иначе был причастен Юрий Тынянов, автор сценария «Шинели», да и общая обстановка в стране сложилась довольно тревожная (повторяться не буду — см. выше).

Так что причины для осознания и осмысления «раздора мечты с существенностью» имелись весьма серьезные, а в историческом отношении — не менее серьезные, чем у немецких киноэкспрессионистов. Другой разговор, что над немцами пока еще не висел дамоклов меч идейного и силового давления, обычный при тоталитарных общественных режимах, — он повиснет, лишь начиная с 1933 года, — поэтому свое мировосприятие они могли выражать достаточно свободно, ориентируясь не на указания партийных органов, а на естественные изменения в обществе и в искусстве. Отсюда — разнообразие тенденций в немецком кино этого периода, о чем мы с вами уже говорили. Но над нашими режиссерами (художниками, писателями) **угроза идейного и силового давления нависла самым нешуточным образом** — эта угроза и стала тем самым вторым смыслом «Шинели», о котором я уже говорил.

Эта угроза как бы растворена в фильме. Она исходит и от персонажа Сергея Герасимова — странной очкастой фигуры с одним притемненным очком, вырастающей невесть откуда и за многозначительностью жеста скрывающей обычную пакостность; и от многочисленных документов, составляемых Башмачкиным, с мелькающими фамилиями то ли истцов, то ли ответчиков; и от странной женщины, «небесного создания», больше смахивающей на путану из НКВД; от сновидений Башмачкина, начинающих, так сказать, во здравие,

а кончающихся обычным кошмаром. Да и сама подчеркнута экспрессивная, экспрессионистская поэтика черно-белых, светотеневых контрастов, причудливых фигур, загадочных ассоциаций и метафор, пронизывающих весь фильм, призвана не столько познакомить массового и неграмотного зрителя с классическим произведением Гоголя, сколько заставить его испытать ощущения беспокойства и тревоги. Более того, судя по всему, и обращен-то этот фильм был не к массовому зрителю, которому мало намеков и который глух к опосредованным метафорам, а к тем немногим, кто понимал толк в **поэтике**, в **художественном языке** и мог не просто оценить показанное, но и связать его с **реальной атмосферой жизни** не только в современном «фэксам» Ленинграда, но и в Москве и в любом н-ском городе России.

Эта же угроза не дала возможности, что называется, усовершенствовать манеру, развить то, что в «Шинели» возникло несколько сумбурно и на несовременном материале. Пройдет еще совсем немного времени, и в апреле 1932 года (чувствуете параллель с событиями в Германии?) выйдет постановление ЦК РКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», т. е. о роспуске всех существовавших тогда творческих объединений и групп и о создании так называемых «творческих союзов», напрямую подчиненных политическому руководству страны. И тогда придется забыть о каких бы то ни было экспериментах, о хотя бы минимальной свободе фантазии, а «раздор мечты с существенностью» превратится в миф из далекого прошлого, ибо мечта и станет существенностью: на свет божий вылезут из своих нор и «углов» миллионы башмачкиных, для которых покупка новой шинели станет их светлым будущим. Но весь этот «рай» начнется в новом десятилетии.

Помимо **пропагандистского кинематографа** эйзенштейновского типа (к нему можно отнести еще Всеволода Пудовкина и Александра Довженко), помимо **документального кино**, фактически сформированного Вертовым (в нем работали также Эсфирь Шуб, Михаил Кауфман, Илья Копалин, Виктор Турин), помимо **кинематографических экспериментов** «фэксав», выпускались еще и фильмы, которые в любой другой стране были бы определены как **коммерческие**, — как их определить у нас, откровенно говоря, не знаю.

Одним из наиболее ярких режиссеров «коммерческого» типа был, несомненно, **Яков Александрович Протазанов** (1881-1945). С кем бы его сравнить... Скажем так: это наш Любич. Он столь же всеяден (готов работать в любой тематике), столь же высокопрофессионален, также хорошо понимает и чувствует актера — настоящий «актерский» режиссер, так же хорошо понимает и чувствует зрителя. Кроме того, их еще роднит склонность к комедиям.

В 1920 году, как и многие, он предпочел эмигрировать. Работал во Франции («Правосудие прежде всего», 1920, «Опасное приключение», 1920, «Смысл смерти», 1922, «Тень греха», 1923, «За ночь любви», 1923) и в Германии («Паломничество любви», 1923). В 1923 году он возвратился в Россию (как утверждает Садуль, по приглашению товарищества «Русь»), где начал работать на киностудии «Межрабпом-Русь» (с 1928 года — «Межрабпомфильм», с 1936-го — «Союздетфильм», с 1948-го — «Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького»). Из десяти фильмов, поставленных Протазановым в 20-е годы («Аэлита», 1924, «Его призыв», 1925, «Закройщик из Торжка», 1925, «Процесс о трех миллионах», 1926, «Сорок первый», 1927, «Человек из ресторана», 1927, «Дон Диего и Пелагея», 1928, «Белый орел», 1928, «Чины и люди», 1929, «Праздник Святого Йоргена», 1930), четыре комедии, три драмы, два агитфильма, один фантастический фильм. Другими словами, охвачены **все категории зрителей**. Как видим, комедии доминируют (кстати, из двух агитфильмов один, «Закройщик из Торжка», — тоже комедия).

В фильме «Аэлита», экранизации фантастического романа Алексея Толстого, действие развивается как бы в **трех мирах**, в трех общественных **жизненных пространствах**, в России периода «военного коммунизма» (гражданская война, голод и принудительный труд всего населения), в мире семейных взаимоотношений и в фантастическом «марсианском» мире. Россия, которую увидел Протазанов, возвратившись из заграницы после четырехлетнего отсутствия, испугала его: переполненные железные дороги, огромное число переселяющихся, бегущих и мечущихся людей, эвакуанты с ранеными и падающими от голодных обмороков людьми, теплушки вместо цивилизованных вагонов — вот мир «новой России», увиденной Протазановым и изображенной его операторами Ю. Желябужским и Э. Шюнеманом. Этот мир увиден именно Протазановым, на которого обрушилась новая реальность, и это видение «постороннего» заметно противоречило тому, как уже в те годы было принято изображать «новую» Россию. Чтобы это понять, достаточно сравнить фактически документальные эпизоды из «Аэлиты» со снимавшимися, по сути, параллельно псеводокументальными (т.е. поставленными) эпизодами из фильма «Папиросница от Моссельпрома», которую ставил и снимал как оператор Юрий Желябужский, оператор «Аэлиты». Там уже не было никаких эвакуантов, раненых и падающих в обмороки от голода, и дело, разумеется, не в жанре («Папиросница от Моссельпрома» — комедия), а, повторяю, в **видении окружающего мира**, тем более, что непосредственно за камерой стоял один и тот же человек.

Инженер-изобретатель по фамилии Лось чувствует себя чужим в этом мире и, наверное, именно это ощущение подстегивает его исступленную работу над

космическим кораблем, на котором можно улететь на Марс. С Марсом связаны мечты Лося, он грезит о нем и о его жителях — о Тускубе, владыке планеты, о владительнице Аэлите, о хранителе энергии Марса, Горе, о странных марсианских дворцах и одеждах, которые носят марсиане и которые так отличаются от убогих ватничков, телогреек и пиджачков, платков и кепочек, какие носили на рубеже десятилетий. От всей этой нищеты, сумятицы убогого быта инженер и стремится уйти, уехать, улететь куда угодно, даже на Марс. Прежде всего на Марс. Только на Марс! Он конструирует межпланетный корабль Интерпланетонеп и вместе с нанявшимся к нему на работу красноармейцем Гусевым готовится к отлету. Он все время подозревает свою жену в измене — справедливо ли, нет ли, бог весть! Ее постоянно преследует и соблазняет всяческими развлечениями спекулянт Эрлих, практически насильно подселенный к ним в квартиру (помните «Уплотнение»?), и, вернувшись однажды из командировки, Лось застал обоих в момент, когда Эрлих дарил ей букет цветов. Последовало тяжелое объяснение, и, достав револьвер, Лось выстрелил в жену. Теперь полет на Марс — единственный выход, чтобы не угодить за решетку. Лось гримируется, надевает парик и выдает себя за некоего Спиридонова. В таком виде он и готовится к полету. Убийство жены Лося берется расследовать детектив-любитель Кравцов, он сразу заподозрил Спиридонова и, преследуя его, увязался за ним в полет.

Но и Марс, несмотря на неземную обстановку и причудливые одеяния, встречает землян теми же интригами, любовными страстями, хозяевами, рабами, собственно говоря, всем тем, от чего Лось бежал с Земли. Красноармейцу Гусеву, еще на Земле смертельно скукавшему без фронтовых переживаний, удастся и на Марсе спровоцировать массовое недовольство «трудящихся». Заканчивается вся эта история тем, что Лось просыпается — это был лишь сон. Увлекательный, но сон. Инженер заснул на вокзале в Москве, где он оказался, скрываясь от детектива Кравцова. Выясняется, что все произошло далеко не так, как ему представлялось: и жена ему не изменяла, и выстрелы его пришлось мимо... Словом, все образуется: Гусев уезжает на фронт, Эрлиха арестовывают, а Лось бросает все свои «космические» чертежи в печку.

