

Игорь Беленький

ИСТОРИЯ КИНО

КИНОСЪЕМКИ,
КИНОПРОМЫШЛЕННОСТЬ,
КИНОИСКУССТВО



альпина
ПАБЛИШЕР

Москва
2019

Виктории

УДК 791.43/.45
ББК 85.37
Б43

Издается в авторской редакции

Беленький И.

Б43 История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство / Игорь Беленький. — М.: Альпина Паблишер, 2019. — 405 с.

ISBN 978-5-9614-1813-2

Это первая отечественная книга по истории мирового кинематографа, написанная доступным языком и с авторским взглядом на закономерности развития кинематографа.

Каждый год в прокат выходит все больше фильмов, появляются новые имена и жанры. Чтобы разобраться в том, что сейчас происходит в кино, важно понимать, как кинематограф зародился и развивался. Историк кино, преподаватель Гуманитарного института кино и телевидения Игорь Беленький рассматривает основные этапы становления кинематографа: как кино стало искусством, боролось за звук, было пропагандой, пережило бурные шестидесятые и лихие девяностые. Это и история кинематографа, и разбор самых знаковых фильмов, и анализ ключевых событий во Франции, Германии, Италии, Великобритании, США, России и странах Азии.

Книга будет полезна всем, кто неравнодушен к кино.

УДК 791.43/.45
ББК 85.37

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу tylib@alпина.ru.

ISBN 978-5-9614-1813-2

© Беленький И. В., 2019
© ООО «Альпина Паблишер», 2019

Содержание

Предисловие	7
Как рождался кинематограф.....	9
Что такое кино?	11
Когда и как изобрели кино?	12
Фильмы	19
Мельес	22
Борьба за патенты	25
До Голливуда	26
Превращение Голливуда	29
Рождение нации	30
Нетерпимость	32
А во Франции... ..	36
А в Англии... ..	38
А в Италии... ..	40
А в Дании... ..	44
А в Швеции... ..	48
А в России... ..	51
Как кинематограф старался стать искусством	59
Безумные двадцатые в США.	61
Кино Франции: между «кассой» и Авангардом	69
Золотой век немецкого кино	76
Кино в СССР 1920-х гг.	85
Как кинематограф боролся за звук.....	95
Американское кино, депрессия и война	99
Франция, оккупация и кино.....	119
Германия: фильмы звуковые и фильмы нацистские	130
Советское кино 1930-х: пропаганда в звуковом облике... ..	141

Кинофильмы и кинорежиссеры мирного времени . . .	153
Когда Голливуд переживает кризис	155
Французский кинематограф сценаристов	165
Италия: через неореализм и «пеплуны» к авторским фильмам	175
Англия: несердитые комедии и рассерженные драмы	188
СССР: малокартинье нешедевров.	196
И отдельно о гениях	209
Ингмар Бергман	212
Акира Куросава	218
Сатъяджит Рэй	225
Эпоха Шестидесятых	239
Неклассический Голливуд	242
Обновившаяся Франция	249
Италия: фильмы авторские и неавторские	258
В Германии — новое кино	267
В СССР — «оттепель», а потом «застой»	271
Еще раз отдельно о гениях	287
Федерико Феллини	289
Луис Буньюэль	297
Андрей Тарковский	303
Сергей Параджанов	309
Эпоха Рубежа	317
Видео и зрители	319
Голливуд в эпоху Рубежа	325
В Италии	347
Во Франции	353
В Германии	364
В новой России	368
И немного о Востоке	386
А в заключение	394
Кроме того, полезно почитать	399
Об авторе	404

Предисловие

Эта книга — моя очередная попытка сблизиться с читателем. Когда-то я уже попытался это сделать, написав книгу о Мэрилин Монро и опубликовав ее в Петербурге в 1993 г. (славные, или безумные, девяностые!). Затем моими читателями надолго стали студенты ГИТРа, для которых мне пришлось написать не одну, а шесть книг «Лекций по всеобщей истории кино»: с 2003 по 2012 г. они постепенно и появлялись на свет божий. И вот я вновь пишу для обычных посетителей книжных магазинов — для тех, кто кинематографом специально не интересуется, для кого фильмы вовсе не цель жизни, а в лучшем случае предмет интереса к общечеловеческой культуре и искусству.

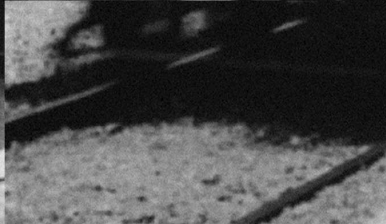
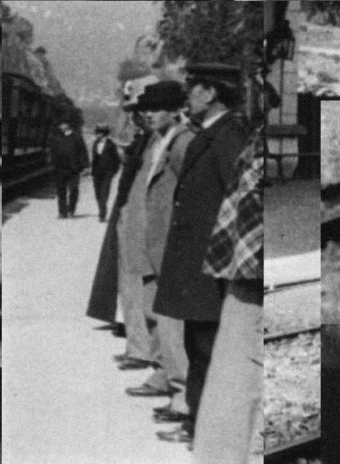
В нашей стране сейчас мало интересуются кино, да, собственно говоря, и интересоваться-то особенно нечем — от кино уже давно осталась одна история. И потому следует каким-то образом объяснить все то, что случилось, в частности, с нашим кинематографом в 1991 г. и, к сожалению, происходит с ним по сию пору. Сделать это можно, во-первых, вдумавшись в ситуацию, в какой российское кино оказалось столетие назад, а во-вторых, разобравшись с тем, что происходило уже в советском кино с начала 1920-х гг. Корни сегодняшних проблем следует искать в историческом вчера. Это же относится ко всякой национальной кинематографии и к кинематографу как таковому в целом.

Кроме того, я предлагаю читателю возвратиться к истокам кино, к его пленочной истории. Речь пойдет об основах другого кинематографа — того, который ныне считается классическим и который теперь уже безвозвратно ушел в историю, ибо создавался в совершенно иных условиях, словно в ином мире, будто

на другой планете. Погружаясь в атмосферу развития пленочного кинематографа, принимая его как данность, только и можно как следует понять и прочувствовать этапы исторического развития, которые кинематограф прошел не только как результат технического и технологического прогресса, но и как вид искусства.

Словом, многоуважаемый читатель, отправляемся в путь по проселочным дорогам Истории кино, и ухабов на этом пути куда больше, чем в других видах искусства, хотя и прошло-то со времен изобретения кинокамеры всего 130 лет. Сравните с историей литературы, или театра, или музыки, или живописи. Но сколько за эти 130 лет произошло... Поехали!

КАК
РОЖДАЛСЯ
КИНЕМАТОГРАФ



Что такое кино? Прежде чем рассуждать об Истории кино, неплохо бы понять, что оно собой представляет — об истории чего пойдет дальше речь. Литература основана на умении писать и читать — что написали, то и прочитали. Не будь мы способны слышать звуки, не было бы и музыки; не воспринимай наши глаза цвет, линии, плоскости, объемы — не было бы живописи. А кино?

А кино, в сущности, это технический казус, фокус с восприятием, основанный на персистенции, на инерции зрительного восприятия. Посмотрите секунду на включенную лампочку и закройте глаза — ваша сетчатка запомнит лампочку. Без этого эффекта не было бы ни кино, ни телевидения.

Кино изобреталось на пленке. Сейчас о кинопленке, к сожалению, все забыли, но без нее говорить об Истории кино бессмысленно. Основа кинопленки — целлулоид на безусадочной лавсановой основе толщиной 0,07–0,08 мм; внутренняя сторона пленки покрыта светочувствительным слоем желатины толщиной 0,02–0,025 мм (в этом отношении кинопленка ничем не отличается от фотопленки). Основные виды пленки: негативная (для съемок), позитивная (для печати фильмокопий), контратипная (для промежуточных негативов и позитивов с последующей массовой печатью фильмокопий), звуковая (для оптической звукозаписи), обращаемая (как правило, для получения непосредственно позитивного изображения). Основные форматы кинопленки: 35 мм (стандарт), 8 мм (узкая), 16 мм (узкая), 65 мм (широкая) и 70 мм (широкая).

Если на фотопленке каждый снимок — единственный в своем роде кадр, то на кинопленке каждый снимок — лишь малая часть кадра. Такой снимок называется кадриком, или фототраммой, и представляет собой одну из фаз общего движения предмета или живого существа. Любой кадр — это фотоснимок, который, понятно, неподвижен, и только при прерывистом движении пленки через лентопротяжный механизм с определенной скоростью (в начале XX в. — примерно 16 кадриков в секунду, с конца

1920-х гг. — 24) изображение на таких снимках воспринимается как движущееся. Другими словами, это иллюзия движения, которого в изображенной реальности (на кадриках) нет. Из неподвижных изображений на отдельных кадриках, снятых и показанных в прерывистом движении пленки через лентопротяжный механизм, формируется содержательный кинокадр.

Соединение (монтаж) нескольких кинокадров образует монтажную фразу, с помощью которой создается ситуация. (Иногда ситуация создается движением камеры в пределах одного кинокадра, когда монтаж становится внутрикадровым.)

Из нескольких монтажных фраз (ситуаций) складывается эпизод, который иногда совпадает с монтажной фразой, иногда, при развитии действия внутри кинокадра, — с кинокадром. Из определенного количества эпизодов формируется фильм.

Итак: кадрики — их движение через лентопротяжный механизм — кинокадр — монтажная фраза — эпизод — фильм. Формально это и есть кино. Неформально кино — все то, что с помощью этой схемы удается создать.

Когда и как изобрели кино? В 1995 г. все «прогрессивное человечество» отмечало столетие киноискусства: 28 декабря 1895 г. в Париже, на бульваре Капуцинок, в «Гран-Кафе» (в «индийском» салоне) якобы и родилось Искусство кино. 28 декабря в том году — это суббота. Интересно, в какой день недели родилась литература? А живопись? А музыка? А театр? В любом случае в отношении кино эта дата дважды несправедлива: авторы субботнего события 28 декабря Луи и Огюст Люмьеры создали свой *Cinématographe*, только когда увидели фильмы, которые им привез отец (по одной из версий — из Нью-Йорка, по другой — из Парижа); но раз фильмы уже были, значит, их кто-то снимал до Люмьеров? Стало быть, кино уже существовало? Кроме того, кино как вид искусства не могло возникнуть в один день — на это потребовалось несколько десятилетий, и только с 1920-х гг. стало

возможным говорить о некоем подобии «искусства экрана». 28 декабря появилась только машинка, аппаратик с лентопротяжным механизмом, грейфером и линзами простейшего объектива, что в целом позволяло проецировать движущиеся изображения на стену. Но даже к идее подобных аппаратиков человечество пришло далеко не сразу. Их появление — итог нескольких линий исторического развития. Так что пока с днем рождения кино придется повременить...

Первым об изобразительных эффектах и иллюзии, которую они порождают, заговорил Платон в IV в. до н. э. в диалоге «Государство». Речь шла о пространственных и светотеневых эффектах, которые заменяли пленникам жизнь. В Средние века к этим эффектам прибегали кукольники Индии, Китая и острова Ява, а с XVIII в. — уже и европейцы: Филип де Лутербур в «Эйдофузиконе» (1781), Роберт Баркер в своей круговой «Панораме» (1792), Этьен Робер (Робертсон) в «Фантазмагории» (1797), Луи-Жак Дагер и Клод-Мари Бутон в «Диораме» (1822). Их «живые картинки» чуть ли не до конца XIX в. распространялись по всей Европе. Эта линия — первый этап в публичном появлении «волшебства» экранной иллюзии, хотя «экраном» здесь еще служили живописные картины и сценические подмостки.

Другая линия привела к созданию фотографии: изобретатели с давних времен старались зафиксировать нерисованное изображение. Сначала была camera obscura (темная комната) — светонепроницаемый ящик, где в одной из стенок проделано отверстие (диаметром 0,5–5 мм), а на противоположной укреплен экран из бумаги или матового стекла. Проходя через отверстие, свет создает на экране перевернутое изображение.

В Китае об этом эффекте еще в V–IV вв. до н. э. писали моисты, затем в Греции — Аристотель; Леонардо да Винчи использовал camera obscura для практической работы (зарисовок с натуры). В 1826 г. француз Нисефор Ньепс изобрел гелиографию — зафиксировал изображение в camera obscura с помощью асфальтового лака. В 1839 г. Луи-Жак Дагер (соавтор «Диорамы») использовал

металлические пластины, покрытые слоем серебра, получившие название «дагеротипы». В 1840 г. англичанин Уильям Толбот разработал специальную вошеную бумагу, на которой уже можно было печатать снимки.

Так родилась фотография. Ее появление для кино стало принципиальным событием: именно в движении фотографических снимков заключалась суть рождавшегося кино, да и всей операторской работой на первых порах занимались бывшие фотографы — единственные, кто умел обращаться с аппаратурой. Фотография стала реальной основой будущей иллюзии.

Не менее важной оказалась третья линия. Еще в Древнем Египте наблюдали любопытный оптический обман: если в темном помещении быстро пронести любой источник света (свечу, фонарь — что угодно), возникнет впечатление, будто за ним как бы остается след. Так была открыта инерция зрительного восприятия, без представления о которой не было бы ни кино, ни телевидения. В 1829 г. в Льеже молодой бельгийский физик Жозеф Плато в течение 25 секунд смотрел на солнечный диск, стараясь определить предел сопротивляемости сетчатки. В итоге он ослеп, но успел в 1832 г. сконструировать фенакистископ — своего рода игрушку, где воспользовался принципом инерции зрительного восприятия. По описанию самого Плато (его приводит Жорж Садуль в первом томе своей «Всеобщей истории кино»), «аппарат состоит из картонного диска с прорезанными в нем отверстиями. На одной стороне диска нарисованы фигуры. Когда диск вращают вокруг оси перед зеркалом, то фигуры, рассматриваемые в зеркале через отверстия диска, представляются не вертящимися вместе с диском, а, наоборот, кажутся совершенно самостоятельными и делают движения им присущие». Иллюзия, таким образом, обретает своих персонажей, рисованные фигурки, постепенно, как увидим, превращаясь в анимацию.

30 августа 1877 г. французский изобретатель Эмиль Рейно запатентовал оптический прибор для демонстрации рисунков в движении — праксиноскоп, создав его на основе фенакисти-

скопа Плато и зоотропа Уильяма Хорнера, то есть по докинематографической технологии.

Прибор состоит из открытого цилиндра с высотой стенок около 10 см. На внутренней стороне цилиндра размещена полоса с 8 или 12 рисованными миниатюрами. В центре цилиндра укреплена зеркальная призма, число сторон которой соответствует числу миниатюр. Внутренний радиус призмы составляет половину радиуса цилиндра. При этом каждая миниатюра отражается в соответствующей грани призмы таким образом, что отклонение грани при вращении компенсирует смещение изображения, обеспечивая его неподвижность между сменами. За счет такой оптической компенсации при вращении цилиндра возникает анимационный эффект плавного движения. В 1888 г. Рейно усовершенствовал пракиноскоп, перенеся рисунки на целлулоидную ленту и высветив ее на большом экране. С 1892 г. Рейно устраивал специальные показы в парижском музее Гревен и назвал их «оптическим театром». По-видимому, именно так и возникла анимация.

Наконец, четвертая линия — модернизация фенакистископа Плато. Над этим поработали многие: Уильям Хорнер сконструировал зоотроп (1834); Жюль Дюбоск разработал биоскоп, или стереофантаскоп (1851), который состоял из двух барабанов, вращавшихся синхронно перед объективом стереоскопа (что давало эффект движения и объема); Коулмэн Селлерс создал кинематоскоп (1861) — фотографии размещались на барабане не плоско, а одна за другой, как лопасти парового колеса; Генри Хэйл предложил конструкцию фазматропа (1870) — движение снималось по фазам, а затем все фотофазы показывались последовательно и т. п.

Иллюзия становилась реальной, превращаясь на этот раз не просто в фотографию, но в механизм, оживляющий фотографию, преодолевающий ее.

В 1877 г. английский фотограф Эдвард Майбридж как бы подвел итог всем попыткам оживить фотографию: он установил на ипподроме в ряд 24 фотоаппарата, к их спускам были привя-

заны нитки, натянутые на пути скачущей лошади. Лошадь рвала одну нитку за другой: соответственно щелкали затворы фотоаппаратов, и Майбридж в итоге получил 24 снимка отдельных фаз лошадиного галопа. Он сумел показать эти фотографии в их последовательности с помощью специального проектора, зоопраксископа, создав иллюзию движения лошади, а позднее — и движения других животных и человека. Этот эксперимент принято называть хронофотографией.

Вслед за Майбриджем хронофотографией заинтересовался французский физиолог и фотограф Этьен-Жюль Марей. В 1882 г. он сконструировал фотографическое ружье — своего рода скоростную фотокамеру, которая автоматически фиксировала один за другим 12 снимков в их фазовой последовательности (к 1894-му он доведет скорость съемки до 700 снимков в секунду) — сначала на вращающемся диске, а затем на пленке, к концу 1880-х гг. изобретенной Джорджем Истмэном. Это было самое настоящее ружье, но снабженное фотообъективом с небольшим фокусным расстоянием, а оружейная эргономика и принцип перезарядки заимствовались из револьвера, самого скорострельного оружия XIX в. Исторически теперь дело оставалось за малым — создать съемочную и проекционную аппаратуру.

Первый в мире киносъемочный аппарат, названный кинетографом, сконструировал по чертежам знаменитого изобретателя Томаса Эдисона его ассистент Уильям Лори Диксон в 1888 г. Он применил кинетограф в 1889 г., запатентовал в 1891-м и тогда же снял на нем первый фильм *«Приветствие Диксона»*. Тот же Диксон соединил кинетограф с фонографом, который Эдисон создал в 1877 г., и в итоге получился кинетофонограф (или кинетофон, или фонокинетоскоп) — словом, звуковой съемочный аппарат. Этим аппаратом в 1894–1895 гг. был снят *«Экспериментальный звуковой фильм Диксона»*.

Сначала на черном экране еле-еле слышны чьи-то слова: *«Остальные готовы? Начинаем!»*, — а затем мы видим огромный рупор, перед которым стоит, наверное, Диксон и играет на скрипке

мелодию баркароты «Песня юнги» из оперетты Робера Планкета «Корневильские колокола». Рядом два его сотрудника танцуют под эту музыку. На последних секундах за рупором крадущейся походкой появляется еще один человек, но зачем — остается загадкой, так как съемка обрывается.

Снимать синхронно для кинетофона было трудно из-за низкой чувствительности мембраны фонографа и необходимости использовать громоздкие рупоры, неизбежно оказывавшиеся в кадре, — такой рупор и виден в фильме. Сравнительно низкой оставалась и точность синхронизации. Из-за невысокой громкости звук можно было слышать только через внутриканальные наушники — кстати, первые в мире!

Отснятые фильмы надо было на чем-то смотреть, и в 1891 г. Эдисону пришлось разрабатывать и просмотрный (непроекционный) аппарат — кинетоскоп. Это деревянный ящик, внутри которого на шкивах натянута киноплёнка, непрерывно движущаяся мимо окуляра в верхней крышке аппарата, — стало быть, и смотреть через окуляр мог только один зритель. Ширина пленки (35 мм), форма перфорации, размеры и шаг кадрика (19 × 25 мм), определенные Эдисоном для кинетографа, с незначительными изменениями используются до сегодняшнего дня. Выбранное соотношение сторон кадрика 4:3 было наиболее распространенным в фотографии тех лет и считалось оптимальным.

В 1894 г. на Бродвее в Нью-Йорке был открыт Kinetoscope Parlor (салун кинетоскопов) с десятью кинетоскопами для индивидуального просмотра, в каждом была заряжена пленка с одним фильмом, и каждый зритель за 25 центов мог посмотреть пять фильмов, а за полдоллара — все десять: «Летушинный бой», «Кузнецы», «Подковывание лошади», «Парикмахерская», «Горные танцы», «Трапеция», «Борьба» плюс два фильма о британской акробатке Эне Бертольди и один о «бодибилдере» Юджине Сэндоу (Евгении Сандове). Подобные салуны кинетоскопов открывались повсюду, и там показывались и другие фильмы. Среди них был один из первых цветных фильмов (раскрашенный от руки) — «Танец Лоу

Фуллер». Открывались и салуны с табличками «Только для мужчин», в таких можно было увидеть фильмы с участием исполнительниц канкана. В 1895 г. в репертуаре кинетоскопов появился фильм «Поцелуй Мэй Ирвин и Джона Райса», вызвавший возмущение в прессе, где настоятельно требовали вмешательства цензоров.

Замечу между прочим, что о Люмьерах пока еще никто не слышал. И теперь, по-моему, самый подходящий момент перейти к ним, в то же время не упуская из виду и Эдисона с Диксоном.

В конце сентября 1894 г. Антуан Люмьер, владелец лионской фабрики по производству фотопластинок, будучи в Париже (по другим сведениям, в Нью-Йорке), купил за 6000 франков кинетоскоп Эдисона с программой из 12 фильмов и привез все это в Лион. Как бы то ни было, не будь кинетоскопа, откуда бы старший Люмьер его ни привез, вряд ли мы вообще услышали бы о существовании Люмьеров.

Согласно популярной версии, предложенной старшим сыном Антуана Люмера, Огюстом, они с братом Луи «заметили, что было бы интересно попробовать воспроизвести на экране и показать пораженным зрителям живые сцены, в точности изображающие движущихся людей и предметы» (цитирую опять же по первому тому «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля). Однако, по рассказам внука Луи Люмера, Макса Лефранка, Луи и Огюст просто хотели угодить отцу — сами они в то время интересовались куда более важными делами. Другими словами, мысль эта пришла в голову не братьям, а их отцу, который и предложил им создать проекционный аппарат. Именно это Луи Люмьер и сделал, применив грейфер по аналогии с передачей ножной швейной машины. Он использовал такую же кинолентку, что и Эдисон, с теми же размерами кадрика, но придал ей прерывистое движение вместо непрерывного в кинетоскопе. Для съемки и проекции была выбрана частота 15–16 кадров в секунду — заметно ниже, чем у аппаратов Эдисона с частотой 30–40 кадров в секунду: прерывистое движение кинолентки с большой скоростью неиз-

бежно привело бы к ее обрыву. Да и вся конструкция обеспечивала более яркое и устойчивое изображение по сравнению с кинетоскопом, и частота 16 кадров в секунду вскоре стала общемировым стандартом для беззвучного кино.

Изобретение Люмьеры назвали Cinématographe (синематограф; современный «кинематограф» представляет собой кальку с немецкого Kinetograph, в свою очередь заимствованного из французского). Легкий и компактный благодаря деревянному корпусу, аппарат позволял вести съемку в любом месте; он был универсален, использовался как кинокамера, как кинопроектор и как один из первых кинокопировальных аппаратов прерывистой контактной печати. Таким образом, для съемки, печати и демонстрации фильма, то есть для осуществления полного цикла кинопроизводства, требовался всего один аппарат.

Впрочем, грейферная система передачи, какой ее сконструировал Луи Люмьер, оказалась крайне ненадежной: пленка при частом использовании рвалась, а если повреждалась перфорация, пленку оставалось только выбросить. Поэтому к 1905 г. Cinématographe перестал применяться в качестве кинопроектора. Но это все будет позже, а пока важно, что кинопроектор наконец появился, так что дело встало за фильмами.

Фильмы 22 марта 1895 г. в Париже, во время конференции по проблемам развития фотопромышленности в стране, Люмьеры организовали первый в мире закрытый киносеанс. Собранным был показан 46-секундный фильм *«Выход рабочих с фабрики Люьера в Лионе»*. А вот первый платный киносеанс действительно состоялся после Рождества, 28 декабря того же года. На нем были показаны десять фильмов: *«Выход рабочих с фабрики Люьера в Лионе»*, *«Вольтижировка»*, *«Ловля золотых рыбок»*, *«Высадка участников фотографического конгресса в Лионе»*, *«Кузнецы»*, *«Политый поливальщик»*, *«Кормление ребенка»*, *«Прыжки через одеяло»*, *«Площадь Корделье в Лионе»*, *«Море»*.

В программе сеанса перечню этих фильмов предшествовало объяснение того, что зрителям предстояло увидеть: *«Аппарат, изобретенный господами Огюстом и Луи Люмьерами, с помощью серии моментальных снимков позволяет воспринимать любые движения, в течение данного времени совершаемые перед объективом, и воспроизвести эти движения в проекции на экран в их естественном масштабе перед всем залом».*

Зрителей набралось 33 человека, каждый из которых заплатил за билет по франку.

Читателей, более или менее знакомых с Историей кино, видимо, удивит отсутствие в программе самого знаменитого фильма Люмьеров — *«Прибытие поезда на станцию Ла Съотá в Лионе».* Его и правда стали показывать лишь с 25 января следующего года, когда уже был налажен серийный выпуск Cinématographe, к производству которого Люмьеры подключили инженера Жюля Карпантье, создателя фотобинокля, лучшего фотоаппарата тех лет.

Назвав *«Прибытие поезда...»*, я думаю, теперь самое время сопоставить первые фильмы, снятые кинетографом и показанные на кинетоскопе Эдисона, с фильмами Люмьеров, снятыми и спроецированными на экран посредством их Cinématographe. В чем принципиальное различие между *«Петушиным боем»*, *«Трапецией»*, *«Борьбой»*, *«Кузнецами»*, *«Подковыванием лошади»* или *«Парикмахерской»*, с одной стороны, и *«Выходом рабочих с фабрики Люьера в Лионе»*, *«Вольтижировкой»*, *«Ловлей золотых рыбок»*, *«Высадкой участников фотографического конгресса в Лионе»*, *«Кормлением ребенка»*, *«Прыжками через одеяло»* и т. п. — с другой? Ответ — ни в чем. Первые снимались в Америке, вторые — во Франции. Разумеется, во всех фильмах разные сюжеты, но они различны и там и тут, да и как иначе? А вот общее в них совершенно очевидно: все они хроникальны.

Хроникальная съемка — это не фильм, а просто фиксация реального события; событие закончилось — закончилась и съемка; заснятое событие равно себе, у него нет другого смысла, кроме того, что был зафиксирован в процессе съемки.

«Выход рабочих с фабрики Люмьера в Лионе»: в конце рабочего дня открываются ворота фабричной проходной, из них выходят люди; когда вышел последний человек, ворота закрываются и фильму конец. Здесь нет больше ничего, кроме обозначенного в названии. Стало быть, это — хроника. Для того чтобы хроника превратилась в кинофильм, необходимо вмешательство снимающего: сдвинет ли он с места камеру, или склеит соседние кадры, или станет снимать разными планами, или как-то по-особому построит кадр, но каким бы то ни было образом вмешаться в съемку ему совершенно необходимо. Снять фильм как произведение — значит проявить творческую волю, то есть изменить снятое.

Тем-то и выделяется среди всех фильмов и Эдисона, и Люмьеров «Прибытие поезда на станцию Ла Сьотá в Лионе». На первый взгляд, это такая же хроника, как и во всех картинах того времени. Но приглядитесь к кадру: у него необычная для ранних фильмов осознанная композиция. Почему бы Люмьеру (наверняка ведь снимал один из братьев), например, не встать со своей треногой с аппаратом прямо на шпалы, перед поездом? Или на перроне не снимать перпендикулярно проходящему мимо составу? Кто бы его осудил? Но снимающий чисто интуитивно занял оптимальную позицию — под углом к движению поезда, создав первую в мире глубинную композицию кадра, когда изображение на заднем плане переходит в изображение на переднем плане. Таково индивидуальное истолкование пространства. Оно интуитивно, так как учиться было не у кого, Люмьер был первым. Но такой кадр, снятый в самом начале кинематографа, дорогого стóит. Хотя, повторяю, основа его хроникальна.

Впрочем, уже по первым фильмам стало ясно, что природа экранного изображения изначально двойственна. Ведь каким бы документализированным, фотографическим, реалистическим или натуральным фильм ни был, это в то же время и представление, ибо документально изображенный на экране подлинный мир показан не как среда, обстановка, в которой зритель мог бы расположиться (для жизни ли, для отдыха или иного

времяпрепровождения), а как нечто, отделенное от зрителя, ему недоступное, хоть и похожее на реальность. А раз так, значит, мы видим не подлинный мир, а только похожий на него (сейчас сказали бы «виртуальный»). Доказательством чему — «*Поливальщик*», первая в мире кинокомедия, показанная на первом платном киносеансе.

Конечно, это единственный во всей программе первого киносеанса вымышленный сюжет, но тем не менее все аксессуары действия подлинны: реальный сад, реальная вода. Выдуманы здесь только персонажи — это ненастоящий садовник: и он, и мальчик — знакомые Люмьеров. Но будь они даже настоящими (как, например, в сегодняшних документальных фильмах), ничего не изменилось бы — это было бы зрелище, история о том, как мальчик, зажав ногой шланг и дождавшись, пока садовник повернет к себе брандспойт, отпустил шланг и вода хлынула в лицо садовнику, который догнал и наказал мальчика. Опять-таки здесь нет больше ничего, кроме обозначенного в названии. Эта история вполне сродни театральной или литературной (сюжет и был заимствован из рассказа в картинках «Поливальщик», опубликованного в 1887 г. книгопродавцом Кантенем). Кстати, обратите внимание на кадр: он плоский, что подчеркнуто светлой линией шланга.

Вот на этой неустойчивости экранного изображения, то и дело соскальзывающего с фотографической подлинности в театрализацию, в вымысел, и возникло другое (отличное от «люмьеровского») направление раннего кинематографа, которое иногда именуется «мельесовским».