В сущности, если не ждать от этого фильма слишком многого, то это — **прекрасное зрелище** (естественно, по меркам 20-х годов), хорошо снятое, прилично сыгранное и вполне современно смонтированное. Последнее становится очевидным, если сравнить «Аэлиту» с почти на полгода раньше вышедшим на экраны кулешовским «Мистером Вестом», с одной стороны, и вышедшей на экраны тремя месяцами позже уже упомянутой «Папиросницей от Моссельпрома» Желябужского — с другой, т. е. с фильмами, пусть

и с комедиями, действие которых также происходит **на фоне** документально или псевдодокументально зафиксированной **реальной жизни**. Более того, монтаж «Аэлиты», фильма вовсе не экспериментального, ритмикой и обыгрыванием деталей немногим уступает экспериментальному «Мистеру Весту»: чего стоит хотя бы эпизод на «подпольном» балу нэпманов, где на вид старые бабули, сняв огромные деревенские платки, задрипанные шубейки и валенки, оказывались пышными дамами в роскошных туалетах и шикарных туфлях.

У наших кинокритиков и историков периода «застоя» почему-то считалось признаком «хорошего тона» ругать Протазанова за эклектичную режиссуру в «Аэлите». Под эклектикой наши критики понимали бездумное, чисто формальное сочетание различных стилей: допустим, в «Аэлите» действие, как я уже сказал, развивается в трех разных мирах, и понятно, что изобразительный принцип, основной тон, что ли, каждого из миров будет отличаться от остальных; проблема, стало быть, в их **сочетаемости**, и вот эта-то сочетаемость критикам не понравилась. Но поглядите фильм сами, и вы увидите, насколько ограничен, т. е. естествен, режиссер, когда сплетает воедино разные миры — нищую и шумную улицу, замкнутую обстановку семейно-лабораторного мирка и сновиденческое «марсианское» продолжение земных страстей. Я уже говорил, что Протазанов был «актерским» режиссером, умея не только работать с разными актерами, но и выбирать их на роли. Иногда самый выбор того или иного актера отражал отношение режиссера к персонажу. «Аэлита» — тому красноречивый пример. Например, на роль инженера Лося был выбран актер Камерного театра Николай Церетели. Он в кино не новичок (снимался с 1916 года), и во всех его ролях, в том числе и в сценических, проглядывала манера — не путать с манерностью, т. е. некоторая отстраненность в игре, неслияние с психологией и судьбой персонажа, попытка набросать его внешний абрис, может быть, даже слегка шаржированный. В роли инженера-мечтателя, ощутившего себя чужим в окружающем бедламе, такая игровая манера выглядит достаточно убедительно.

Другой пример — красноармеец Гусев. На эту роль был выбран тогда еще молодой мхатовский актер Николай Баталов (дядя Алексея Баталова), дебютировавший этой ролью в кино. Отправленный с передовой в тыл из-за ранения, веселый и энергичный, скукающий в тылу без войны, готовый поднять бунт где угодно, хоть на Марсе, этот персонаж обозначил **новый тип большевистского героя** — в дальнейшем Героя (с большой буквы), из него потом выросли экранные Чапаевы, Щорсы, Котовские и т. п. «терминаторы». Не примечательно ли, что угадал такого персонажа именно мирный режиссер Протазанов? В довольно-таки эксцентрической роли детек-

тива Кравцова также дебютировал в кино будущий выдающийся комедийный актер Игорь Ильинский, в ту пору работавший в Театре имени Мейерхольда. Отсюда уже можно сделать вывод не просто об умении Протазанова соединять в единый ансамбль актеров разных школ (Камерного театра Таирова, МХАТа, Театра имени Мейерхольда), а о вполне осознанном **поиске актеров разных направлений**, с тем чтобы из их усилий, из образов, созданных в разных «ключках», сложить **мозаику бурной и шумной реальности**, в которой истинно драматические, псевдодраматические и нелепые происшествия сливаются в **единый жизненный поток**.

Да и все творчество Протазанова представляет собою мозаику новой, «советской» реальности. Авантюрная попытка эмигранта вывезти из страны свои драгоценности плюс любовная история плюс агитация за вступление в большевистскую партию («Его призыв»); история облигации государственного займа, переходящей из рук в руки и в зависимости оттого, в чьих она руках, определяющей герою очередную невесту («Закройщик из Торжка»); удачная авантюра двух прохиндеев, воспользовавшихся глупостью банкира и его жены («Процесс о трех миллионах»); почти классицистский конфликт между любовью и долгом: снайпер красногвардейского отряда, влюбившаяся в белогвардейца, вынуждена его застрелить («Сорок первый»); история подневольного «маленького» человека, вынужденного встать на защиту достоинства своей дочери («Человек из ресторана») и т.д. Эти и другие истории, рассказанные на экране Протазановым, разумеется, не складываются в целостную и логическую цепочку, но представляют собою попытку посмотреть на новую жизнь с **разных углов зрения**.

Интересно, что к концу десятилетия из фильмов Протазанова исчезают не только агитационные (рекламные) мотивы политического ли, неполитического свойства, но и темы и приметы современности. В «Аэлите», в «Его призыве», в «Закройщике из Торжка» напрямую отражался интерес режиссера к новой для него общественной жизни. Во второй же половине десятилетия лишь в пустяковой комедии «Дон Диего и Пелагея» в объективе его кинокамеры гримасничает современная жизнь — остальные фильмы от нее далеки. Две лучшие комедии Протазанова («Процесс о трех миллионах» и «Праздник Святого Йоргена») сняты на иностранном материале; время действия мелодрам «Сорок первый» и «Человек из ресторана» отнесено вспять — соответственно, в годы гражданской войны и в дореволюционные времена, равно как и в экранизациях произведений А. Чехова («Чины и люди») и Леонида Андреева («Белый орел»). Видимо, режиссер терял интерес к неприятно меняющейся жизни, да и в целом сгущение общественно-политической атмосферы, общее «силовое» развитие страны не располагало к отзывчивости.

Напряженность во внутриобщественных отношениях, исподволь и постепенно охватывавшая огромную страну и достигшая постоянного (на многие годы) максимума ко второй половине 30-х годов, пока сказывалась лишь на творчестве некоторых, особенно восприимчивых художников. Что же до зрителей, то они хоть и оглядывались на идеологически бдительных журналистов, но, как и повсюду в мире, предпочитали смотреть все же не пропагандистское кино, а **увлекательно** рассказанные либо просто злободневные истории. (Да и впрямь, на «Броненосец "Потемкин"» с девушкой не пойдешь!) Этот «кассовый» («коммерческий») кинематограф — неизбежный результат «мельесовского» направления в развитии кино и как промышленной, финансово-экономической сферы деятельности, и как способа смотреть на мир. Кстати, еще вопрос, какой кинематограф «кинематографичное» — тот, где разрабатывается специфически экранный язык, или тот, где с учетом или без учета открытого и разработанного с той или иной степенью правдоподобия рассказываются увлекательные истории, интересные всем, а не только ценителям «искусства как приема», и воспринимаемые массой зрителей, а не отдельными любителями ассоциативного монтажа. Такие фильмы снимались всегда и всюду, даже в самые тяжелые годы тоталитаризма и у нас и в Германии. В СССР они выпускались и в 20-е годы.

Чтобы не перечислять много (да и всё, что снималось, попросту не заслуживает запоминания), назову два. Первый — это пятисерийная экранизация приключенческой повести Павла Бляхина «Красные дьяволята» («Красные дьяволята», 1923, «Савур-могила», 1926, «Преступление княжны Ширванской», 1926, «Наказание княжны Ширванской», 1926, и «Иллан-Дилли», 1926), снятая Иваном Перестиани в Грузии. История о том, как несколько храбрых подростков сражаются с бандой Махно, **снятая энергично и изобретательно**, оказалась настолько увлекательной, что зрители потребовали от режиссера продолжения, и Перестиани вынужден был в один год, 1926-й, снять сразу четыре серии продолжений. (Когда спустя сорок три года Эдмонд Кеосаян снял «ремэйк» под названием «Неуловимые мстители» (1966), от него также потребовали продолжения, и в итоге последовали «Новые приключения неуловимых» (1968) и «Корона Российской империи, или Снова неуловимые», 1971.)