Мельес Дело в том, что на знаменитом сеансе 28 декабря присутствовал человек, которому мы обязаны игровым кино и «звездными войнами». Его звали Жорж Мельес. Он был профессиональным фокусником и иллюзионистом (одним из предшественников Дэвида Копперфильда) и свои представле-

ния показывал в театре «Робер Уден». Побывав на киносеансе 28 декабря, он заинтересовался изобретением Люмьеров, которое позволяло ему расширить число своих зрителей. Чтобы эти фокусы были столь же убедительны на экране, как и на сцене, по-видимому, именно Мельес придумал такие кинотрюки, как стоп-кадр, многократная экспозиция, съемка в каше́, съемка в рапиде и т. п., которыми и по сей день пользуются на всех съемочных площадках мира.

Из всего, что снял Мельес (это около 500 короткометражек), наиболее интересны фильмы двух типов (если хотите, жанров): восстановленные события и фантастические картины. Что касается первого жанра, то сейчас он называется реконструкцией реальных событий, и редко какой документальный фильм обходится без подобной реконструкции. Начал эту традицию именно Мельес, восстанавливая эпизоды антитурецких восстаний на Крите (*«Эпизоды войны в Греции»*, 1896–1897), а также показывая воображаемые путешествия по реальным местам (*«Между Кале и Дувром»*, 1897). При съемках последнего в ателье у Мельеса были созданы волны из ткани, рабочие раскачивали лодку, а комик, изображавший путешественника в лодке, разыгрывал сценку морской болезни.

Гораздо интереснее и изобретательнее были сделаны эпизоды, связанные со взрывом на крейсере «Мэн», — фильм *«Визит к обломкам крейсера “Мэн”»* (1897–1898); для их создания у себя в ателье в Монтрё Мельес применил движущиеся макеты. В одном из эпизодов (водолазы за работой) Мельес вел съемки, поместив между кинокамерой и актерами, изображавшими водолазов, большой аквариум с рыбами. Этот же прием стал основным в его знаменитом фильме *«Царство фей»* (1903). Наиболее известен в жанре восстановленных событий фильм *«Дело Дрейфуса»* (1899), снятый по горячим следам этого громкого судебного процесса.

Но наиболее зрелищными и эффектными были фильмы Мельеса, представлявшие собой фантастические картины (сам он называл их сказочными феериями): *«Путешествие на Луну»*

(1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «400 шуток дьявола» (1906), «Завоевание полюса» (1912) и т. п.

Мельес, несомненно, был первооткрывателем таких жанров, как фэнтези и фантастические фильмы. «Путешествие на Луну» — «предок» современных «космических» фильмов, а «400 шуток дьявола» — типичное фэнтези того времени. Главное, что отличает сказочные феерии, — их насыщенность трюками и воображение Мельеса, 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 очередную посредством наплыва — приема, при котором 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:

- он заложил основы специфического языка кино, разработав трюки, которыми пользуются и по сей день;
- на самом раннем этапе он расширил сферу воздействия экрана, выведя кино за пределы фотографии, в мир фантазии;
- только благодаря гениальному дару воображения Мельеса в кино уже с самого начала появились фантастические и сказочные фильмы. Следует добавить, что многие свои фильмы Мельес раскрашивал от руки, придавая цвету выразительные функции.

Финал жизни этого зачинателя кинематографа был поистине грустен. С 1909 по 1913 г. он работал на Шарля Патэ. В 1914-м из-за претензий Эдисона ему пришлось ликвидировать свой американский филиал, в 1915-м он превратил свою студию в Монтрё в театр варьете, где выступал какое-то время, вернувшись к старым фокусам. В 1923-м Мельес объявил себя банкротом. В 1926-м редактор еженедельника «Синэ-журналь» Леон Дрюо случайно обнаружил Мельеса торгующим игрушками у вокзала Монпарнас. О нем вспомнили, наградили орденом Почетного

легиона и назначили скромную пенсию. С 1932 года он жил в доме для престарелых членов Общества взаимопомощи киноработников в Орли, где и умер 21 января 1938 г.

Таким образом, Мельес выполнил свою историческую задачу и вынужден был уйти из кино. Как, кстати, и Люмьеры, оставившие кинопроизводство в 1900 г., после Всемирной выставки в Париже.

Если кто-то из читателей заинтересуется Мельесом, то он (в исполнении Бена Кингсли) появляется в фильме Мартина Скорсезе «Хьюго» (другое название — «Хранитель времени»; 2011). В тот же год (кстати, год 150-летнего юбилея Мельеса) Эрик Ланж и Серж Бромберг сняли документальный фильм «Необыкновенное путешествие», посвященный жизни и творчеству Мельеса.

Борьба за патенты Между тем по другую сторону Атлантического океана разворачивалась своя интрига, не художественная, не изобретательская — юридическая. Как ни удивительно это сегодня звучит, но было время, когда Голливуд еще не существовал, и, если бы не энергия и корысть Эдисона, он бы и не появился. Придумав кинетограф и кинетоскоп (кстати, ему пришлось перерабатывать кинетоскоп, делая его проецирующим), Эдисон стал владельцем большинства патентов на киноаппаратуру и, естественно, ожидал «валютных поступлений», но, как оказалось, напрасно. И тогда он начал действовать. Его юристы предложили собственникам наиболее крупных кинокомпаний объединиться в картель и выплачивать Эдисону проценты за право пользования его патентами. Однако большинство компаний опасались, что не смогут сохранить самостоятельность, и решили остаться независимыми.

18 декабря 1908 г. было объявлено о создании Motion Picture Patents Company (МРРС), которая вошла в Историю кино как Трест Эдисона, или Патентный трест (хотя на самом деле это был картель). В Компанию вступили, сохранив самостоятель-

ность, Edison, Biograph, Vitagraph, Selig, Esseneу, Lubin, Kalem и американские филиалы Pathé и Méliès.

Так как владельцы большинства компаний не явились на учредительное собрание картеля, лицензии были выданы только его непосредственным участникам без права включения дополнительных членов. Члены картеля сохраняли свои студии и консультировались с Эдисоном только по общим организационным вопросам, выплачивая незначительные деньги. Остальным пришлось отчислять огромные суммы за право снимать и демонстрировать кинофильмы. День 24 декабря 1908 г., когда вступила в силу юрисдикция картеля, стал известен в истории американского кинематографа как «черное Рождество». В Нью-Йорке под предлогом нарушения патентных прав полиция закрыла 500 из 800 кинозалов. Более того, руководство Патентного треста стало прибегать к силовым, часто криминальным методам преследования и принуждения, и «независимые» устремились с Восточного побережья США на Западное, в Южную Калифорнию, поближе к границе с Мексикой, где в случае чего можно было скрыться. И хотя в 1913 г. Верховный суд вынес вердикт о прекращении деятельности Патентного треста, этот «трест», а на самом деле — картель, свою роль в Истории кино сыграл: благодаря ему родился Голливуд. А в 1917 г. Эдисон ушел из бизнеса: как и двумя годами раньше Мельес, он выполнил свою историческую задачу.

До Голливуда Так как американское кино начиналось с Эдисона, из его мастерской в Уэст-Орэндж (штат Нью-Джерси), неподалеку от Нью-Йорка, то и первые фильмы снимались именно здесь, и одним из первых, кто начал их снимать после Диксона, был Эдвин Портер. Ему принадлежат наиболее известные фильмы доголливудских лет: «Жизнь американского пожарного» (1902), «Большое ограбление поезда» (1903), «Как французский дворянин нашел себе жену по объявлению в нью-йоркской газете» (1904), «Вся

семья Дэм и их собака» (1905), «Спасенный из орлиного гнезда» совместно с Дж.С. Доули (1908) и др. Позднее он снял один из первых стереоскопических фильмов «*Ниагарский водопад*» («*Водопад Ниагара*», 1915).

В Историю кино фильм «*Большое ограбление поезда*» вошел, конечно, не благодаря своему содержанию (оно исчерпано названием): здесь, по-видимому, впервые заметна попытка параллельного монтажа. Это еще не осмысленный параллельный монтаж — просто режиссер был вынужден хоть как-то учитывать различные места действия, но факт остается фактом. Любопытно и то, как в фильме использован цвет: окрашены (от руки) всякий раз только части кадра — облако от взрыва (сейфа) и облачка от выстрелов, плащ девочки и платья танцующих девушек, а в финале — одежда бандита, стреляющего в зрителей. Также здесь очевидны другие особенности: полное отсутствие крупных и даже средних планов, кроме финального, и характерный для начала века прием впечатывания, известный из фотографии и выполняющий здесь функцию внутрикадрового монтажа. Кроме того, Портер еще не знал, что монтажом можно «сжимать» время, и потому был вынужден снимать все событие (например, эпизод с ограблением пассажиров поезда) целиком.

В целом фильму недостает (на сегодняшний вкус) монтажной энергетики, ритма, казалось бы диктуемого жанром (фильм о бандитах); действия обеих групп персонажей (бандитов и полицейских) не столько сопоставляются, сколько перечисляются. Но это не индивидуальный недостаток Эдвина Портера, а недостаток исторический — так же, в сущности, действовали все во всех странах, где уже было кино.

Другим режиссером, который начал работать еще в доголли-вудские годы, был Дэвид Уорк Гриффит. Правда, по сравнению с Портером и со многими другими, работавшими в то время и для Edison, и для Biograph, и для Vitagraph, и для других компаний, как вошедших в Патентный трест, так и оставшихся

«независимыми», Гриффит добился в кинематографе гораздо большего и стал, по сути, первым выдающимся режиссером в Истории кино.

Весной 1907 г. ему, тогда актеру передвижной антрепризы, оставшемуся без работы, посоветовали обратиться на киностудию. Надеюсь, никто не удивится тому, что это была Biograph, кинокомпания Эдисона. Чьей же еще она могла быть? Первой ролью Гриффита стал горец, вырвавший ребенка из орлиных когтей, в фильме Э. Портера и Дж. С. Доули «Спасенный из орлиного гнезда»; затем последовали «Снежное чучело» (1907), «Когда процветало рыцарство» (1908), «Житель Кентукки» (1908), «На жизненных перекрестках» (1908) и др. Режиссером всех фильмов, где Гриффит выступал как актер, был Уоллес МакКатчен. В начале июня 1908 г. на Саунд-Бич в Нью-Джерси Гриффит, уже как режиссер, начал снимать свой первый фильм «Приключения Долли». И до сентября 1913-го, когда Гриффит ушел из Biograph «на вольные хлеба», он успел снять более 450 короткометражных фильмов. Это достаточно серьезная нагрузка: 450 фильмов за шесть лет, то есть примерно по шесть фильмов в месяц, причем и 10-минутных и 20-минутных!

Среди всего этого фильмового массива следует выделить «Уединенную виллу» (1909). Здесь впервые режиссер вполне обдуманно применил параллельный монтаж, которым ныне пользуются во всем мире. Что нужно для параллельного монтажа? Две или более линии действия, развивающиеся одновременно (параллельно), но в разных местах; при этом зритель воспринимает происходящее как целостную историю. Простейший вид параллельного монтажа — погоня. История спасения семьи от ворвавшихся в дом бандитов рассказана Гриффитом как бы в трех слоях: один слой — бандиты, осадившие виллу и в конце концов ворвавшиеся внутрь; другой — женщина с тремя маленькими детьми, запершая все двери и окна и звонящая по телефону в полицию; третий — полицейские вместе с мужем женщины, спешащие на помощь. Помощь приходит... но лишь в последнюю минуту!

Такая развязка с тех пор стала неперменным финалом многих американских фильмов.

Превращение Голливуда Голливуд с 1880-х гг. был частным поместьем, названным «Остролистовой рощей», Hollywood (от holly — «остролист», wood — «лес, роща»). Затем поместье постепенно превратилось в поселение и в 1903 г. обрело городской статус, а в 1910-м этот новый городок оказался в городской черте Лос-Анджелеса.

После серии жестких конфликтов с Патентным трестом в это поселение-городок стали съезжаться «независимые» от Эдисона кинематографисты, они арендовали землю и расселились в Голливуде. Их нетрудно понять: помимо границы с Мексикой, позволявшей быстро скрыться от инспекторов Патентного треста, здесь были идеальные климатические, природные и человеческие условия: максимальное количество солнечных дней в году, горы, океан и испаноязычное местное население, которому, в отличие от ньюйоркцев, не надо было много платить. Потому следом за «независимыми» в Калифорнию устремились и компании, входившие в Патентный трест (тем более что в 1913 г. он был ликвидирован). Из всех вновь прибывших постепенно складывалась «колония», которая в конце концов превратилась в крупнейший кинопроизводственный комплекс в мире. Историю этого комплекса, наверное, лучше отсчитывать от 1909 г., когда «полковник» Уильям Селиг, основатель компании Selig, построил здесь первый съемочный павильон.

Первым фильмом, снятым в Голливуде (уже не в Нью-Йорке и не в Нью-Джерси, как прежде), считается «*В старой Калифорнии*» (1910) Дэвида Уорка Гриффита — его выпустила эдисоновская Biograph.

Первой кинокомпанией, которая зарегистрировалась именно в Голливуде, стала Nestor Motion Picture Company; произошло это в 1911 г. С 1912 г. начинают формироваться будущие компании

«большой восьмерки»: Paramount Famous Lasky Corp. (Paramount), Universal Film Manufacturing Company (Universal), Fox (1914), United Artists (1919), Columbia (1920) и др. Всемирно известная надпись-знак Hollywood появилась только в 1949-м; до этого (с 1923 по 1949 г.) она выглядела как Hollywoodland.

Рождение нации Как только на месте поместья «Остролистовая роща» появился съемочный кинокомплекс Голливуд, кинопроизводство начало усложняться, выводя фильмы за пределы короткометражного формата. Как я уже упомянул, в 1913 г. Гриффит ушел из Biograph — он стал художественным руководителем независимой компании Reliance-Majestic, закрепив за собой право ежегодно ставить по два крупных фильма за свой счет. С этого момента он начал снимать самостоятельно, по сути продюсируя собственные фильмы. Из фильмов 1914 г., о которых хоть что-то известно, «*Битва полов*» длилась около 50 минут (сохранился двухминутный фрагмент), а «*Совесть-мститель*» (другое название — «*Не убий*») — 56 минут. Последний, по-видимому, основан на двух произведениях Эдгара По — на стихотворении «ЭннABEL Ли» и новелле «Сердце-обличитель». Словом, Гриффиту надоело снимать короткометражки, он жаждал настоящего творчества. Да и последний его фильм, снятый для Biograph, — «*Юдифь из Ветилуи*» — продолжался час. Это был бунт против обязательного короткого метража. Уйдя «на вольные хлеба», Гриффит уже мог себя не ограничивать, и в 1915 г. он вышел за все известные пределы, сняв более чем трехчасовую ленту «*Рождение нации*».