Другой боевик 20-х годов — «Мисс Менд» (1926) Федора Оцепа, трехсерийная экранизация цикла приключенческих повестей Мариэтты Шагинян под общим названием «Месс-Менд». Подзаголовок всех трех серий — «Приключения трех репортеров» — вполне информативен: это и есть содержание фильма. Действие разворачивается в Соединенных Штатах (в первых двух сериях), а затем переносится в Ленинград. Трое отважных и

«прогрессивных» журналистов вместе с не менее отважной девушкой, мисс Менд, работавшей машинисткой в заводоуправлении, сначала, рискуя жизнью, сражаются за справедливость в своей стране, а затем уже в Ленинграде предотвращают опасную диверсию.

Любопытно, что оба эти самых популярных сериала десятилетия снимались по зарубежным жанровым схемам. Так, в основе «Красных дьяволят» (как, впрочем, и позднейшей, кеосаяновской версии) совершенно отчетливо просматривается схема ковбойских фильмов с их погонями и энергичным ритмом, а также старых, 10-х годов, приключенческих сериалов типа «Похождения Полины» (1914) и «Подвиги Элен» (1915), снятых французским режиссером Луи Ганье в США. К обоим сериалам Ганье восходит и «Мисс Менд», тем более что и литературные оригиналы Бляхина и Шагинян также основаны не на отечественных традициях (их не было), а на зарубежных образцах приключенческой литературы.

Другая часть «массового» кинематографа строилась, как я уже сказал, на *злободневных историях*. Впрочем, массовость интереса к этим историям довольно относительна, во всяком случае, никаких продолжений зрители от авторов не требовали, а если любопытствовали, то, с одной стороны, не более как о предмете обычных сплетен о «соседской жене», а с другой — как о теме оживленных газетных дискуссий по вопросу о «новой морали». Как вы уже, верно, догадались, суть этой «злобы дня» — *любовная*. Некий красноармеец сошелся с легкомысленной вдовушкой и стал дезертиром, раскаялся, возвратился на фронт, а когда война окончилась, обнаружил, что его возлюбленная уже не его возлюбленная, это его насталько вывело из себя, что он задушил изменницу («Чужие», 1926, реж. Борис Светлов); журналистка влюбляется в некоего заводского начальника в отсутствие его жены, когда же жена возвращается, помянутый начальник, естественно, делает вид, что ни с какой журналисткой никогда не связывался и даже не знает, как ее зовут («Ваша знакомая», 1927, реж. Лев Кулешов); возлюбленный девушки бросает ее, как только выясняет, что она беременна, и соглашается на «помощь» своих приятелей, предложивших ему отдать девушку им, в результате чего героиня становится предметом слухов и сплетен («Парижский сапожник», 1928, реж. Фридрих Эрмлер); молодая пара поселяет в комнате, которую занимает в коммунальной квартире, фронтowego приятеля мужа, а когда муж уезжает в командировку, этот приятель сходится с его женой, в итоге женщина ждет ребенка, а оба приятеля предлагают ей сделать аборт, и оскорбленная героиня уезжает от обоих («Третья Мещанская», 1927, реж. Абрам Роом).

К сожалению, все эти фильмы сохранились не полностью — к сожалению, если мы, конечно, хотим иметь более или менее законченное пред-

ставление об этой части «массового» (или «кассового») кинематографа. К сожалению, надо признать и то, что, как бы ни хотелось «возвысить» в глазах потомков тех или иных режиссеров (особенно много писалось о Кулешове, Эрмлере и Рооме и почти ничего о Светлове), фильмы, о которых идет речь, ничего запоминающегося с кинематографической точки зрения из себя не представляют и вошли в историю лишь из-за газетной полемики 20-х годов — собственно, полемика-то и вошла в историю, да еще из-за нескольких актерских работ.

Из перечисленных фильмов особо принято выделять «Парижского сапожника» и «Третью Мещанскую» — возможно, потому что они лучше других сохранились (из «Вашей знакомой» до нас дошла лишь 2-я часть). Обе картины сняты, так сказать, в *бытовой*, документальной манере, в стилистике «новой вещественности», как ее понимал Дзига Вертов, но смонтированы они достаточно *примитивно* — и потому, что ни Эрмлери, ни Роому не хватило вертовского воображения и эйзенштейновского чутья на ассоциации, и потому, что целью была поставлена *назидательность*: так не надо, а надо вот так.

Как не надо? Не надо сходиться с легкомысленными женщинами (гм!), не надо дезертировать из действующей армии и не надо убивать женщину за измену — словом, новые Отелло не поощряются. Как надо? В фильме («Чужие») об этом не сказано, но в ходе судебного следствия и процесса зрителям показали, насколько опрометчиво поступил красноармеец, — недаром второе название фильма «Статья 142 Уголовного кодекса»! В этом и заключается назидание: вот что будет с теми, кто... и т. д.

Как не надо? Не надо в отсутствие жены заводить романы (гм!) и, уж во всяком случае, если связался с женщиной, не надо ее бросать на произвол судьбы. А как надо? Надо вести себя так, как в фильме «Ваша знакомая» скромный газетный редактор, отвергнутый в свое время героиней, спасает ее от самоубийства в финале.

Как не надо? Не надо бросать девушку только потому, что она беременна от тебя. Это нехорошо. Еще хуже «подкладывать» ее своим приятелям, чтобы потом иметь возможность отказаться от отцовства. А как надо? Так, как сделали комсомольцы фабрики, на которой работала героиня, — они отыскали свидетеля, глухонемого сапожника, прозванного «парижским», который, пусть и жестами, но объяснил, кто и в чем виноват. Фильм недаром завершается титром «Кто виноват?» — виновата-то, выходит, общественность, комсомольская организация, партийная организация...

Как не надо? Не надо равнодушно относиться к жене, не надо селить у себя приятеля в той же комнате, где живешь с женой, не надо оставлять приятеля наедине с женой, уезжая в командировку... А как надо? В «Третьей Ме-



Однако 20-е годы были все же только начальным этапом большевистской «перестройки» России — еще не все затвердело и окостенело на живой материи бурлящих общественных процессов: даже у самих «пропагандистов» еще возникали подчас интересные аполитичные (в тех условиях) фильмы, которые и сегодня смотрятся как смелые авангардные попытки заглянуть в кинематографическое будущее: «Позакону», «Человекекиноаппаратом», «Шинель», «Аэлита»...

Кстати, читая историю кинематографа (необязательно отечественного), трудно отделаться от ощущения, что нарисованная историком картина не подлинна, что в действительности (в той, давней действительности) все выглядело несколько иначе. Чтобы убедиться в этом, возьмите Каталоги ГФФ (полное название — «Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог». — М., 1961-1979) и внимательно изучите хронологический указатель всех фильмов, выпущенных в интересующий нас с вами период (он помещен в начале 3-го тома). Перед вами предстанет удивительное зрелище. Все, кого у нас, в отечественной кинематографической историографии, принято считать гениями и наиболее влиятельными деятелями культуры, попросту говоря, затеряны среди совершенно других фамилий, даже фильмы их удается отыскать не без усилий.

Каждый год на экраны выходит определенное количество фильмов (определенное, кстати сказать, самыми разными условиями и обстоятельствами, не всегда кинематографическими), но в истории задерживаются только некоторые. В этом смысле любопытна динамика, с какою менялось воздействие кинематографа, особенно такого политизированного, как у нас, на массового зрителя — ведь зритель-то еще не знает, какой фильм останется в истории, а какой нет. Вот как менялась эта динамика.

В 1923 году на экран было выпущено 27 фильмов, из них в истории кино задержались 3. В 1924-м из 69 задержались в истории 5. В 1925-м из 80 — 7; в 1926-м из 103 — 8; в 1927-м из 119 — 10; в 1928-м из 124 — 2; в 1929-м из 92 — 6; в 1930-м из 128 — 4.

Драматизм истории кинематографа (а шире — любого вида искусства) как раз в том и заключается, что изучать нам приходится не живую стихию экранного творчества, а те «выжимки» из нее, какие делают историки, причем каждый в зависимости от своих взглядов. В какой степени эти два, три, пять фильмов отражают общую кинематографическую картину эпохи — состояние кинопромышленности, уровень экранного творчества? Кто возьмется проанализировать неудачные фильмы (кстати, а кто их счел неудачными и на каком основании?), несохранившиеся или просто прошедшие мимо внимания историков? Все эти вопросы не имеют ответа, а нам с вами остается вглядываться в единицы общепризнанных фильмов, стараясь рассмотреть в них давно прошедшее время и канувшие в Лету события.

**Итак:**

- в 1919 году отечественный кинематограф был национализирован;
- в основу советского кино легла идея наглядной пропаганды (политической рекламы), и основным жанром раннего советского кинематографа стал агитфильм (Пантелеев, Гардин, Перестиани);
- на фоне идейной наэлектризованности общества, массовых дискуссий и катастрофического развития социальных и экономических отношений в стране возникла «русская школа кино», состоявшая из нескольких стилевых потоков;
- главный из этих потоков — пропагандистский кинематограф (Кулешов, Эйзенштейн, Вертов и другие);
- другой поток — неполитические киноэксперименты (Кулешов, Вертов, «Фэкссы»);
- третий поток — коммерческое кино, включавшее в себя:
  - а) «авантюрные» фильмы, увлекательные истории разных жанров (Протазанов, Перестиани, Оцеп);
  - б) фильмы на злободневные темы, в частности, любовные (Светлов, Кулешов, Эрмлер, Роом и другие);
- в целом для отечественного кинематографа 20-х годов характерны радикальное обновление языка кино и интенсивное развитие экранной пропаганды (политической рекламы).

## ИТОГИ



Общую ситуацию, которая сложилась в мировом кинематографе на протяжении 20-х годов, приходится оценивать с двух точек зрения — с **европейской** и **американской**, ибо слишком велики различия кино по обе стороны Атлантического океана.

Европейские страны, где кинематограф зародился на рубеже столетий, в свою очередь следует разделить на две группы. В одной из них (Англия, Дания, Швеция, Италия) кинематограф, набрав силу где в 900-е годы, а где в 10-е, затем постепенно и в разной степени сошел на нет, и для позднейшего возрождения (там, где оно случилось) потребовался не один десяток лет. В **Дании** с началом Первой мировой войны кинематограф как явление национальной культуры вообще прекратил свое существование; в соседней (через пролив Каттегат) **Швеции** с отъездом Шёстрёма и Стиплера в США кинематограф замолк на три с лишним десятилетия, вплоть до появления на киногоризонте гигантской фигуры Ингмара Бергмана; в **Англии** 20-е годы прошли хоть и с фильмами (до 129 в 1929 году), но без кинематографа — этот парадокс оказался возможным в результате заведомо безнадежных усилий кинопромышленников побороть Голливуд; что же до национального своеобразия, то английское кино, хоть и робко, начало проявлять его лишь с 30-х годов, а подлинного расцвета оно достигло уже во второй половине 50-х;



наконец, в **Италии** с ее костюмно-историческими колоссами, салонными и «реалистическими» драмами кинематограф почти полностью заглох сразу же после войны, и для его возрождения понадобились два с половиной десятилетия фашистского режима и еще одна мировая война — только с окончанием Второй мировой войны кинематограф в Италии вновь обрел силы.

Другая группа стран (Франция, Германия, Россия) по окончании военных действий вступила в **восстановительный** период развития кино, понятного и как **кинопроизводство** и как **киноискусство**. Это означает, что кинематограф в этих странах развивался последовательно и непрерывно, несмотря на все естественные кризисы и трудности, обусловленные местными социальными, политическими, экономическими и иными обстоятельствами.

Во **Франции** на протяжении 20-х годов разрабатывался специфический язык кино, включающий в себя и лирическое начало, и метафоры, и аллегории, и ассоциативность, и световоздушную атмосферу и многое другое, появившееся на экране благодаря усилиям молодых режиссеров-авангардистов. Эти усилия, последовательно прилагавшиеся к кинематографу в течение всего десятилетия, плюс организация Канудо и Деллюком кино клубов привели к появлению специфического кинозрителя, который уже не смешивал кино и театр, а был готов к восприятию как роскошных и дорогостоящих кинозрелищ, так и сложнейших драм и экспериментальных произведений.

В **Германии** 20-е годы стали поистине «золотым веком» национального кино; в это время появились несколько действительно выдающихся мастеров (Ланг, Мурнау, Лени, Пик, Пабст) и образовались целые направления — экспрессионизм, «каммершпиле», оказавшие огромное влияние на весь мировой кинематограф; наиболее выдающиеся фильмы были не менее авангардными по сравнению с обычной коммерческой продукцией, нежели во Франции, но, в отличие от Франции, их смотрели огромные массы зрителей.

Наконец, в **нашей стране** после событий октября 1917 года в условиях гражданской войны, всеобщей нищеты, голода, холода, а также постепенно укреплявшегося тоталитарного большевистского режима национализированный кинематограф получил весьма своеобразное направление развития: на сером фоне кинематографического «вторсырья», бездарных подделок в духе массовой продукции начала 10-х годов выделялись кроваво-красные пятна испуганной политической кинопропаганды (Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов, Довженко), редкие золотые всполохи чисто художественных прозрений (у Кулешова, у «факсов», у того же Вертова) и кассовые «озарения» производителей сериалов. Надо отдать должное кинопропагандистам: им удалось придумать, разработать и творчески применить метод экранной политической рекламы. «Кассовые» же мастера доказали, что при желании и в условиях тоталитаризма можно зарабатывать хорошие деньги.

Словом, в Европе кинематограф имел отчетливую авторскую, индивидуальную окраску. Иная ситуация сложилась по другую сторону Атлантического океана.

В **Соединенных Штатах** в основу создания фильма был положен сугубо промышленный, конвейерный принцип производства, предусматривавший, с одной стороны, огромные ежегодные инвестиции, образование крупных и сверхкрупных кинопроизводственных корпораций и фактический раздел сфер кинопроката, а с другой — почти полное отсутствие авторской воли, индивидуальной манеры, личного взгляда на окружающий мир. Отсюда — такое уникальное в истории кинематографа явление, как «студийный стиль». Впрочем, все эти особенности американского варианта кинобизнеса принесли высокий процент прибыльности на кинопроизводстве, доступность для понимания американских фильмов в любой точке земного шара и, что не менее важно, выживаемость в любых сложных кризисных ситуациях. Последнее обстоятельство подтвердится уже в начале следующего десятилетия, когда американскому кинобизнесу придется преодолевать крайне неблагоприятные условия сокрушительного экономического кризиса — Великой Депрессии, разразившейся 24 октября 1929 года и охватившей весь мир. Но об этом — уже в следующем цикле «Лекций».



## ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА  
К ПЕРВОМУ ЦИКЛУ ЛЕШИЙ

- Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 1: Изобретение кино. 1832-1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ). 1897-1909. — М.: Искусство, 1958.
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 2: Кино становится искусством. 1909-1914. — М.: Искусство, 1958.
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 3: Кино становится искусством. 1914-1920. — М.: Искусство, 1961.
- Теплиц Е.* История киноискусства. 1895-1927. — М.: Прогресс, 1968.
- Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. — М.: Искусство, 1963.
- Соболев Р. П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. — М.: Искусство, 1961.
- Михайлов В. П.* Рассказы о кинематографе старой Москвы. — М.: Материк, 1998.
- Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. — М.: Искусство, 1977. (Главы 1-5).
- Трауберг Л. З.* Дэвид Уорк Гриффит. — М.: Искусство, 1981.
- Кино. Энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1986.
- Словарь французского кино. — Минск: ПроPILEI, 1998.
- Паркинсон Д.* Кино. — М.: Росмэн, 1996.
- Бейли К.* Кино: фильмы, ставшие событиями. — С-Пб.: Академический проект, 1998.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА  
КО ВТОРОМУ ЦИКЛУ ЛЕКЦИЙ

- Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 3: Кино становится искусством. — М.: Искусство, 1961. (С. 427-444)
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 4. Кн.1: Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929; кн. 2: Голливуд. Конец немого кино. 1919 - 1929. — М.: Искусство, 1982. (Кн.1 — С. 211 — 388. Кн.2 — С. 437-475)
- Садуль Ж.* Чарли Чаплин. — М.: Искусство, 1981.
- Теплиц Е.* История киноискусства. 1895-1927. — М.: Прогресс, 1968.
- Трауберг Л. З.* Дэвид Уорк Гриффит. — М.: Искусство, 1981.
- Трауберг Л. З.* Мир наизнанку. — М.: Искусство, 1984.
- Божович В. И.* Творчество Жака Фейдера. — М.: Искусство, 1965.
- Божович В. И.* Рене Клер. — М.: Искусство, 1985.

- Луис Буньюэль /Сост. Л. Дуларидзе. — М.: Искусство, 1979.
- Буньюэль о Буньюэле /Предисл. К. Долгова. — М.: Радуга, 1989.
- Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. — М.: Искусство, 1977.
- История советского кино, т.1. 1917-1931. — М.: Искусство, 1969.
- Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы. — М.: Искусство, 1979.
- Кулешов Л. В.* Уроки режиссуры. — М.: ВГИК, 1999.
- Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах. — М.: Искусство, 1964-1971.
- Шкловский В. Б.* Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1976.
- Юрнев Р. Н.* Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. — М.: Искусство, 1985.
- Дзига Вертов.* Статьи, дневники, замыслы. — М.: Искусство, 1966.
- Арлазоров М. С.* Протазанов. — М., 1973.

СПИСОК ФИЛЬМОВ,  
РЕКОМЕНДУЕМЫХ АЛЯ ПРОСМОТРА ПО КУРСУ  
«ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КИНО»

В список включены только те фильмы,  
которые имеются на видеокассетах

ПЕРИОД 1895-1919 гг.