Фильм, повествовавший о рабовладении и Гражданской войне между Севером и Югом (1861–1865), не был случайным. В фильмах «*Сердце и меч*» (1910), «*Дом с закрытыми ставнями*» (1910), «*Битва*» (1911), снятых еще в Biograph, речь как раз и шла о временах Гражданской войны. Более того, в них Гриффит неизменно принимал точку зрения южан, а сторонников Линкольна изображал грабителями и бандитами, что прежде

всего объяснялось традициями: многие на Юге сочувствовали конфедератам и патриархальному укладу жизни, основанному на рабовладении. А в таких фильмах, как «*Рамона*» (1910), Гриффит научился руководить толпой, массами статистов, всадниками, организовывать «сражения» и подобные большие постановочные сцены. Все это и пригодилось ему в 1915 г.

«*Рождение нации*» — попытка показать историю США периода Гражданской войны (1861–1865), последних предвоенных лет и первых послевоенных, последовавших за убийством президента Линкольна. Гражданская война, по мнению Гриффита, привела не только к отмене рабства, но и к бесчинствам бывших рабов; помешать этим бесчинствам, сплотить нацию, на взгляд режиссера, могло только организованное сопротивление белых — посредством ку-клукс-клана. Последнее особенно возмутило чернокожих американцев: в некоторых штатах фильм был запрещен, в некоторых подвергался бойкоту, но, как это нередко бывает, из-за протестов фильм только выиграл, став кассовым чемпионом.

Достоинства этой грандиозной картины — в монтаже (а стало быть, в ритме) и в постановке массовых сцен. Существенный элемент фильма — каше́ (маска, надеваемая на объектив). У Гриффита каше́ принимает самые разнообразные формы, именно этим способом он нарушает монотонность прямоугольного экрана, разнообразит композицию кадра, постепенно вводит зрителя в обстановку действия. Другое важное свойство фильма — цвет. Цветовое кино еще не изобретено, но потребность в нем уже ощущается: Гриффит в те годы не только вирировал свои фильмы (то есть опускал пленку в фиксаж с красителем), но и использовал целую цветовую гамму: красноватые, синеватые, зеленые тона целиком диктовались настроением, которое режиссер хотел передать в эпизоде. Немалое место в «*Рождении нации*» занимает параллельный монтаж, открытый Гриффитом, как мы помним, шестью годами раньше в «*Уединенной вилле*». Здесь этот принцип использован неоднократно и всякий раз, когда рыцари ку-клукс-клана спешат на помощь к своим.

Картина стала важнейшим этапом в развитии кинематографа на его пути от технической забавы к самостоятельному виду искусства. Многообразные съемочные, монтажные, драматургические приемы, примененные Гриффитом в *«Рождении нации»*, использовались раньше в работах как самого Гриффита, так и других режиссеров 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 их помощью придать гигантскому по метражу, сложнейшему по структуре и неслыханно дорогостоящему фильму удивительные цельность и законченность.

Идеологически фильм спорен, но ведь он стал таким не только потому, что режиссер был расистом (судя по всему, он был не чужд расовых предрассудков на идеологическом уровне, а не на бытовом), но и потому, что личные взгляды, настроения и заблуждения режиссер сумел воплотить в стройную образную систему, фактически — в художественное произведение нового вида выразительности (пока еще неискусства). А это — уже гигантский шаг в развитии именно экранного художественного языка.

Нетерпимость Еще монтировалось *«Рождение нации»*, а Гриффит уже начал съемки фильма *«Мать и закон»* по собственному сценарию. Темой ему послужили знаменитый в те годы судебный процесс (дело Стилоу) и отчет Федеральной промышленной комиссии о забастовке на химическом заводе, владелец которого приказал охране стрелять в забастовщиков, требовавших увеличения заработной платы. В результате столкновения тогда погибли 19 человек. В процессе работы над фильмом фантазия, как это нередко бывает, унесла режиссера дальше, и в результате расстрел забастовщиков стал завязкой к одному из эпизодов грандиозного фильма под названием *«Нетерпимость»*, который официально начал сниматься летом 1915 г. Фильм основывался

на четырех связанных с различными историческими эпохами эпизодах, в которых Гриффит рассмотрел наиболее яркие, с его точки зрения, проявления общественной и личной нетерпимости религиозного и социального свойства: «Падение Вавилона» (539 г. до н. э.), «Жизнь и страдания Христа», «Варфоломеевская ночь» (1572 г.), «Мать и закон» (современность).

Производство фильма финансировала компания Wark Company, то есть сам Гриффит. «Рождение нации» принесло ему к тому времени более миллиона долларов чистой прибыли (доллар 1910-х и 2010-х гг. объединяет только название, это совершенно разные валюты, поэтому один миллион надо умножить по крайней мере на сто). Полученную прибыль Гриффит тут же вложил в новую постановку.

Самым затратным стал «вавилонский» эпизод, потребовавший фантастических расходов. На огромном пространстве нынешнего Сансет-бульвара воздвигли колоссальные декорации; например, пиршественный зал Валтасара площадью 1500 квадратных метров обнесли крепостными стенами стометровой высоты, которые с внутренней стороны были украшены статуями огромных слонов, стоявших на задних ногах. Ни таких стен, ни таких слонов в настоящем Древнем Вавилоне, понятно, не было. На воссоздание пира Валтасара Гриффит, как считается, истратил \$650 000, 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. \$96 000 стоили многочисленные статисты; наряд царицы, возлюбленной Валтасара, обошелся в \$7000, а ее мантия — более чем в тысячу. Кордебалет стоил \$20 000 (столько же, сколько обычный фильм тех лет). Словом, «вавилонский» эпизод обошелся в тот самый миллион, что принесло Гриффиту «Рождение нации». Общая стоимость всех четырех эпизодов «Нетерпимости» достигала \$1 750 000 плюс 250 000 дополнительных расходов на рекламу и прокат. Итого — \$2 млн. Словом, «Нетерпимость» — один из самых затратных фильмов в Истории кино.

В сценах штурма Вавилона участвовало до 16 000 человек. Всех их надо было одеть в костюмы VI в. до н. э., для чего потребовалась пошивочная фабрика. Речь шла о войне, стало быть, возникла необходимость изготовить вооружение той эпохи (осадные башни, огнеметы, тараны, бесчисленное количество луков, стрел, щитов и т.п.) — для этого понадобились мастерские. 16 000 человек надо было кормить, поэтому пришлось устроить гигантские полевые кухни, от которых суповые миски развозились на вагонетках по узкоколейке системы Дековиля (эта технология была разработана в ходе Первой мировой войны).

По верху каменных стен Вавилона высотой с небоскреб ездил боевые колесницы, запряженные четверками лошадей. В фильме была задействована целая армия, и для руководства ею Гриффит создал что-то вроде штаба. Ассистентами Гриффита были позднее прославившиеся как режиссеры Эрих фон Штрогейм, Вудбридж Ван Дайк, Тод Браунинг и пр. Снимались актеры, которые впоследствии стали кинозвездами, — Констанс Толмэдж, Дуглас Фэрбэнкс, Кэрл Дэмпстер, Герберт Бирбом Три, Ноэл Коуард, Бесси Лав, Мириам Купер и многие другие. «Нетерпимость» явилась школой, университетами чуть ли не для половины Голливуда.

Система монтажа всех четырех эпизодов фильма достаточно сложна. Гриффит стремился к тому, чтобы действия героев четырех разных эпох развивались как бы одновременно, параллельно. Эффект, когда события, происходящие в разное время, кажутся одновременными, достигается перекрестным монтажом. При этом внутри эпизода разные события могут действительно развиваться параллельно. Особой остроты сочетание двух видов монтажа (перекрестного и параллельного) достигает в финале всех историй.

Христос восходит на Голгофу; Проспер из «*Варфоломеевской ночи*», перепуганный резней вокруг него, изо всех сил стремится домой, где в это время (параллельный монтаж) солдат насилует героиню; девушка с гор на колеснице мчится вперед

войск Кира в надежде предупредить Валтасара; героиня вместе с сочувствующим ей служащим суда, добившись от губернатора помилования, несется на машине к месту казни ее мужа, где в это время (параллельный монтаж) уже заканчиваются приготовления — напутствие священника, осужденному накидывают на голову балахон, палачи уже готовы перерезать веревки...

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 героиня «*Варфоломеевской ночи*» — 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 прочее) стране мира. Потому только здесь несправедливо осужденный может рассчитывать на благополучный исход. Разумеется, это реклама, но верно 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 темниц 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. А в небе загорается огненный крест. Если еще учесть, что иногда эпизод от эпизода отделялся изображением актрисы Лилиан Гиш, которая качает колыбель, «соединяющую настоящее и будущее» (Уолт 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.

Он разработал практически доступную систему образной выразительности, включающую в себя как драматургические, так и монтажные приемы, какими пользуются и по сей день.

Фактически он первым не только понял, но и сумел реализовать ту простую идею, на которой держится современный кинобизнес: хочешь получить большие деньги — умей вкладывать в кинопроизводство столько, сколько оно требует. Именно Гриффит 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.

Именно Гриффит придал кинематографическому рассказу идейную направленность, идеологическое звучание, сумев чисто экранными средствами выразить собственные взгляды, какими бы спорными они ни казались.

Наконец, не кто иной, как Гриффит, сумел своими фильмами заставить зрителей размышлять над конкретными философскими, социальными, психологическими проблемами, то есть придать кинематографу коммуникативную функцию.

И хотя впоследствии Гриффит снимет еще три десятка фильмов, его историческая миссия, на мой взгляд, оказалась исчерпана тремя картинами — *«Уединенная вилла»*, *«Рождение нации»* и *«Нетерпимость»*.

А во Франции... А во Франции предприниматель Шарль Патэ вполне в эдисоновском духе разворачивает промышленное кинопроизводство и формирует кинокомпании: помимо собственной фирмы Pathé Frères (1896), он помог учредить две компании — Le Film d'Art (1907) и Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL; в русской кальке — ССАЖЛ, то есть Кинематографическое общество авторов и литераторов, 1908).

Le Film d'Art была необходима, чтобы преодолеть последствия пожара, случившегося в 1897 г. во время благотворительного

базара. Тогда во временном помещении, где показывали фильмы, погасла газовая лампа, и, пока работавший с кинопроектором человек (впоследствии его назовут киномехаником) в полной темноте искал спичечный коробок, газ распространился по всему помещению; когда же он зажег спичку, все, естественно, взорвалось. В огне погибли почти полтора человека. После этого промышленная и банковская элита, участвовавшая в работе благотворительного базара, сочла кинематограф «опасным развлечением». Понимая, что только элита в состоянии содействовать развитию кино, финансируя фильмы, Шарль Патэ помог учредить фирму *Le Film d'Art* (буквально: художественный фильм), которая в 1908 г. выпустила «Убийство герцога де Гиза» с участием популярных актеров крупнейшего французского театра *Comédie Française*. Фильм, ориентированный на культурного зрителя, был создан профессионалами в области искусства, пусть и не кинематографистами (да и откуда им было тогда взяться?!), хорошо отрекламирован — и по этим причинам смог привлечь на премьеру представителей национальной элиты, которые были театральными завсегдатаями.

Другая компания, *SCAGL*, изначально создавалась для соблюдения и защиты авторских прав — именно усилиями этого общества и удалось ликвидировать конфликт между авторами популярных пьес и романов и сценаристами (суть которого вполне актуальна и сегодня). Однако спустя время *SCAGL* на деле оказалась филиалом *Pathé Frères*, превратилась в компанию по производству фильмов и объявила об экранизации творений классиков литературы всех времен и народов.

Реакцией на театрализованную и, прямо сказать, не слишком популярную продукцию компаний *Le Film d'Art* и *SCAGL* стала серия фильмов, выпущенных конкурентом Патэ, студией *Gaumont*. В ту пору продукция *Gaumont* выходила под общей рубрикой *La Vie telle qu'elle est* («Жизнь как она есть»). Создавал их ведущий режиссер *Gaumont* Луи Фёйад, работавший в кино с 1906 г. Однако на практике фильмы, выходявшие под

этой рубрикой, оказались не менее театрализованными, нежели ленты Le Film d'Art.

Фёйад писал (цитирую по второму тому «Всеобщей истории кино» Ж. Садуля): «В этих сценах мы сознательно показываем “куски реальной жизни”. Они волнуют и увлекают тем, что пробуждают в зрителях стремление к добру... Мы даем людей такими, каковы они есть, а не какими им следует быть». Но в реальности у него получались мелодрамы с трагическим финалом, семейные драмы, любовные конфликты со смертельным исходом: «Гадюки» (1911), «Порок» (1911), «Письмо с красными печатями» (1911), «Трест, или Битва денег» (1911), «Карлик» (1912), «Порывы сердца» (1912), «Судьба матерей» (1912), «Жизнь или смерть» (1912) и др.

К началу 1910-х гг. ни во Франции, ни где бы то ни было игровой кинематограф еще не созрел настолько, чтобы показывать «жизнь как она есть», — он еще не прошел через ад двух мировых войн и не накопил жизненное чутье, философию ценности жизни.

А в Англии... А в Англии тем временем сформировалось, по сути, первое в Истории кино творческое направление, получившее (с легкой руки французского историка кино Жоржа Садуля) название «брайтонцы», или «Брайтонская школа», и действовавшее с 1896 по 1910 г. Это была группа энтузиастов кино съемок, практически изобретших (параллельно с Мельесом) и применивших все ставшие позднее известными технические съемочные приемы: наплыв (уже в 1910-х гг. превратившийся в двойную экспозицию), панорамирование, обратную съемку, стоп-кадр, даже тревеллинг, то есть съемку с движения.

В группу входили Джордж Элберт Смит, Джеймс Уильямсон, Эсме Коллингс, инженер Алфред Дарлинг. Они жили и работали в Брайтоне, что расположен на южном побережье Англии у пролива Ла-Манш.

Смит первым ввел в свои фильмы планы разной крупности. Например, в фильме *«Бабушкина лупа»* (1900) мальчик рассматривает через лупу газетный текст, часовой механизм, птичку в клетке и бабушкин глаз (а Смит при этом пользуется приемом кашё); в *«Маленьком докторе»* (1901) кошка, которую ребенок кормит с ложки, также показывается через кашё в форме круга. Аналогичным образом снималась мышь, вылезшая из отверстия в стене, в фильме *«Мышь в школе изящных искусств»* (1901) — такими были первые крупные планы. Несмотря на детский характер сюжетов, эти маленькие фильмы обозначили художественные возможности технического приема (кашё) и приема, акцентирующего объект съемки (крупный план), причем в самом начале кинематографа.

Большое значение для развития языка кино имела и картина Уильямсона *«Нападение на миссию в Китае»* (1900). Здесь уже был применен почти осмысленный монтаж. Фильм, рассказывающий об Ихэтуаньском («боксерском») восстании в Северном Китае (1899–1900), стал одной из самых ранних попыток чисто кинематографического повествования. Уильямсону же принадлежит и, по-видимому, первый «авангардный» фильм *«Большой глоток»* (1901), прямой предшественник французских авангардистских картин 1920-х гг., в частности снятых в группе «чистое кино». В целом творения брайтонцев выделялись из общей массы ранних фильмов, в том числе и на фоне лент Мельеса, разноплановыми съемками «на натуре» и сочетанием (монтажом) кадров разной крупности.

Заслуживает исторического внимания и фильм 1905 г. *«Спасенная Ровером»*, снятый одним из основателей английского кинематографа Сесилом Милтоном Хепуртом. Простая частная история (цыганка похищает ребенка, а собака главного героя, колли по кличке Ровер, находит цыганку и приводит к ней хозяина) рассказана в понятной всем повествовательной манере. Хепурт не пользуется никакими эффектами в духе брайтонцев, его семиминутный фильм снят неторопливо, со многими пейзаж-

ными кадрами (улицы, по которым бежит Ровер), сбивающими ритм, но создающими атмосферу действия. Если у брайтонцев главное — прием, то у Хепурта в основу фильма заложено событие, преобразованное в целую историю.

А в Италии... К созданию собственной кинопромышленности Италия в техническом отношении была готова уже 11 ноября 1895 г., когда туринский изобретатель Филотео Альберини запатентовал свой «кинетограф» — аппарат, способный снимать на пленку, проявлять и проецировать рисованные движущиеся изображения. Он не был копией люмьеровского аппарата, но в эпоху, когда какая бы то ни было идея «висит в воздухе», разные люди, не сговариваясь, приходят к сходным результатам. Впрочем, собственно кинопроизводство в Италии началось в 1905 г. До этого по заказу Люмьеров снимались хроникальные ленты в духе первого киносеанса — *«Прибытие поезда на Миланский вокзал»* (оператор — Итало Паккьони) и *«Умберто и Маргерита Савойские на прогулке в парке»* (оператор — Витторио Кальчина). Первые чисто итальянские хроникальные фильмы снимал в Турине Роберто Оменья, первый итальянский профессиональный кинооператор: в 1904 г. он снял автопробег в Пьемонте и маневры альпийских стрелков, а в 1905-м — маневры уланов, репортаж о землетрясении в Калабрии и другие подобные сюжеты.

Поворотным моментом стал все тот же 1905 г., когда 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 костюмно-исторического фильма — жанра, традиционного в итальянском кино и впоследствии распространившегося по всему миру. В 1906-м Альберини и Сантони уже работали в кинокомпании Cines, которой суждено было сыграть определяющую роль в развитии итальянской кинопромышленности вплоть до конца 1930-х гг.

В Италии кинопроизводство развивалось гораздо активнее, чем во Франции. Если во Франции исторические постановочные фильмы начиная с «Убийства герцога де Гиза» успехом не пользовались (не в пример комедиям Андре Дюда и Макса Линдера), то в Италии первой коммерческой удачей стала именно историческая картина «Последние дни Помпей», которую компания Ambrosio выпустила в 1908 г. Его поставил Луиджи Маджи с участием актрис Лидии Де Роберти и Мирры Принчипи. Оператором был автор первых итальянских хроникальных съемок Роберто Оменья. Правда, в газетах и журналах того времени 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 Ambrosio заметно повлияла на становление и совершенствование национальных художественных фильмов. Эта компания, по примеру французской Le Film d'Art, стала выпускать собственную «Золотую серию», включавшую фильмы «Последние дни Помпей», «Нерон», «Галилей», «Людовик XI», «Геро и Леандр», «Гренадер Роллан» и пр. Серия эта выходила на протяжении десятилетия (1909–1919). Успешным был и другой фильм Луиджи Маджи — «Золотая свадьба» (1911), где пожилые супруги вспоминают времена войны за независимость Италии, потому и фильм насыщен крупными сражениями и кавалерийскими схватками. В США «Золотую свадьбу», по-видимому, смотрел и Гриффит — возможно, именно этот фильм Маджи подсказал ему особую манеру съемок эпизодов в «Рождении нации», связанных с Гражданской войной в США.

Многим из того, что позднее стало привычным в работе режиссера над фильмом, впервые занялись итальянские режиссеры 1910-х гг. Например, режиссер Марио Казерини на съемках своей версии «Последних дней Помпей» (1913) начал снимать крупные массовые сцены у подлинных архитектурных памятников, используя их в качестве фона. А памятников этих, как нетрудно догадаться, в Италии предостаточно. Режиссер Энрико Гуац-

цони, начиная с фильма «Освобожденный Иерусалим» (1911) по одноименной поэме Торквато Тассо, лично участвовал во всех стадиях подготовки фильма: ко всем своим картинам он писал сценарии, продумывал и оформлял декорации, разрабатывал костюмы персонажей.

В 1914 г. на экраны Италии, а затем и других стран вышел грандиозный постановочный фильм режиссера Джованни Пастроне «Кабирия»; его действие разворачивается в эпоху Пунических войн (три войны между Римом и Карфагеном, III–II вв. до н. э.). Событий в этом фильме множество, происходят они в разных местах, но одновременно, и, чтобы соединить их в единое художественное целое, режиссеру потребовался параллельный монтаж — это и есть самое интересное в фильме, снятом за год до «Рождения нации» человеком, который почти наверняка не видел ранних лент Гриффита (ту же «Уединенную виллу» 1909-го). Из пяти операторов, снимавших этот огромный по тем временам фильм (три часа), известнее других испанец Сегундо де Шомон, слывший специалистом по кинотрюкам, которые он создавал уже в 1902 г. В этом отношении он конкурировал с Мельесом: самостоятельно разработал технологию покадровой съемки и, по-видимому, впервые применил наплывы, наезды и отъезды камеры в павильонных съемках. Наверное, именно с помощью де Шомона Пастроне внедрил в процесс съемок «Кабирии» движение камеры, расположив оператора на специальной тележке — *carrello* (по-английски сначала — *travelling*, скорее, для обозначения процесса съемки с движения; позднее — жаргонное *dolly*).

Для развития языка экрана большое значение имели объемные декорации — в 1910-х гг. они были в моде и в театре, но на сцене и на экране применялись также рисованные задники. В «Кабирии» рисованных задников не было — вместо них воздвигались архитектурные сооружения и воссоздавалась монументальная скульптура; при павильонных съемках на расписной пол накладывалось стекло, имитирующее полированный мрамор и отражающее фигуры актеров. Собственно, именно из-за объемных

декораций и понадобилась тележка для съемочной камеры — как иначе показать, что декорации не плоские, а имеют объем?

На съемках «Кабирии» Пастроне ввел в практику новый метод — съемку с запасом: отсняв 20 000 м пленки, он смонтировал окончательный вариант в 4500 м. Этот метод предполагал отбор эпизодов и сцен, лучших по качеству съемок и актерских дублей. По-видимому, само понятие «дубль» (итал. ripresa, франц. reprise, англ. retake) возникло в связи со съемками «Кабирии», когда впервые открылась возможность снимать повторно и отбирать из снятого материала наиболее удачные кадры.

В целом же «Кабирия» появилась не на пустом месте, а в результате многолетних экспериментов в области техники съемок. Здесь применено так много новаций (для того времени), что они не могли реализоваться в мировом кино все сразу. Это происходило постепенно и в разных странах. Так, следующий шаг в разработке выразительного движения камеры сделает Гриффит; позднее, в 1920-х гг., — немцы, в частности Мурнау; затем — французы, а у нас — Дзига Вертов.

Но не только костюмно-историческими фильмами жило раннее итальянское кино, снимались и фильмы на современные темы. За год до Первой мировой войны в кино появилось новое имя — Мартольо. Нино Мартольо был журналистом, писателем, поэтом и драматургом, заинтересовавшимся кинематографом. Еще в 1910 г. у него возникла идея экранизировать произведения Роберто Бракко, одного из наиболее интересных писателей, использовавших неаполитанский диалект. Но реализована эта идея была лишь в 1914-м, когда Нино Мартольо экранизировал самую известную пьесу Бракко «Затерянные во мраке». Интрига вполне мелодраматична: героиня постепенно узнает о тайне своего рождения, а ее мать преследует соблазнителя, то есть отца девушки, который в итоге умирает от апоплексического удара.

Мелодрама вообще присуща раннему кино, она — как разновидность лубка: ее простые и понятные формы надрыва, преувеличенных страстей, очевидного торжества Добра или

Зла, морализаторство в начальные годы кинематографа как раз и воздействовали на зрителя, еще не искушенного экраном. Таким «лубком» и был *«Затерянные во мраке»*. Кроме того, здесь впервые в итальянском кино появились обычные люди с их судьбами и драмами, каких не было в костюмно-исторических картинах. Такие драмы стали называться реалистическими. Кроме *«Затерянных во мраке»* (1914), реалистическими считались *«Тереза Ракен»* (1915), снятая тем же Мартольо по роману Эмиля Золя, *«Ассунта Спина»* (1915) Густаво Серены с Франческой Бертини в главной роли и *«Пепел»* (1916) Артуро Амброзио с великой актрисой итальянского театра Элеонорой Дузе в главной роли. Этот ряд фильмов о жизни обычных людей — бедняков, а то и нищих, — оказался куда короче списка костюмно-исторических картин. Причина, очевидно, в том, что эти реалистические драмы не были рассчитаны на основную массу зрителей, обеспечивавших доходность любого фильма, — на средний класс. А «жизние» нищих интересуют разве что самих нищих. Да еще, возможно, социологов. Но свою роль в Истории кино эти фильмы сыграли и еще сыграют.

А в Дании... Дания — маленькая страна: к началу XX в. там проживало менее 3 млн человек (ныне — 5,7 млн). Поэтому трудно было ожидать, что в этой стране могла появиться мощная киноиндустрия. Однако 100 лет назад, в первые годы существования кинематографа, не только в Дании, но и по всей Европе сложились особые условия для съемки даже сравнительно затратных фильмов (пример — в экономически тогда еще слабой, недавно объединившейся Италии). Покупательная способность основных валют той эпохи, 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) непо-

сильными ни для частных инвесторов, ни для государственной казны. Потому-то и в маленькой Дании в 1908–1915 гг. сложился мощный кинематограф, успешно соперничавший на мировых рынках и с французским, и с итальянским. А в немецком прокате датские фирмы были и вовсе абсолютными монополистами. Фирменный знак национальной датской кинокомпании Nordisk — белый медведь, стоящий на глобусе, — был хорошо известен во всем мире, а кинозвезды из Копенгагена повсюду пользовались огромной популярностью.

Один из первых киносеансов был организован художником Вильгельмом Пактом, который в деревянном павильоне на Родхуспладсен, в Копенгагене, показал 7 июня 1896 г. программу ранних люмьеровских фильмов. И даже случившийся здесь пожар (за год до парижского) не убил интерес датчан к кино: 30 июня показ повторили, причем при необычайном скоплении народа. В 1903 г. после знакомства с люмьеровскими фильмами придворный фотограф Петер Эльфельт снял первый датский игровой фильм «Казнь». В 1904-м Константин Филиппсен открыл в Копенгагене первый в стране кинотеатр «Косморама», а в 1905 г. Оле Ольсен, бывший акробат, фокусник, цирковой импресарио и даже директор казино, открыл, также в столице, кинотеатр под названием «Биографтеатер» — 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 «Биографтеатер» Ольсен снимал документальные и видовые фильмы, а затем уже в 1906 г. вместе со спортивным импресарио Арнольдом Рихардом Нильсеном основал общество по производству кинофильмов Nordisk Films Kompagni (с 1911 г. — просто Nordisk). Собственно, с основания Nordisk и началась 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» Вигго Ларсена (1906): так как в фильме показывалось убийство и свежевание купленного

в зверинце льва, причем со всеми подробностями, это сочли грубым натурализмом (полагаю, вполне справедливо!) и фильм запретили к демонстрации.

Наиболее известной из ранних датских картин стал фильм компании Fotogramma «*Торговля белыми рабынями*» (1908). В датском кинематографе этот фильм (снятый, видимо, все тем же Вигго Ларсеном) сыграл примерно такую же роль, как в итальянском — «*Последние дни Помпей*», снятый, кстати, в том же году: начиная с этого фильма датская кинематография вышла на международные рынки и любовно-эротические драмы стали специальностью датских кинематографистов, как костюмно-постановочные — итальянских. Именно в датских фильмах губы целующихся влюбленных стали показывать крупным планом, что скандализовало мировое общественное мнение. Тема эта оказалась настолько увлекательной, что в 1910 г. режиссер и оператор Альфред Линд поставил второй вариант «*Торговли белыми рабынями*» — «*Последняя жертва торговли белыми рабынями*» с участием актрисы Клары Вит Понтонпидан. Оба варианта объединены одними и теми же сюжетами, рассчитанными, понятно, на мужскую аудиторию: проституция, соращение невинных девушек, оргии и т. п. Удивительно ли, что как первый, так и второй варианты пользовались громким успехом и в Европе, и в Америке?

Если, например, в американских фильмах завершение сюжета немислимо без счастливого конца (happy end), то принципом датских фильмов стал сюжет с несчастливым концом; когда какой-либо фильм вдруг ненароком заканчивался благополучно, зрители негодовали. Ранние датские ленты были перегружены действием, причем до такой степени, что съемка становилась просто функциональной: проход персонажа («американский» план), портрет персонажа (поясной план) и т. д. Как правило, все снималось общим планом, на манер французских картин, выпущенных Le Film d'Art. Правда, ранние датские фильмы выгодно отличались от остальной европейской продукции, во-первых, со вкусом оформленными декорациями, во-вторых, натурными

съемками, а в-третьих (и это главное), гармоничным сочетанием того и другого.

В 1911 г. компания Kinografen выпустила фильм *«Четыре дьявола»*, снятый Альфредом Линдом и Робертом Динесеном. Это была экранизация романа датского писателя Германа Банга о двух супружеских парах акробатов и закулисных нравах большого цирка. Играли Роберт Динесен, Эдит Псиландер, Тилли Христиансен и Карл Розенбаум. Фильм не только оказал заметное влияние на датский кинематограф и принес большие доходы, но и пробудил в некоторых странах интерес к цирковой теме. Для нас с вами это любопытно прежде всего потому, что одной из таких стран была Россия.

Однако главным событием в истории датского кино в 1911 г. стало появление на экране актрисы Асты Нильсен. Впервые она снялась в фильме *«Бездна»* (1910), выпущенном Nordisk и поставленном Урбаном Гадом и Ялмаром Давидсеном. В этом фильме она играет наивную героиню, которую соблазняют и приводят к гибели. С ее участием Урбан Гад ставит в Nordisk фильмы *«Черная мечта»*, *«Цыганская кровь»* (оба — 1911) и другие любовные драмы, в которых партнером Нильсен выступал Вальдемар Псиландер. Но в 1912 г. Урбан Гад и Аста Нильсен ушли из Nordisk к ее конкуренту Kinografen. Стоит отметить фильмы *«Бедная Женни»*, *«Танец смерти»* (оба — 1912), *«Испанская любовь»* (1913), *«Ангелочек»* (1914). К началу Первой мировой войны Аста Нильсен была, пожалуй, единственной в Дании по-настоящему драматической актрисой кино. Она обладала на редкость сдержанной, но чрезвычайно выразительной мимикой, глубоким взглядом — то есть как раз теми качествами, какие и были необходимы для экрана, лишеного звука.