«В честь Эдварда Майбриджа»  
Фильмы с кинетоскопа Эдисона  
Фильмы братьев Люмьер  
«Путешествие на Луну» (1902, Ж. Мельес)  
«Большое ограбление поезда» (1903, Э. Портер)  
«Девушка и ее доверие» (1912, Д. Гриффит)  
«Рождение нации» (1915, Д. Гриффит)  
«Нетерпимость» (1916, Д. Гриффит)  
«Понизовая вольница» (1908, А. Дранков)  
«Пиковая дама» (1916, Я. Протазанов)  
«Жизнь за жизнь» (1916, Е. Бауэр) (или другой фильм Е. Бауэра)  
«Кабинет доктора Калигари» (1919, Р. Вине)

ПЕРИОД 1920-1929 гг.

«Сиротки бури» (1922, Д.-У. Гриффит)  
«Пилигрим» (1923, Ч. Чаплин)  
«Золотая лихорадка» (1925, Ч. Чаплин)  
«Цирк» (1928, Ч. Чаплин)  
«Полицейские» («Копы»; 1922, Б. Китон)  
«Шерлок-младший» (1924, Б. Китон)  
«Генерал» (1927, Б. Китон)  
«Глупые жены» (1921, Э. Штрогейм)  
«Алчность» (1924, Э. Штрогейм)  
«В компании Макса Линдера» (1964)  
«Наполеон» (1927, А. Ганс)  
«Страсти Жанны д'Арк» (1928, К.-Т. Дрейер)  
«Раковина и священник» (1928, Ж. Дюлак)  
«Механический балет» (1924, Ф. Леже)  
«Антракт» (1924, Р. Клер)

«Андалусский пес» (1928, Л. Буньюэль)  
«Голем — как он пришел в мир» (1920, П. Вегенер, К. Безе)  
«Усталая смерть» (1921, Ф. Ланг)  
«Нибелунги» (1924, Ф. Ланг)  
«Метрополис» (1926, Ф. Ланг)  
«Носферату — симфония ужаса» (1922, Ф.-В. Мурнау)  
«Последний человек» (1924, Ф.-В. Мурнау)  
«Безрадостный переулочек» (1925, Г.-В. Пабст)  
«Берлин - симфония большого города» (1927, В. Руттман)  
«Стачка» (1925, С. Эйзенштейн)  
«Броненосец «Потемкин» (1925, С. Эйзенштейн)  
«Октябрь» (1928, С. Эйзенштейн)  
«По закону» (1926, Л. Кулешов)  
«Конец Санкт-Петербурга» (1927, Вс. Пудовкин)  
«Звенигора» (1928, А. Довженко)  
«Земля» (1930, А. Довженко)  
«Человекекиноаппаратом» (1929, Дзига Вертов)  
«Аэлита» (1924, Я. Протазанов)  
«Процесс о трех миллионах» (1926, Я. Протазанов)  
«Шинель» (1926, Г. Козинцев, Л. Трауберг)  
«С. В. Д.» (1927, Г. Козинцев, Л. Трауберг)  
«Третья Мещанская» (1927, А. Роом)

### Раздел 1. Что такое кино

Эстетика «движущихся изображений». Восприятие живописного и экранного изображений. Зависимость нашего взгляда от композиции живописного и экранного пространств. Восприятие литературного сценария. Особенности движения в воображении. Описание действия, жеста, мимики. Особенности психологической характеристики при литературном изложении и в кадре. Восприятие сценического действия. Сценическое и экранное пространства, движение во времени, функция предметов и обстановки, создание атмосферы, психологические характеристики. То новое, что внес экран в наше восприятие искусства.

### Раздел 2. Изобретение кино

Кино как итог нескольких линий исторического развития:

1) Платон об игре света и тени; средневековые кукольные представления (Индия, Ява, Китай); кукольные представления в Европе XVIII века («Панорама» Баркера, «Эйдофузикон» де Лутербурга, «Диорама» Дагера и Бутона, «Латерна магика» Робера, развитие «живых картинок»);

2) «Волшебный фонарь» (Китай, VIII век); «камера обскура» Леонардо да Винчи (XVI век); первые исчезающие изображения Ньепса (1826); дагерротипы Дагера (1837); первые отпечатки на специальной бумаге Тэлбота (1840);

3) инерция зрительного восприятия (древние египтяне, д'Арси, Ж. Плато и его «фенакистископ»);

4) технические опыты второй половины XIX века: «фазматроп» Гейла, «зоопраксископ» Майбриджа, «фотографическое ружье» Марзья, попытки создать кинокамеру Донисторпа, Фриз-Грина, Лепренса и других, «кинетोगраф» и «кинетоскоп» Эдисона и Диксона, «синематограф» братьев Люмьер.

### Раздел 3. Кино как аттракцион

Первые киносеансы в Нью-Йорке и Париже. Особенности фильмов Эдисона и Люмьеров. Период «ярмарочного кино»: «пенни-аркады» в США, мюзик-холлы в Англии и в США, кафе-концерты во Франции. Начало коммерческой эксплуатации. Первые режиссерские и операторские приемы. «Брайтонцы». Общее состояние кинематографа в 1895-1900 годах.

### Раздел 4. Формирование грамматики кино

Ведущие страны: Франция, США, Италия, Дания.

ФРАНЦИЯ. Эпоха Патэ. Открытие кинотеатров и преодоление «ярмарочного» этапа. Переход от «плебейского» зрелища к представлениям для избранных. Образование ССАЖЛ. Фильмы Мельеса. Замена кустарного кинопроизводства промышленным. Образование «Фильм д'ар» и «Убийство герцога де Гиза». Компания «Гомон» и сериалы Луи Фейада. Фильмы Альбера Капеллани.

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ. «Никельодеоны». Патентный трест. Рождение Голливуда. Образование первых кинокорпораций. «Независимые». Разделение жанров. Ковбойские фильмы. «Слэпстики» и Мак Сеннет. Кинокомпания «Байограф» и фильмы Гриффита. «Юдифь из Ветилуи». «Рождение нации». «Нетерпимость».

ИТАЛИЯ. Ранние фирмы и фильмы. Луиджи Маджи и «золотая серия». Кинокомпания «Чинес» и Марио Казерини. Джованни Пастроне и «Кабирия». Нино Мартольо и «реалистические фильмы». Современные мелодрамы.

ДАНИЯ. Феномен маленькой страны. Первые фильмы. Деятельность Оле Ольсена. Образование компании «Нордиск». Любовно-эротические драмы. Альфред Линд, Август Блом, Роберт Динесен. Фильмы на тему цирка. Аста Нильсен и тип «роковой женщины». Мадсен, Глюкштадт и другие: обновление экранных средств выразительности. Первая мировая война и закат датского кино.

Общее состояние кинематографа в 1900-1916 гг.

### Раздел 5. На пороге киноискусства

Ведущие страны: Германия, Франция, Швеция, Россия.

ГЕРМАНИЯ. Первые шаги немецкого кино (Складановские, Месстер, Райнхардт). Образование кинокомпаний. Фильмы Рийе, Вегенера и Галена. Мировая война и немецкое кино. Массовая продукция: фильмы Любича, Освальда, Мая. Кинозвезды и их фильмы: Портен, Яннингс, Фейдт, Краус. Конец войны, перестройка промышленности. Послевоенные фильмы Мая и Любича. Образование Веймарской республики и обстановка в стране. «Кабинет доктора Калигари».

ФРАНЦИЯ. Начало мировой войны и кризис кинопромышленности. Альтернатива Патэ. Сериалы Фейада, фильмы Пукталя, Меркантона и Эрвиля. Идеи Антуана. Концепция Риччотто Канудо.

Первые фильмы будущих «авангардистов» (Ганс, Дюлак, Л'Эрбье). Статьи Луи Деллюка.

**ШВЕЦИЯ.** Феномен еще одной маленькой страны. Начало кинопроизводства. Нума Петерсон, Карл Магнуссон и организация кинокомпании «Свенска». Фильмы Шёстрёма и Стиплера. Дебют Греты Габро. Эмиграция Шёстрёма и Стиплера в Голливуд. Фильмы Карлстона, Хедквиста, Брюниуса, Муландера. Раннее шведское кино как этап в истории кинематографа.

**РОССИЯ.** Первые хроникальные съемки. Русские изобретатели киноаппарата. Первые кинотеатры и первые фильмы. Производственно-прокатные компании: «Тиман и Рейнгардт», «ТД Ханжонков» и др. «Понизовая вольница» и экранизации песен. «Оборона Севастополя» — первый военно-исторический боевик. Первые экранизации. Фильмы на фольклорные темы. Сказки Чардынина и Старевича. Съёмочные особенности первых русских фильмов. Жанры раннего русского кино. Рост кинопроизводства в 10-е годы. Фильмы Протазанова и Бауэра. Февральская революция и октябрьский вооруженный переворот 1917 года. Кризис российского кинопроизводства и национализация кинопромышленности.

Общее состояние мирового кинематографа к концу 10-х годов.