С точки зрения режиссуры в 1910-х гг. интереснее всех остальных снимали Беньямин Кристенсен и Карл Теодор Дрейер. Кристенсен снял на собственной студии два фильма — *«Таинственный Икс»* (1913) и *«Ночь мщениия»* (1916), после чего в поисках средств уехал из страны. Его следующая работа *«Ведьмы»*

(1922) была снята уже в Швеции. Декоративная красота кадра, неожиданные монтажные стыки, многофигурные композиции, изобретательное освещение выдвинули этот фильм в число самых оригинальных работ, опередивших свое время. Что до Дрейера, то его излюбленная манера — съемка крупными планами в замкнутом пространстве. Начинал он как сценарист в Nordisk, там же дебютировал и как режиссер с фильмами «Президент» (1919) и «Страницы из книги Сатаны» (1920). Позже Дрейер переехал во Францию, где снял новаторскую историческую драму «Страсти Жанны д'Арк» (1928).

А в Швеции... Как и датское, раннее шведское кино — феномен в истории кинематографа. Если взглянуть на карту, нетрудно увидеть, что страна эта небольшая и территориально, и в отношении численности населения, которая 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 известны — наличие творческих идей, относительная дешевизна кинопроизводства и дорогая валюта начала столетия. Как и по всей Европе, собственное кинопроизводство в Швеции начало развиваться лишь после того, как в стране 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 копии и прокатывать их. Представитель Люмьеров в Швеции Жорж Промьо обучил управляться со съемочной аппаратурой сотрудника Петерсона — Эрнеста Флормана, который в 1898 г. приступил к съемкам чисто шведской кинопродукции — хроникальных фильмов, коротких комедий и эпизодов из сценических постановок.

В 1907 г. было образовано акционерное общество Svenska Biografteatern, а с 1909-го продюсером и режиссером здесь стал Карл Магнуссон. Под его руководством это общество завоевало ведущие позиции в шведской кинопромышленности (в 1919 г. оно влилось в кинокомпанию Svensk Filmindustri). В том же 1909 г. Магнуссон 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.

Основная заслуга Магнуссона — в умении находить талантливых людей. Подлинного расцвета Svenska Biografteatern достигла в 1912 г., 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 стали выдающимися художниками национального 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 *«Вампир»*, *«Ребенок»*, *«Когда любовь убивает»* (все — 1913). В качестве режиссера Шёстрём дебютировал фильмом *«Садовник»* (1912), а в 1913-м поставил свой первый фильм, принесший ему славу, — *«Ингеборг Хольм»*. В основе картины лежали те же события, что и в современном эпизоде *«Нетерпимости»*, — в нем Шёстрём, как спустя три года и Гриффит, обличал благотворительные учреждения, руководствовавшиеся религиозными установками. 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 Фёйадам. В *«Ингеборг Хольм»* Шёстрём впервые создал подлинный женский характер, что

и понравилось зрителям. Настоящим шедевром стал его фильм 1916 г. *«Терье Виген»* (по поэме Хенрика Ибсена) — это уже была кинопоэзия. В поэме Ибсена воспевалась жертвенность простого норвежского рыбака, спасшего во время бури возлюбленного своей жены. Главным героем фильма Шёстрём сделал море: люди, работающие в море, по его мнению, обладают особым характером; их страсть, их жизнь — море, и взаимоотношения ониверяют морем.

Несомненный шедевр Шёстрёма — *«Горный Эйвинд и его жена»* (1917) по пьесе исландского драматурга Йоухана Сигурйонссона, написанной в 1911 г. История о том, как богатой вдове приглянулся бродяга, оказавшийся преступником, как 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 вдали 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. Это не любование видами, но стремление передать дух «равнодушной природы», реальный эпос человеческой жизни.

Международную известность приобрел фильм Шёстрёма *«Возница»* (другое название — *«Призрачная повозка»*, 1920). Современники, по крайней мере критики, в большинстве своем восхищались *«Возницей»* — фильм казался им актуальным (темы: разврат и порочность низших классов, борьба с пьянством, роль религиозных благотворительных организаций типа Армии

спасения и т. п.) и великолепно снятым. По разным причинам именно «Возница» стал наиболее известным из всех произведений Шёстрёма.

Другим режиссером, который вывел шведское кино на международный уровень, был Мориц Стиллер. Подобно Шёстрёму, он дебютировал в Svenska Biografteatern Карла Магнуссона как актер и режиссер, но, в отличие от Шёстрёма, сыграл лишь в нескольких собственных фильмах («Мать и дочь», 1912; «Деспотичная невеста», 1912; «Когда всем управляет теща», 1914) и в дальнейшем занимался только постановками. Эти его первые произведения, начиная с дебюта «Черные маски» (1912), представляли собой сатирические светские комедии по типу датских фильмов, поставленных Августом Бломом и Урбаном Гадам. В Истории кино наиболее известен его фильм «Деньги господина Арне» (другой перевод — «Сокровище господина Арне», 1919) по роману Сельмы Лагерлёф.

Это история гибели дочери убитого фермера, влюбившейся по незнанию в убийцу отца. Фильм решен в необыкновенно пластичной изобразительной манере, что достигается как внутрикадровым движением, так и движением самого кадра, то есть субъективной камерой, что удивительно для раннего кинематографа. Характер пластического движения в заключительном эпизоде иной: 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 съемки, 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, клокочущая внутри ярость.

А в России... Как и повсюду в мире (за исключением США и Франции), толчком к развитию кинематографа в России послужили первые публичные сеансы Cinématographe братьев

Люмьер, которые французский импресарио Рауль Гюнсбург провел 4 мая (по старому стилю) 1896 г. в Санкт-Петербурге, в саду «Аквариум», а через день, 6 мая, — и в Москве, в летнем саду «Эрмитаж». В этом же году состоялись и первые хроникальные съемки, приуроченные к знаменательному событию — восшествию на престол последнего русского царя Николая II. На церемонию Люмьеры прислали своего оператора Камила Серфа (хотя, по мнению Ж. Садуля, это был Франсис Дублие, снимавший под руководством М. Периго), и его съемки оказались, во-первых, первыми киносъемками на территории России, во-вторых, первой в мире актуальной политической кинохроникой, а в-третьих, породили первый жанр российского кино — «царскую хронику», которая затем снималась уже придворными фотографами вплоть до отречения царя в марте 1917 г.

Не худо бы отметить, что и в России были свои изобретатели киноаппаратов, например крестьянин-самоучка Иван Акимович Акимов. Фотограф-любитель, в 1896 г. он самостоятельно и не зависимо ни от кого создал стробогрaф. Другой русский изобретатель, Алексей Доминикович Самарский, в том же 1896-м (и тоже не зависимо и вполне самостоятельно) разработал конструкцию хрониматографа. Их творения, возможно, были не хуже французских, английских и немецких, но так и остались: у Акимова стробогрaф — в единственном авторском экземпляре, у Самарского хрониматограф — на стадии чертежей. В России, чтобы чего бы то ни было добиться, надобно жить долго.

Однако собственные фильмы в России появились не сразу после демонстрации люмьеровских лент. Первое, чем были заняты российские предприниматели, заинтересовавшиеся люмьеровским Cinématographe, — строительство кинотеатров. Первый в России и один из первых в мире открылся уже в мае 1896 г. в Санкт-Петербурге, на Невском проспекте в доме №46. Репертуар ранних российских кинотеатров (они назывались электрическими театрами или иллюзионами) включал французские, немецкие, итальянские, английские фильмы, которые владельцы кинотеатров

покупали или брали в аренду за рубежом, чаще во Франции, у Патэ, Гомона, Люмьеров. Поэтому сначала в России появились только прокатные компании, которые постепенно, с появлением первых фильмов, превращались в производственные: «П. Тиман и Ф. Рейнгардт» (первый из владельцев — бывший представитель Патэ, второй — табачный фабрикант), «Торговый дом Ханжонкова», т/д «И. Ермолев», «Торговый дом Харитонов». Были и более мелкие фирмы — Дранкова, Либкена, Перского. Кстати, именно Александру Евгеньевичу Дранкову принадлежит заслуга проведения (возможно, не всегда тактичного) двух хроникальных съемок Льва Толстого: одной в 1908 г. — для фильма «День 80-летия Л.Н. Толстого», а другой в 1910-м, незадолго до смерти писателя; кроме того, в 1908 г. Дранков организовал съемки, которые стали, как принято считать, первым художественным фильмом, снятым в России, — «Понизовая вольница» («Стенька Разин»). Это была экранизация песни «Из-за острова на стрежень».

С этого фильма и с этого года в России постепенно начинается выпуск отечественных картин. Примитивно снятая и сыгранная «Понизовая вольница» оказалась не только первой в российском кино — из нее рождается основное тематическое направление раннего кинематографа в стране, связанное с отечественной историей, литературой, театром, фольклором. Экранные лубки «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» Василия Гончарова (1909); военно-исторический фильм «Оборона Севастополя» Василия Гончарова и Александра Ханжонкова (1911); экранизации, основанные на оперных либретто, — «Евгений Онегин» того же Василия Гончарова (1911); сюжеты из народной жизни — его же «Коробейники» (1910); этнографические фильмы — «Крестьянская свадьба», оператор Николай Козловский (1910); экранизации сказок — «Царевна-лягушка» (1911) и т. д. Среди особенностей ранних фильмов — сценическая манера исполнения, сохраняющая связь с театром, и съемки неподвижной камерой, так как в игровых фильмах любое движение камеры нередко считалось техническим браком.

Первым русским мультипликатором, по-видимому, был Александр Викторович Ширяев, балетмейстер Мариинского театра, в 1906 г. создавший первый в мире кукольный мультфильм-балет «*Пьеро и Колумбина*», в котором фигурки танцевали на фоне неподвижных декораций, изображавших сцену. Фильм снят на 17,5-миллиметровую пленку. Из этого и нескольких других фильмов Ширяева на основе материалов его архива, полученных в 1995 г., режиссер Виктор Бочаров смонтировал фильм «*Запоздавшая премьера*» (2003).

Среди режиссеров раннего кино интереснее других работал Владислав Александрович Старевич, выдающийся российский мультипликатор, создавший в технологии объемной (кукольной) мультипликации несколько по-настоящему значительных произведений: «*Прекрасная Люканида*», «*Месть кинематографического оператора*», «*Авиационная неделя насекомых*» (все — 1912) и др. Свои фильмы Старевич творил в духе Мельеса, то есть кустарным способом: сам писал сценарии, сам изготавливал кукол (насекомых), сам снимал (покадровой съемкой), сам монтировал пленку.

Одним из наиболее значимых и удавшихся фильмов раннего российского кино надо назвать «*Оборону Севастополя*» (1911) Василия Гончарова и Александра Ханжонкова. Фильм представляет собой цепочку реконструированных событий обороны Севастополя во время Крымской войны 1853–1856 гг., возможно следующую ходу реальных фактов. Этому фильму, хоть он и лишен сюжета и элементарной драматургической конструкции, бессмысленно предъявлять драматургические претензии — лучше просто обозначить его жанр: реконструированная хроника, как мы с вами уже знаем, введенная в оборот еще Мельесом. Батальные сцены здесь, по-видимому, впервые в мире снимались двумя камерами с использованием панорам и ракурсных съемок. В съемках принимали участие регулярные подразделения русской армии и ветераны сражения за Севастополь с обеих сторон фронта — в финале они и предстают на экране. В оригинале фильм длился

1 час 40 минут. Это был первый российский и один из первых в мире полнометражный фильм.

Расцвет российского кинематографа 1910-х гг. приходится на период Первой мировой войны. Именно в это время и складывается кинематограф старой России в его тематическом и стилистическом своеобразии, а кинопроизводство достигает максимума (500 фильмов в 1916 г.). На экранах появляются фильмы, снятые в жанрах, уже почти никак не связанных с национальными традициями: детективы, в российской трактовке превратившиеся в истории о разбойниках («Сонька — Золотая ручка» Александра Чаргонина, 1915; «Разбойник Васька Чуркин» Евгения Петрова-Краевского, 1916); психологические драмы, в местных условиях осложненные мотивом социального неравенства («Дух времени» Андрея Андреева, 1915; «Позабудь про камин» Петра Чардынина, 1917), этот же мотив добавляется и к светской мелодраме («Жизнь за жизнь» Евгения Бауэра, 1916), и к мистической драме («Из мира таинственного» того же Бауэра, 1915; «Пиковая дама» Якова Протазанова, 1916).

Из всей этой кинопродукции наиболее творческим произведением, на мой взгляд, была «Пиковая дама». Формально это более или менее буквальная иллюстрация не столько даже пушкинской повести, сколько оперного либретто, смонтированная из достаточно больших статичных, сценически мизансценированных и сыгранных 34 эпизодов. «Уходы» в прошлое (своего рода флешбэки) и возвращение в настоящее время решены либо прямой монтажной склейкой в расчете на заметную разницу в костюмах, либо наплывом. В эпизоде, где Германн стоит напротив окна Лизы, применена любопытная «глубинная» композиция кадра — сверху вниз через плечо Лизы, через окно на улицу, где видна фигура Германна. Сегодня такая композиция показалась бы обыкновенной, но столетие назад она, естественно, воспринималась как новаторская, ибо условное пространство кадра обычно понималось в театральном смысле, как вариант плоскостной сценической мизансцены.

В некоторых эпизодах камера оператора Евгения Славинского неожиданно приходит в движение: например, ночной проход Германна по комнатам графини; неожиданность здесь не только в самом движении камеры, но и в чувстве, которое режиссер задумал выразить, — в волнении. Обычно оно передавалось метаниями персонажа по пространству экрана, как по сцене; у Протазанова «волнуется» сама камера. Протазанов был режиссером, мыслившим нестандартно, и в *«Пиковой даме»* он вполне самостоятельно пользуется таким приемом, как тень на стене, опередив и Роберта Вине, и Фрица Ланга, и Фридриха Вильгельма Мурнау, которые придут к тому же приему, ставшему «экспрессионистским», лишь спустя три, пять и шесть лет соответственно.

В условиях войны и назревавших социальных потрясений эти эскапистские фильмы отражали общие настроения упадка, растерянности, безысходности, утраченного счастья, в целом — пессимизма. Среди режиссеров того периода интереснее других работали Евгений Бауэр (*«Жизнь за жизнь»*, 1916; *«Нелли Раинцева»*, 1916), Петр Чардынин (*«Позабудь про камин»*, 1917; *«Молчи, грусть, молчи»*, 1918), Владимир Гардин (*«Крейцеровая соната»*, 1914; *«Война и мир»*, 1915), Яков Протазанов (*«Пиковая дама»*, 1916; *«Сатана ликующий»*, 1917).

Такиими-то фильмами и заканчивались первые три десятилетия жизни кино, когда и кинематографисты, и зрители привыкали к новому способу отражать (пока только отражать) окружающий мир. Сначала кинопроекция важнее съемок, она — чисто ярмарочный аттракцион, от которого ждали чудес в цирковом духе. Затем наступил период постепенной профессионализации — интенсивного подражания сценическому действию и заимствования в качестве сценарной основы сюжетов из классических литературных произведений (другими словами, кинематографисты старались стать профессионалами, снимая театрализованные зрелища и еще не веря в творческие возможности киноаппарата). Только после выхода «Кабирии», а затем и двух гриффитовских шедевров режиссеры стали осознавать своеобразие экранных пространства и времени.

Теперь мы с вами на пороге 1920-х гг. В Истории кино это десятилетие важно необычайно: кинематограф в США и Европе впервые становится и промышленной отраслью, и высокодоходным бизнесом, и, наконец, своеобразным видом искусства. Правда, не во всех странах в равной мере. В США, в отличие от Европы, задачи киноиндустрии и, соответственно, получения прибыли решались гораздо активнее и эффективнее задач художественных.

КАК
КИНЕМАТОГРАФ
СТАРАЛСЯ СТАТЬ
ИСКУССТВОМ



ЧЕЛОВЕК С

АППАРАТ

ПОВЕК

ПРОИЗВОДСТВО

СТЕНТ ПО МОНТАЖУ

КИНО АППАРАТОМ

П.А. ДИЖИ

СЛОВ

БЕЗ

ВЕРТО

Г.А. ОПЕРАТОР

М. КАЧУМАН

АССЕТЕР ПО МОНТАЖУ

Д.А. ДИЖИ

МАНА АС

Безумные двадцатые в США

Эпоха Prosperity (процветания), она же — *безумные двадцатые*, сказалась на развитии киноиндустрии в США самым благотворным образом (данные из книги: Sadoul G. Histoire du cinéma mondial. 8^e éd. 1966):

1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930
854	748	576	579	579	740	678	641	562(289)	509

Начать с того, что фильмов здесь выпустили в прокат больше, чем где бы то ни было в мире. Да и звуковую технологию освоили довольно быстро: уже в 1929 г., как видно из таблицы, больше половины фильмов были звуковыми, а уже в 1930-м фильмы без звука более не снимались. Кинопроизводителям не на что было жаловаться и в финансовом отношении: в голливудские компании и законно, и незаконно ежегодно инвестировалось до \$1,5 млрд. Бесконтрольные и безразмерные инвестиции во что угодно, грандиозные аферы, громкие скандалы и преступления, служившие источниками бешеных денег для подобных инвестиций, вседозволенность, безнаказанность и всеобщая эйфория (видимо, после окончания Первой мировой войны) — такими представляются сегодня безумные двадцатые в Соединенных Штатах прошлого века. Все это закончилось в октябре 1929 г. всеобщим крахом, прозванным из-за своих масштабов Великой депрессией. В такой атмосфере и формировалось кинопроизводство, основанное на деятельности крупных и сверхкрупных корпораций; складывались и массовый вкус, и кино, которое к этому вкусу приспособлялось; совершенствовался жанровый кинематограф.

Образовать крупную корпорацию невозможно без банковского капитала, и вполне естественно, что в начале 1920-х гг. основные кинопроизводственные (а стало быть, и финансовые) мощности постепенно сосредотачиваются в очень небольшом числе крупных корпораций, которые поддерживаются банками:

Paramount (1912), Universal (1912), Loew's (1912), Fox (1914), First National (1917), Warner Brothers (1923), RKO (1928). Разумеется, действовали и другие компании, до поры до времени не столь крупные, например United Artists (1919) или Columbia (1920). Так складывалось производственное ядро будущего «классического Голливуда». Однако крупная корпорация, охватывая весь производственный цикл (в кино от сценария до сеанса), становится трестом, нарушая таким образом антимонопольное законодательство. Чтобы преодолеть это противоречие, владельцы крупных кинокорпораций в 1922 г. образовали Ассоциацию продюсеров и прокатчиков Америки (MPPDA) во главе с У. Хейсом, ставшим автором так называемого *кодекса Хейса*, списка цензурных ограничений.

Все, что произошло в США после войны — и в социальных отношениях, и в экономике, и в той морали, что сложилась в эти годы в стране, — тотчас отразилось на вкусах и склонностях зрителей. Миф о быстром процветании, обогащении, благополучии, всеобщая эйфория и ощущение вседозволенности выводят на экран новый тип героев — раскованных, дерзких и беззаботных. Первым это уловил режиссер и продюсер Сесил Блаунт ДеМилл, один из создателей Paramount, в целом цикле мелодрам и светских комедий о супружеской неверности («Зачем менять мужа?», 1919; «Зачем менять жену?», 1920 и т. п.). На эти же темы снимал светские комедии Эрнст Любич, немецкий режиссер, с 1923 г. живший в США («Розита», 1923; «Брачный круг», 1924 и др.), а также Эрих фон Штрогейм («Глупые жены», 1921; «Карусель», 1923; «Алчность», 1924), Кинг Видор («Любовь не умирает», 1921; «Толпа», 1928). Соответственно, появились и актрисы, воплощавшие стремления многих американок освободиться от пуританских моральных норм, — Глория Суэнсон, Клара Боу, Джоан Кроуфорд и др.

В основу голливудских фильмов сразу же была заложена система жанров. В кино жанры нужны, чтобы как следует приспособиться к вкусам зрителей. Кто-то любит комедии, кто-то — мелодрамы,

кто-то — ковбойские фильмы, а кто-то — библейские истории или приключения. Из таких жанров и состояло голливудское кино уже к 1920-м гг.

Библейские истории и другие костюмно-декорационные драмы затратны, но и прибыльны: «Сиротки бури» (1922) Дэвида Гриффита, «Десять заповедей» (1923), «Царь царей» (1926) Сесила ДеМилла и др.; приключенческие фильмы «Робин Гуд» (1922) Алана Дуэна, «Багдадский вор» (1924) Рауля Уолша — в обоих главные роли исполнял один из самых популярных актеров эпохи Дуглас Фэрбэнкс, и оба насыщены трюками и спецэффектами той эпохи; ковбойские фильмы «Застава» (1920) и «Бешеный Билл Хикок» (1923) с Уильямом Хартом в главной роли, «Негодяй из негодяев» (1925) и «Сын Золотого Запада» (1928) с Томом Миксом и т. п. Ковбойские фильмы обходились дешево и снимались по заранее отработанной модели в расчете на однажды уже понравившегося публике актера. Но встречались и исключения: «Крытый фургон» (1923) Джеймса Крюзе и «Железный конь» (1924) Джона Форда, снятые интересно и выразительно, — потому-то здесь важны фамилии режиссеров. Снимались также эксцентрические комедии Чарлза Чаплина, Бастера Китона и других выдающихся комедийных актеров эпохи.

Англичанин Чарлз Чаплин, бывший мюзик-холльный актер, дебютировавший как киноактер в 1914 г. в компании Keystone в фильме «Зарабатывая на жизнь», а как кинорежиссер — в картине того же года «Двадцать минут любви», к 1920-м гг. обрел всемирную популярность и снимал в это десятилетие уже не только короткометражки, но и среднетражные, и полнометражные картины: «Малыш» (1920), «Пилигрим» (1923), «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928).

В самых разных фильмах у Чаплина постепенно вырисовывалась, проявлялась (как фотография на пленке) знаковая фигура, образ вечного бродяги, мифологического «бомжа», всегда находчивого и всегда невинного, посреди уличной толпы сопротивлявшегося давлению общественного механизма.

«Пилигрим»: бежав с каторги, Чарли крадет сутану у купающегося священника и добирается до городка, где как раз ожидают проповедника и где вполне в гоголевском духе принимают за него Чарли; в итоге его выпроваживают через границу в Мексику.

«Золотая лихорадка»: действие происходит на реке Клондайк, среди золотоискателей; случайный знакомый Чарли, Большой Джим, находит золотую жилу, но, получив лопатой по голове, забывает, где жила расположена; только вновь увидев Чарли, он понимает, что тот может привести его куда надо; вместе они и становятся миллионерами.

«Цирк» (1928): спасаясь от полицейского, одинокий бродяга Чарли попадает в цирк и оживляет скучное выступление клоунов; его принимают на работу, он влюбляется в дочку хозяина, но, когда цирк-шапито уезжает, Чарли вновь остается один.

В каскадах гэгов (сенок с неожиданной развязкой), заполняющих эти фильмы, бессмысленно искать приметы реальной жизненной обстановки в США безумных двадцатых — их нет, но отношения в обществе тех лет выражены в виде поэтически-смеховых ситуаций, в которых были узнаваемы жизненные ситуации.

Конкурент Чаплина в борьбе за зрителя Бастер Китон дебютирует как актер в 1917 г. в фильме Роско Арбакла «Подручный мясника». Из его режиссерских работ 1920-х гг. стоит назвать феерические короткометражки «Одна неделя» (1920), «Дом с привидениями» (1921), «Полицейские» (1922), средне- и полнометражные «Три эпохи» (1923), «Наше гостеприимство» (1923), «Шерлок-младший» (1924), «Генерал» (1926), «Кинооператор» (1928) и т. д.

«Одна неделя»: дядюшка дарит Бастеру на свадьбу сборный дом типа «сделай сам», который по замыслу авторов конструкции может и должен служить жилищем, но... только не Бастеру.

«Полицейские»: все городские полицейские брошены в погоню за ничего не понимающим Бастером, «вина» которого только в том и состоит, что он отбросил от себя гранату — ею некий террорист пытался расстрелять парад полицейских перед мэром.

«*Наше гостеприимство*»: 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.

«*Генерал*»: во время Гражданской войны паровозному машинисту, южанину Бастеру, удастся увести свой локомотив от врагов и попутно завоевать сердце девушки не потому, что он фантастически ловок, а потому, что нелеп сам механизм гражданской войны, и Бастер, делая эту нелепость очевидной, пользуется ею.

«*Кинооператор*»: с кем бы ни довелось столкнуться неловкому уличному фотографу Бастеру, мечтающему стать кинооператором (с бандами ли в китайском квартале, схватку которых он снимает, с соперником ли в борьбе за симпатии сочувствующей ему девушки), все терпят полный крах перед увлеченностью и настойчивостью простодушного героя.

Во всех своих фильмах Китон создает образ гибкого, пластичного гомункулуса по имени Бастер, чрезвычайно напоминающего человека, порожденного безумными двадцатыми. Однако в конце десятилетия популярность Китона (в отличие от Чаплина) упала именно тогда, когда с внедрением в кинопроизводство звуковой технологии и с развитием мультипликации (анимации) в моду вошли персонажи Диснея: их гибкость и негибкость, неуязвимость в любых обстоятельствах, конечно, куда выше, нежели у Бастера, роль которого все же исполняет человек. Актуальность образа, созданного Китоном, исчезла, растворилась в Истории вместе с безумными двадцатыми, а нам остались лишь поразительная пластика актера и необыкновенная изобретательность гэгмена.

Кстати, об анимации: диснеевские персонажи (кролик Освальд, мышонок Микки) стали появляться лишь в конце десятилетия в фильмах «*Кролик Освальд*» (1927, беззвучный), «*Безумный аэроплан*» (1928, беззвучный) и «*Пароходик Вилли*» (1928, звуковой). Им предшествовали коротенькие мультфильмы, созданные,

в частности, Уинзором Маккеем: «Динозавриха Герти» (1914), «Герти-путешественница» (1921), «Сны любителя гренков с сыром» (1921) и др. В первом фильме Маккей показывает коллегам, как он рисует Герти, а нарисовав, — как он ею руководит. Эти произведения Маккея повлияли на многих художников-мультипликаторов разных стран, в том числе, естественно, и на Диснея.

В эти же годы в США рождается документальное кино. Документалистика, как и мультипликация, — не жанр, а вид кинематографа, и как таковой он возник в 1922 г. с появлением фильма Роберта Флаэрти «Нанук с Севера». Фильм о существовании человека в нечеловеческих условиях Севера документален потому, что его материал (кадры) подлиннен: это жизнь реальных людей (эскимоса Нанука и его семьи) в реальной обстановке; однако материал, охватывающий год из жизни Нанука, смонтирован в 70-минутный фильм и уже поэтому представляет собой законченное произведение, где как раз и создан образ человека среди льдов. Съёмочная точка зрения на мир и монтажное решение впервые превращают съёмки подлинных событий из хроники в законченное произведение — в документальный фильм, Documentary.

Собственно, термин был предложен английским режиссером Джоном Грирсоном в рецензии на более поздний фильм Флаэрти «Моана» («Моана Южных морей», 1926): «“Моана”, этот наглядный рассказ о событиях в повседневной жизни полинезийского юноши и его семьи, имеет ценность документа» (The New York Sun, 1926, feb. 8). Прежде подобные фильмы определялись как сделанные на материале съёмок во время путешествий. В своей рецензии Грирсон также назвал фильм Флаэрти «творческой разработкой действительности» (The creative treatment of actuality).

В целом для голливудского кинематографа 1920-е гг. — период становления «классического» статуса, то есть время, когда формировалась надежная система кинопроизводства и ведения этого специфического бизнеса. Между прочим, в процесс производства фильма входил (и, на мой взгляд, входит по сию

пору) такой не менее специфический для Голливуда процесс, как конвейерная (непрерывная) система создания фильма, означавший, что американское кино уже в 1920-х гг. превратилось в высокоразвитую отрасль промышленности. С другой стороны, кинематограф все-таки не обычное производство, на киностудии производится не серийный товар (от чулок до автомобилей), а штучный: если это и не произведение Искусства, то все же результат культурной, духовной деятельности, требующей не только массовой, коллективной работы, но и индивидуального творчества, которое при конвейерном производстве (точнее — при отношении к кино как к конвейерному производству) невозможно по определению. Для кинематографа это противоречие сущностно, оно — практически фактор развития или неразвития кино как Искусства.

Что касается бизнеса, то в Голливуде еще с 1915 г. была внедрена так называемая система Block Booking, когда кинотеатр был вынужден по подписке закупать у кинокомпании не фильмы, какие он считал нужными, а всю годовую продукцию целиком. Эта система действовала все 1920-е гг. напролет, а в следующем десятилетии кинокорпорации станут попросту скупать кинотеатры, что опять-таки нарушало антимонопольное законодательство.

В 1920-х гг. кинопроизводство становится промышленностью не только в США, но и в Европе, однако в отличие от громадных Соединенных Штатов Европу составляли и составляют сегодня небольшие страны, и во многих из них по-настоящему мощной киноиндустрии взяться неоткуда. Кроме того, небольшие страны очень чувствительны к внешним воздействиям — экономическим и политическим кризисам, войнам. В 1918 г., как известно, закончилась первая в XX в. мировая война. Не говоря уж о США, но и на кинопроизводства Германии и Франции война не оказала серьезного воздействия; более того, как мы увидим, в Германии она, напротив, стимулировала создание мощного кинематографа. А вот на кинематографию таких стран, как Италия или Дания, война подействовала разрушительно. Тесные связи руководителей датского Nordisk с немецкими компаниями (Messter-Film, Dekla, Union) закрыли для датских фильмов французский, английский, российский рынки, из-за чего производство свалилось (со 139 фильмов в 1914 г. до 41 в 1920-м и до 2 в 1930-м — такие данные приводит Ж. Садуль в уже упомянутой книге *Histoire du cinéma mondial*). В Италии кинопроизводство пусть сначала и не столь катастрофически, но сокращалось из-за конкуренции с Голливудом и перекрытия рынков в ходе военных действий, однако по окончании войны ситуация стала уже по-настоящему катастрофической.