## ПРОГРАММА КО ВТОРОМУ ЦИКЛУ ЛЕШИЙ

Раздел 6 (см. книга 1, цикл 1)

Великий немой. Ведущие страны: США, Франция, Германия, СССР

**США.** Эпоха «безумных двадцатых». Образование мощной кинопромышленности. Связи первых крупных кинокорпораций («Парамаунт», «Метро-Голдуин-Майер», «Фёрст нэшнл» и др.) с банковским капиталом. Нарушения антитрестовского законодательства крупными кинокорпорациями и попытка обойти его (создание МППДА). Общий подъем кинопроизводства. Жанры и зрительские вкусы. Мелодрамы и светские комедии Де Милла и Любича. Сатирические комедии Штрогейма и «Алчность». Символистские мелодрамы Кинга Видора «Большой парад» и «Толпа». Ковбойские фильмы Харта, Микса, Крюзе, Форда и других. Костюмно-исторические фильмы Де Милла, Эдвардса, Ингрэма, Уолша и т.д. Эпические фильмы Гриффита. Комедии Чаплина и Китона. Фильмы Флаэрти и рождение документального кино. Американское кино в канун звука.

**Франция.** Общая ситуация в национальном кино по окончании Первой мировой войны. Коммерческий ширпотреб Диаман-Берже, Лепренса, Фёйяда, Туржанского и других. Идеи Канудо и деятельность Луи Деллюка.

Первый Авангард: фильмы Деллюка, Л'Эрбье, Дюлак, Эпштейна. Смерть Деллюка и расслоение Первого Авангарда. «Колесо» и «Наполеон» Абеля Ганса. Возникновение Второго Авангарда. «Киноимпрессионизм» и фильмы Кавальканти, Ренуара и Кирсанова. «Чистое кино» и фильмы Леже, Рэя, Дюшана и Клера. Сюрреализм и «Андалусский пес» Буньюэля и Дали. Творчество «индивидуалистов»: «Атлантида» и «Крэнкебель» Фейдера, фильмы Рене Клера, «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера. Французское кино «под занавес» десятилетия.

**Германия.** Реконструкция национальной кинопромышленности по окончании Первой мировой войны. Рост числа кинотеатров. Массовый успех авангардистских фильмов и его причины. «Киноэкспрессионизм» — его жизненные и художественные основы. «Голем» (версия 1920 г.) Вегенера и Безе. «Усталая смерть» Ланга и «Носферату — симфония ужаса» Мурнау. «Кабинет восковых фигур» Лени. Школа Макса Райнхардта: фильмы Любича, Освальда и других, с одной стороны, и фильмы «каммершпиле» — с другой. Карл Майер и фильмы Йесснера и Лупу-Пика. «Последний человек» Мурнау. «Уличные» фильмы Грюне, Пабста и других. «Неоромантизм Фрица Ланга. Арнольд Фанки «горные» фильмы. «Экспериментальные фильмы». Итоги десятилетия в немецком кинематографе.

**СССР.** Национализация кинематографа и ее последствия. «Агитки» («Уплотнение», «Сон Тараса» и др.). Новые задачи партийной пропаганды и старые сюжетные схемы. «Русская школа кино»: идеи и фильмы Кулешова («Необычайные приключения мистера Веста...», «По закону»). Пропагандистские фильмы Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Генеральная линия»). Документальное кино: Дзига Вертов и «киноки» («Кино-Правда», «Кино-глаз», «Человек с киноаппаратом»). Фэксы: фильмы Козинцева и Трауберга («Похождения Октябрины», «Чертовое колесо», «Шинель»). Протазанов и фильмы «идейно»-коммерческого направления. «Злободневные» истории Роома, Эрмлера и других. Что принесли 20-е годы в отечественный кинематограф.

Общее состояние мирового кинематографа к концу 20-х годов.

## ПРИМЕЧАНИЕ ДЛЯ ЛЮБОПЫТНЫХ

(см. с. 229)

Тройной экран, примененный Абелем Гансом в двух эпизодах своего «Наполеона», — лишь стадия, этап в процессе технологизации кинематографа, проявление неизбывной потребности изобретателей разнообразить экранное зрелище. (Что до зрителей, то жизнь показывает, что они довольно скоро охладели к каждой следующей новации.) За всю достаточно недолгую историю кино формат экрана (а тройной экран означает изменение формата) менялся несколько раз, и эти изменения происходили в несколько **этапов**.

**1 этап. Синеорама** Рауля Гримуэн-Сансона, показанная в 1900 году на Всемирной выставке в Париже, представляла собой 10 синхронизированных проекторов, которые давали 10 изображений на огромный (100 м в окружности) круглый экран, установленный вокруг проекторов.

**2 этап.** Итальянский изобретатель **Филотео Альберини** запатентовал в 1911 году так называемый «автостереоскоп» и снял с его помощью на 70 мм пленку стереоскопический фильм с соотношением сторон кадра 1:2,52.

**3 этап.** Идея «тройного» экрана, придуманная **Абелем Гансом** и реализованная инженером **Андрэ Дебри**.

**4 этап.** В 1927 году профессор физики **Анри Кретьен** предложил приспособить для кино съемок и кинопроекции специальный объектив «гипергонар», созданный им двумя годами раньше и изначально предназначенный для расширения поля зрения в перископы подводных лодок. Это предложение было реализовано только один раз, в фильме Клода Отан-Лара «Разложить костер» (1927). Идея, заложенная в этот первый (в нынешнем понимании слова) «широкоэкранный» фильм, отклика, однако, не нашла и была развита лишь спустя четверть века в США (см. дальше). Далее общий процесс преодоления стандартного формата экрана как бы раздваивается: одна его линия ведет к «синераме» (не путать с «Синеорамой» Гримуэн-Сансона), другая — к кино на широком экране. Первая система **«Синерамы»** под названием **«Вайтерама»** (разработчик Фрэд Уолер) была показана в 1939 году на Международной выставке в Нью-Йорке и состояла из 11 синхронизированных кинопроекторов и широкого вогнутого экрана. В 1952 году «Вайтерама» была усовершенствована и упрощена: число проекторов уменьшилось до трех, но был добавлен стереозвук (7 каналов). В 1956 году аналогичную систему под названием «Кинопанорама» разработали в СССР (рук. проекта Е. Голдовский). В 1964 году в Лозанне (Швейцария) показывался экспериментальный панорамный фильм на трех 70 мм пленках, что замет-

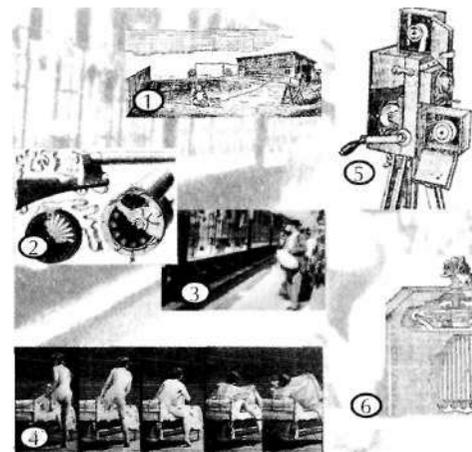
но улучшило качество изображения. Недостаток всех систем «Синерамы» тот же, что и в «Наполеоне», — заметные «швы» на стыках между изображениями с разных проекторов.

**Кино на широком экране** существует в двух видах: широкоэкранный кино и широкоформатное кино. Известны 4 системы **широкоэкранный кино**. С **анаморфированным кадром** — основана на свойствах «гипергонара» **Анри** Кретьена (см. выше) и на разработанной по его следам анаморфотной оптике, «сжимающей» изображение при съемках (на 35 мм пленку) и «разворачивающей» его при проекции. Первая системная разработка — «Синемаскоп» — создана в 1952 году в кинокомпании «XX век — Фокс» и впервые применена на съемках цветного фильма «Багряница» (1953); в СССР первым фильмом, также цветным и снятым с применением анаморфотной оптики, стал «Илья Муромец» (1956). С **продольным кадром** — система основана на горизонтальном движении пленки; впервые предложена в СССР в 1928 году П. Г. Тагером; аналоги разработаны уже в 50-е годы кинокомпанией «Парамаунт» под названием «Виста-Вижн» (первый фильм — «Белое Рождество», 1954) и фирмой «Текниколор» под названием «Текнирама» (первый фильм — «Случай в Монте-Карло», 1956). С **кашетируемым кадром** — система основана на применении непрозрачной маски, кашэ, перекрывающей для части светового потока доступ к кадровому окну; строго говоря, это не собственно широкий экран, а его имитация, при которой стандартный кадр (1:1,38) кашетируется по высоте сверху и снизу до формата 1:1,85. С **динамическим кадром** — система основана на выкадровывании части изображения, на сужении или на расширении экранного формата по ходу демонстрации фильма. Если примеры фильмов с кашетируемым кадром многочисленны, то с динамическим кадром их очень мало: английский фильм «Дверь в стене» (1956) и отечественный фильм «Айболит-66» (1967).

**Широкоформатное кино** основано на пленке более широкого формата (до 70 мм), что позволяет существенно улучшить качество изображения, и это — главное отличие от широкоэкранный кино, при всех системах предполагающего стандартную 35 мм пленку. В широкоформатном кино также известны 4 системы: **«Тодд-АО»** (первые фильмы — «Оклахома», 1955, «80 дней вокруг света», 1956); **«Супер-Панавижн-70»** (первый фильм — «Исход», 1960; до 1963 года фильмы по этой системе снимались с применением тройной камеры); **«Ультра-Панавижн-70»** (первые фильмы — «Вестсайдская исто-

рия», 1961, «Мятеж на «Баунти», 1962); **«Супер-Текнирама-70»** (первый фильм — «Спартак», 1960); первый советский широкоформатный фильм «Повесть пламенных лет» (1960/1961) был снят **на отечественном аналоге** упомянутых систем. Причина того обстоятельства, что широкоформатное кино (любой системы) не получило дальнейшего развития, состоит в необходимости практически полной перестройки кинопромышленности (переход на массовое производство широкой пленки — при том, что ее ширина колебалась от 65 до 70 мм, т. е. пленка не была стандартизирована; полное переоборудование киностудий и кинотеатров съемочной и проекционной аппаратурой).

## ПРЕДИСЛОВИЕ



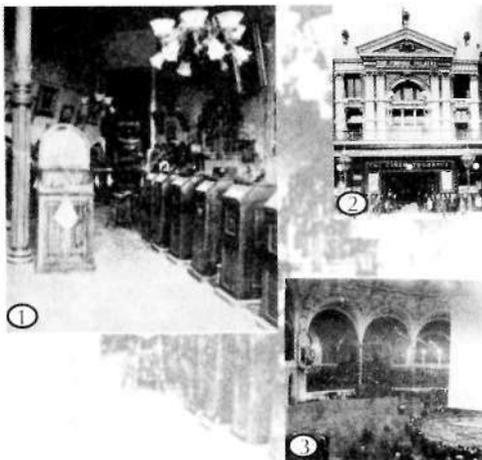
1. Опыты Майбриджа. 1881 г.
2. Фотографическое ружье Жюлья Мареля. 1882 г.
3. «Прибытие поезда» (1895) бр. Люмьер
4. Фотосерии Эдварда Майбриджа (1877)
5. Аппарат Люмьеров. Модель. 1895 г.
6. Кинетоскоп Эдисона. 1894 г.

## НАЧАЛО



1. Устройство Снежного гиганта «Покорение Северного полюса» (1912) Ж. Мельеса
2. «Политый поливальщик» (1895) бр. Люмьер
3. «Дело Дрейфуса» (1899) Ж. Мельеса
4. «Человек-оркестр» (1898) Ж. Мельеса
5. «Взрыв на крейсере «Мэн» (1898) Ж. Мельеса
6. «Человек с каучуковой головой» (1902) Ж. Мельеса
7. «Путешествие на Луну» (1902) Ж. Мельеса

**ЯРМАРОЧНОЕ  
КИНО**



1. Зал кинетоскопов в Сан-Франциско. 1894 г.
2. Импейр театр в Лондоне. 1896 г.
3. «Экран» площадью в 400 кв. м на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.

**БРАЙТОНСКАЯ  
ШКОЛА**



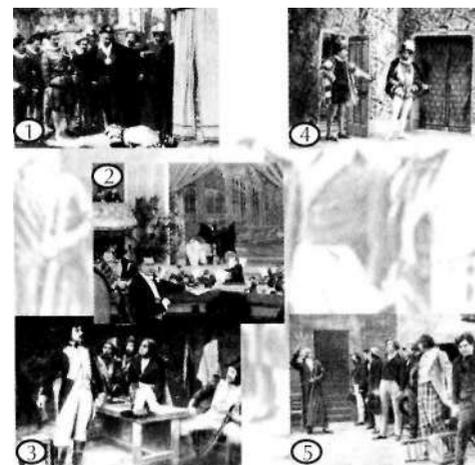
Кадры из фильма «Большой глоток» (1901) Дж. Уильямсона

**ЭПОХА ПАТЭ**



1. «Фантомас» (1913/14) Л. Фейада
2. Мюзидора в фильме «Вампиры» (1915/16) Л. Фейада
3. Афиша фирмы «Братья Патэ»
4. «Жюдекс» (1916) Л. Фейада

**ИМПЕРИЯ ПАТЭ  
И ФИЛЬМ Д АР**



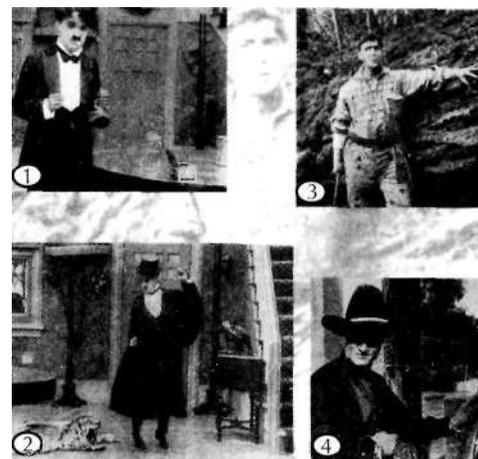
1. 4. «Убийство герцога де Гиза» (1908) А. Кальмета, Ле Баржи
2. «Вампиры» (1915/16) Л. Фейада
3. «93-й год» (1914) А. Капеллани
5. «Отверженные» (1911) А. Капеллани

## РОЖДЕНИЕ ГОЛЛИВУДА



- «Приключения  
Брончо Билли»  
(1914) Дж. Андерсона
- «Бородатый бандит»  
(1912) Дж. Андерсона
- «Полицейские»  
(1913) М. Сеннета
- Финальные кадры  
из фильма «Большое  
ограбление поезда»  
(1903) Эдвина Портера

## ШЕДЕВРЫ БЕЗЗВУЧНОГО ЭКРАНА



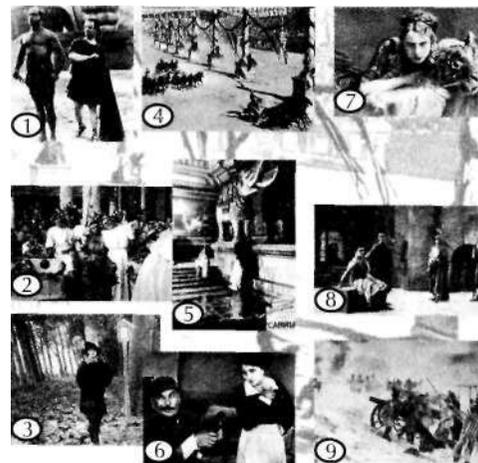
- 2. «В час ночи»  
(1916) Ч. Чаплина
- «Роуден — Голубая метка»  
(1918) Т. Инса и У. Харта
- «Изнанка мужчины»  
с Томасом Миксом  
(1916)

## ГРИФФИТ



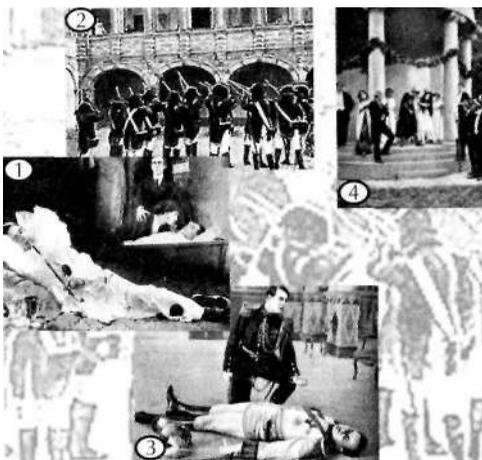
1. «Нью-Йоркская шляпка»  
(1912)
2. «Телеграфистка  
из Лоундейла»  
(1911)
3. «Уединенная вилла»  
(1909)
4. «Юдифь из Ветилуи»  
(1913)
5. «Энох Арден»  
(1911)
6. «Нетерпимость».   
Вавилонский эпизод  
(1916)
7. 8. «Рождение нации»  
(1915)
- 9, 10. «Нетерпимость».   
Современный эпизод

## РАННИЕ ИТАЛЬЯНСКИЕ ФИЛЬМЫ



1. 5. «Кабирия»  
(1914) Дж. Пастроне
2. 4. «Камо грядеши?» (1914)  
Э. Гуаццони
3. «Обнаженная»  
(1914) К. Галлоне
6. «Затерянные во мраке»  
(1914) Н. Мартольо
7. «Тигрица»  
(1911) Л. Маджи
8. «Спартак»  
(1913) Л. Маджи
9. «Гренадер Ролан»  
(1911) Л. Маджи

**КИНЕМАТОГРАФ  
ДАНИИ**



1. «Революционная свадьба» (1913) А. Блома
- 2, 3. «Черный канцлер» (1912) А. Блома
4. «Остров мертвых» (1913) В. Глюкштадта

**ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО  
В ГОДЫ ПЕРВОЙ  
МИРОВОЙ ВОЙНЫ**



1. «Граф Монте-Кристо» (1917) А. Пукталя
2. «Мать скорбящая» (1917) А. Ганса
3. «Десятая симфония» (1918) А. Ганса
4. «Орфографическая ошибка» (1919) Л. Фейдера
5. «Варрава» (1919) Л. Фейда

**РАННИЙ  
НЕМЕЦКИЙ КИНЕМАТОГРАФ**



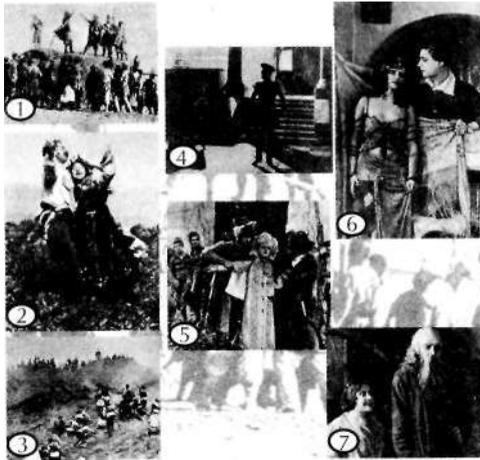
1. «Крысолов» (1914) С. Рийе, Д. Вегенера, Г. Галеена
2. «Потерянная тень» (1914) С. Рийе, Д. Вегенера, Г. Галеена
3. «Пражский студент» (1913) Д. Вегенера
4. Аста Нильсен в фильме У. Гада «Танец смерти» (1913)
- 5, 6. «Кабинет доктора Калигари» (1919) Р. Вине

**РАННЕЕ  
ШВЕДСКОЕ КИНО**



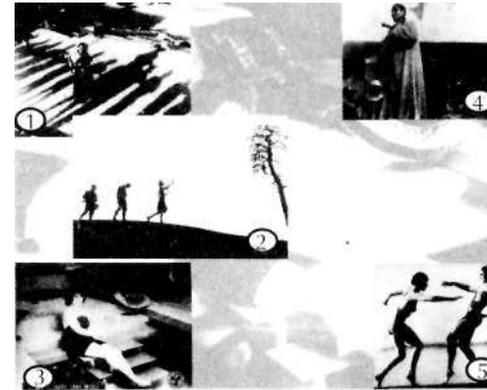
- 1, 3. «Ветер» (1928) В. Шёстрёма
2. «Сага о Йосте Берлинге» (1923) М. Стиллера

РАННЕЕ  
РУССКОЕ КИНО



1. «Понизовая вольница» (1908) А. Дранкова
2. «Драма в таборе подмосковных цыган» (1908) А. Ханжонкова
3. «Оборона Севастополя» (1911) В. Гончарова
4. «Пиковая дама» (1916) Я. Протазанова
5. «Ермак Тимофеевич - покоритель Сибири» (1909) В. Гончарова
6. «Позабудь про камин...» (1917) П. Чардынина
7. «Отец Сергей» (1918) Я. Протазанова

ПОЧЕМУ  
ДВАДЦАТЫЕ?



1. «Броненосец «Потемкин»» (1925) С. Эйзенштейна
2. «По закону» (1926) Л. Кулешова
3. «Прекрасная безжалостная дама» (1922) Ж. Дюлак
4. «Страсти Жанны д'Арк» (1928) К.-Т. Дрейера
5. «Сила и красота» (1925) В. Прагера и Н. Кауфмана

БЕЗУМНЫЕ ДВАДЦАТЫЕ  
В АМЕРИКАНСКОМ КИНО



1. «Крытый фургон» (1923) Дж. Крюзе
2. «Пилигрим» (1923) Ч. Чаплина
3. «Глупые жены» (1921) Э. Штрогейма
4. «Золотая лихорадка» (1925) Ч. Чаплина
5. «Алчность» (1924) Э. Штрогейма
7. «Слепые мужья» (1921) Э. Штрогейма
8. «Малыш» (1921) Ч. Чаплина
9. «Нанук с Севера» (1922) Р. Флаэрти
10. «Толпа» (1928) К. Видора

**ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО  
20-х ГОДОВ**



- 1, 3. «Наполеон» (1927) А. Ганса
- 2, 8. «Улыбающаяся мадам Бедо» (1922) Ж. Дюлак
4. «Страсти Жанны д'Арк» (1928) К.-Т. Дрейера
5. «Женщина ниоткуда» (1921) Л. Деллюка
6. «Механический балет» (1924) Ф. Леже
7. «Новые господа» (1924) Ж. Фейдера
9. «Париж уснул» (1923) Р. Клера
10. «Лихорадка» (1920) Л. Деллюка

**«ЗОЛОТОЙ ВЕК»  
НЕМЕЦКОГО КИНО**



1. «Кабинет восковых фигур» (1924) П. Лени
2. «Голем — как он пришел в мир» (1920) П. Вегенера, К. Безе
3. «Носферату — симфония ужаса» (1921/1922) Ф.-В. Мурнау
4. «Доктор Мабузе — игрок» (1922) Ф. Ланга
5. «Усталая смерть» (1921) Ф. Ланга
6. «Последний человек» (1924) Ф.-В. Мурнау
7. «Улица» (1923) К. Грюне
8. «Нибелунги» (1924) Ф. Ланга
9. «Безрадостный переулочек» (1925) Г.-В. Пабста

**ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ  
КИНЕМАТОГРАФ**



1. «Броненосец «Потемкин» (1925) С. Эйзенштейна
2. «Папиросница от Моссельпрома» (1924) Ю. Желябужского
3. «Старое и новое» (1929) С. Эйзенштейна
4. «Аэлита» (1924) Я. Протазанова
5. «Кино-правда» (1922/1924) Д. Вертова
6. «С. В. Д.» (1927) Г. Козинцева, Л. Трауберга
7. «Третья Мещанская» (1927) А. Роома
8. «Необычайное приключение м-ра Веста в стране большевиков» (1924) Л. Кулешова
9. «Похождения Октябрины» (1924) Г. Козинцева, Л. Трауберга
10. «По закону» (1926) Л. Кулешова

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
----------------	---

### ЦИКЛ ПЕРВЫЙ

#### ОТ «КАМЕРЫ ОБСКУРА»

#### ДО «КАБИНЕТА ДОКТОРА КАЛИГАРИ»

Господа студенты, не пропустите это предисловие!.....	6
Начало.....	16
Ярмарочное кино.....	21
Брайтонская школа.....	25
Эпоха Патэ.....	28
Империя Патэ и «Фильм д'ар».....	32
Рождение Голливуда.....	39
Гриффи.....	48
Американский кинематограф к концу 10-х годов.....	68
Ранние итальянские фильмы.....	74
Кинематограф Дании.....	89
Ранний немецкий кинематограф.....	99
Французское кино в годы Первой мировой войны (1914-1919).....	112
Раннее шведское кино.....	121
Раннее русское кино.....	136
Итоги.....	159

### ЦИКЛ ВТОРОЙ

#### ШЕДЕВРЫ БЕЗЗВУЧНОГО ЭКРАНА

#### (1919-1929)

Почему двадцатые?.....	162
«Безумные» двадцатые в американском кино.....	165
Французское кино 20-х годов.....	204
«Золотой век» немецкого кино.....	264
Кинематографический экспрессионизм.....	266
Фильмы «каммершпиле».....	286
«Уличные» фильмы.....	300
«Романтизм» Фрица Ланга.....	305
«Горные» фильмы.....	320
«Экспериментальные» фильмы.....	322

Отечественный кинематограф 20-х годов.....	327
Национализация кинематографа.....	329
«Русская школа» кино.....	333
Итоги.....	388

Приложение.....	391
-----------------	-----

Рекомендуемая литература к первому циклу лекций.....	392
Рекомендуемая литература ко второму циклу лекций.....	392
Список фильмов, рекомендуемых для просмотра.....	394
Программа к первому циклу лекций.....	396
Программа ко второму циклу лекций.....	398
Примечание для любопытных.....	400

Учебное издание

Беленький Игорь Вениаминович

ЛЕКЦИИ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ КИНО  
ГОДЫ БЕЗЗВУЧИЯ

Книга первая  
Книга вторая

Учебное пособие

Редактор В. А. Луков  
Художник Андрей Луков

Подписано в печать 14.04.08. Формат 60 x 84 1/16.  
Гарнитура Arial Cyr. Усл. печ. л. 24,18. Тираж 2000 экз.

Заказ № 528

Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина  
119180, Москва, Бродников пер., д. 3.  
Тел./факс: (495) 721 3855, 238 1975; [www.mediaschool.ru](http://www.mediaschool.ru); e-mail: [mail@gitr.ru](mailto:mail@gitr.ru)

Отпечатано в ООО «Типография "Полимаг"»  
127247, Москва, Дмитровское шоссе 107