Кино Франции: между «кассой» и Авангардом Война была разрушительной для всех — и для победителей, и для побежденных. Франция — победитель в войне, но ее кинематограф на прежнем уровне не удержался. Если до войны французы — законодатели мод в кино, то после нее от бывшего авторитета ничего не остается. Прокат почти полностью во власти зарубежных компаний, тем более что и кинотеатров в стране сравнительно немного (2300 в 1921 г.). Потому во Франции количество фильмов, выпущенных в прокат, во-первых, было относительно невелико, во-вторых, непостоянно:

1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930
100	130	?	68	73	74	74	94	52	94/146

Цифры беру из книги: Sadoul G. Histoire du cinéma mondial. 8^e éd. 1966. Однако по 1930 г. Пьер Лепроон приводит другие данные. Как видим, кинопроизводство колеблется, потому что переменчивы зрительские настроения.

В отличие от США, в кино Франции в историческом отношении важны художественные задачи, а не организация и не бизнес. И в этом смысле всю французскую кинопродукцию 1920-х гг. можно условно разделить на три группы: кассовые фильмы, авангардистские фильмы и фильмы «индивидуалистов».

Кассовых результатов, сопоставимых с американскими, французам, понятно, добиться не удалось: для этого требовались массивные инвестиции, которых неоткуда было взять, и популярные дешевые жанры, которые могли бы привлечь зрительские массы (типа ковбойских фильмов), но таких жанров во Франции не нашлось. Вместо этого пришлось воспользоваться национальной классикой — «Тремя мушкетерами» А. Дюма-отца. В 1921 г. Анри Диаман-Берже и Анри Андреани выпустили 12-серийные «Три мушкетера». Цель — не допустить до проката американские «Три мушкетера» Фрэда Нибло того же года. В зарубежном прокате французская версия явно проигрывала американскому

фильму, энергично смонтированному, да еще и с участием популярнейшего Дугласа Фэрбэнкса в роли д'Артаньяна. За первыми «мушкетерами» последовали вторые — *«Двадцать лет спустя»* (1922) тех же режиссеров, а за ними — и другие постановочные фильмы: *«Агония орлов»* Бернара Дешана (1922), *«Чудо волков»* Раймона Бернара (1924), *«Мадам Сан-Жен»* Леонса Перре (1925), *«Наполеон»* Абея Ганса (1927) и т. д.

За исключением, пожалуй, *«Наполеона»* французские кассовые фильмы 1920-х гг. интересовали только местных зрителей.

На фоне этого довольно блеклого кассового кино сегодня, если посмотреть на французский кинематограф исторически, интересны картины, авторы которых если и думали о деньгах, то только о затраченных, — на прибыль никто не рассчитывал. Они старались выработать и придумать сюжеты, драматургию, съемочные и монтажные приемы, специфичные именно для экрана, — другими словами, определить и сформировать язык кино. Эти люди явно находились в авангарде творческих поисков, то есть впереди всех, кто работал в кино, потому и общая тенденция, направление, в котором они действовали, получило название *«Авангард»*. В Истории французского кино обычно различают два Авангарда — Первый и Второй.

В Первом авангарде инициатор работы над языком кино — бывший театральный критик Луи Деллюк. В 1920-х гг. он не только писал теоретические работы (*«Кино и К^о»*, 1919; *«Фотогения»*, 1920; *«Шарло»*, 1921; *«Джунгли кино»*, 1922; *«Кинодрамы»*, 1924), но и снимал фильмы.

«Молчание» (1920) — экранный монолог убийцы жены; он обвинил ее в неверности, как выяснилось, ложно; в отчаянии герой стреляется. *«Лихорадка»* (1921) — мозаика экранных портретов посетителей портового кабака и их драматических историй. *«Женщина ниоткуда»* (1922) — поэтическая «синеграфика» воспоминаний женщины, приносящих одну лишь горечь; *«Наводнение»* (1924, не закончен) — история о том, как пока на деревню надвигается весенний разлив, в семье фермера назревает конфликт.

Ситуации в этих фильмах, психологические портреты героев порождены впечатлениями и воспоминаниями Деллюка, по сути первого импрессиониста в Истории кино.

С Деллюком работали единомышленники: одна из первых женщин-кинорежиссеров Жермена Дюлак («*Прекрасная безжалостная дама*», 1921; «*Улыбающаяся мадам Бёдэ*», 1922/1923), Марсель Л'Эрбье («*Эльдорадо*», 1922; «*Бесчеловечная*», 1924), Жан Эпштейн («*Верное сердце*», 1923; «*Прекрасная нивернезка*», 1923). В основе этих фильмов — попытка чисто экранными средствами (движением камеры, композицией кадра, освещением, кастингом, аксессуарами) передать впечатление от внутреннего мира человека и от окружающей его среды, то есть некий экранный импрессионизм. В 1924 г. в возрасте 34 лет Деллюк умирает и его группа распадается. На ее месте возникают сразу несколько групп с разными взглядами на кино, так называемый Второй авангард.

В одной группе (*киноимпрессионисты*) продолжают эксперименты Деллюка и его товарищей: Альберто Кавальканти снимает «*Только время*» (1926), «*На рейде*» (1927), «*Поезд без глаз*» (1927); Дмитрий Кирсанов — «*Менильмонтан*» (1925), «*Осенние туманы*» (1929); Жан Ренуар — «*Дочь воды*» (1924), «*Нанá*» (1926), «*Маленькую продавицу спичек*» (1928); Жан Эпштейн — «*6½ × 11*» (1927), «*Трехстворчатое зеркало*» (1927).

Другая группа называлась «*чистое кино*». В некотором смысле это был экранный вариант абстрактной живописи. Кино названо чистым, во-первых, по фильму «*5 минут чистого кино*» Анри Шомета (1925), во-вторых, потому, что авторы старались максимально очистить кадр от любых примет реального мира. Некоторые авторы — живописцы разных направлений: кубист, затем пурист Фернан Леже («*Механический балет*», 1923/1924), кубо-футурист, автор скандальных инсталляций Марсель Дюшан («*Anemic cinema*», 1926), фотограф и художник-дадаист Ман Рэй («*Возвращение к здравому смыслу*», 1923); кроме того, в 1924 г. только дебютировавший как режиссер Рене Клер снял фильм «*Антракт*», вполне вписывавшийся в рамки чистого кино.

Из них известнее и поучительнее других *«Механический балет»* и *«Антракт»*.

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 с женскими улыбками и перевернутыми глазами, собственно, и рождается фильм, который заканчивается фрагментом из незавершенного мультфильма Леже о Чаплине *«Шарло-кубист»*.

Это единственный законченный фильм известного французского художника-кубиста Фернана Леже, где он раздробил видимый мир на отдельные составляющие (детали механизмов, фазы движения и механизмов и людей и т.п.), чтобы с помощью специфически экранного монтажа трансформировать, преобразить их в нечто новое, незнакомое, хоть и состоящее из знакомых подробностей. Кстати, тот же Эйзенштейн, читая в 1930 г. лекцию в Сорбонне, высоко оценивал *«Механический балет»*: «В этой маленькой картине есть в монтаже и комбинациях кадров такие вещи, которые остаются новаторскими до сих пор... но экспериментальными результатами, которые в ней содержатся, никто не сумел воспользоваться» (цитирую по первому тому эйзенштейновского шеститомника).

В свою очередь *«Антракт»* — дадаистская комедия, полная абсурда и игры, присущей дадаистскому умонастроению в целом. «Похороны» руководителя шведского балета Жана Бьорлена, превратившиеся в погоню за «покойником», сам «покойник», вылезший из гроба и уничтоживший всех, в том числе и себя, с помощью волшебной палочки, — таково это почти 20-минутное чистое кино. Фильм предполагалось показать в качестве антракта к балетному спектаклю «Спектакль отменяется»; стало быть, сами названия и балетного спектакля, и фильма уже были игровыми и как таковые служили манифестами дадаизма.

Третья группа — *сюрреалисты*. Сюрреализм оказался самым долгоживущим направлением среди всех модернистских тенденций. Основанный (теоретически) на высвобождении творческой энергии подсознания, на сновидческой логике, сюрреализм породил немало любопытных произведений в живописи (Дали, Магрит, Эрнст) и в литературе (Кено, Юник, Батай). В кино с сюрреализмом в разной степени связаны Жермена Дюлак («Раковина и священник», 1928), Жан Кокто («Кровь поэта», 1930) и особенно испанец Луис Буньюэль — «Андалусский пес» (1928), «Золотой век» (1930). О Буньюэле расскажу ниже, а сейчас хотя бы несколько слов об удивительном фильме «Кровь поэта». Фильм как бы сложен из четырех частей, одновременно и автономных и взаимосвязанных:

1. Художник рисует графический портрет, на котором оживает только что нарисованный рот. Рукой он стирает этот рот, но рот переходит ему на ладонь, и Художник отпечатывает его на лице женской статуи.
2. Статуя оживает и предлагает Художнику пройти в Зазеркалье, где он наблюдает за курильщиком опия и гермафродитом. Некий голос убеждает его выстрелить себе в голову; Художник стреляет, но не погибает; он кричит, что видел все и желает вернуться; он возвращается из Зазеркалья и разбивает молотком статую.
3. Мальчики играют в снежки, но очередной снежок, который старший бросает в младшего, превращается в кусок мрамора, и младший погибает.
4. Над телом погибшего мальчика женщина играет в карты. Появляется ангел-хранитель и забирает мертвого ребенка. Игра в карты разворачивается перед зрителями, и, когда партнер женщины, проиграв, совершает самоубийство, зрители аплодируют. Женщина превращается в статую и уходит, не оставляя следов на снегу. В финале мы видим эту статую с лирой в руках.

Фильм Кокто — образец стилистически утонченного сюрреалистического произведения, куда более изысканного и в художественном отношении системного и формально законченного, чем и «Андалусский пес», и «Золотой век» Буньюэля. Здесь совершенно очевидна сущностная связь Кокто с авангардистским театром. Отсюда — изначально и принципиально плоскостное решение кадра, графичность (а не фотографичность) изображения, акцент на пантомимной пластике исполнителей.

Об «индивидуалистах». Это, конечно, условное название. Речь идет о режиссерах, не принадлежавших ни к одному из Авангардов, но и снимавших не одной «кассы» ради, — о Жаке Фейдере, Рене Клере, Карле Теодоре Дрейере.

Фейдер снимал фильмы с 1916 г., но наиболее плодотворными для него оказались именно 1920-е гг.

«Атлантида» (1921) — экранизация одноименного романа Пьера Бенуа о двух французских офицерах, затерявшихся в пустыне Сахаре и набредших на легендарное царство Атлантида, которым правила бессмертная царица Антинея. «Крэнкебиль» (1922) — также экранизация, речь идет об одноименном рассказе Анатоля Франса. Мелкий торговец овощами по пустяковой причине оказывается в тюрьме, а выйдя на свободу, лишается заработка. Его понимает только беспризорник по прозвищу Мышь. «Грибиш» (1925) — история о бедном, честном и добром мальчике, которого захотела усыновить богатая дама, но он все-таки возвращается от нее домой. «Новые господа» (1928) — о том, как обычный рабочий (электрик) делает карьеру министра, но в человеческом отношении лучше не становится.

Фейдер, кроме того, что он прекрасный экранный портретист, великолепно справляется с приключенческими, психологическими и политическими сюжетами, всюду создавая достоверную жизненную обстановку, полностью владея съемочным, композиционным, монтажным языком экрана.

Рене Клер. Его настоящая фамилия — Шомет (это его брат снял в 1925 г. фильм «5 минут чистого кино»). Он дебютировал

в 1923 г. фантастическим фильмом «*Париж уснул*» (по сюжету, близкому повести А. Конана Дойла «Отравленный пояс»), но первым был показан уже упомянутый «*Антракт*» (1924), единственный авангардистский фильм Клера; в дальнейшем он снимал преимущественно комедии.

«*Призрак Мулен-Ружа*» (1925): молодой депутат парламента участвует в эксперименте по раздвоению души и тела. «*Воображаемое путешествие*» (1925): во сне банковский служащий переносится в собор Парижской Богоматери, откуда фея берет его в путешествие в волшебную страну. «*Соломенная шляпка*» (1927) — экранизация знаменитого водевиля Лабиша и Марк-Мишеля. «*Двое робких*» (1928) — история о застенчивом адвокате, который ничем не может помочь клиенту.

Помещая своих персонажей в фантастические обстоятельства или немислимые ситуации, Клер извлекает из всего этого иронический эффект, заставляя зрителя насмешливо смотреть на окружающий мир.

Карл Теодор Дрейер — датский режиссер (напомню о «*Президенте*», 1919, и о «*Страницах из книги Сатаны*», 1920), снявший во Франции фильм «*Страсти Жанны д'Арк*» (1928), коллективный портрет Жанны и ее судей-епископов, трактованный как заговор священников, как попытки соблазнить посланницу Бога на земле, сбить ее с пути истинного, то есть Божьего, опутать, оплести коварными, лживыми посулами, воззвать к ее чувству справедливости (для Жанны — Божественной, Высшей справедливости), чтобы затем разрушить это чувство, то есть Веру, и наказать как раз за ее отсутствие, за отступничество, какого сами же священники и добивались. Фильм как бы состоит из двух частей — допроса и сожжения на костре.

Оставив за пределами фильма предыдущие события, куда более зрелищные и увлекательные, Дрейер сосредоточился на суде инквизиции. Все 29 допросов, длившиеся целый год, режиссер соединил в один, проводившийся в последний день жизни Жанны. «Истинными сценаристами, — говорил Дрейер, —

были Жанна, ее судьи и защитники» (см. во «Всеобщей истории кино» Ж. Садуля, вторая книга четвертого тома). Оригинально снятый и смонтированный, фильм Дрейера обозначил рубеж, на котором останавливается развитие беззвучного кино.

К «индивидуалистам» следует отнести и Абеля Ганса с его «Наполеоном» 1927 г. Это почти четырехчасовой экранный портрет генерала Бонапарта, еще не ставшего императором Наполеоном, одна из первых в Истории кино апологетических кинобиографий. Из не слишком долгой, но предельно бурной жизни своего героя Ганс выбрал события, либо оказавшие реальное воздействие на формирование личности будущего владыки полмира (например, эпизод с орлом), либо позволявшие выдерживать удары судьбы, обрушившиеся на молодого лейтенанта Бонапарта, и соотнести их с потрясениями, которые переживала страна, ее новая верховная власть, Конвент (эпизод «двойной бури»), либо, наконец, демонстрирующие, с точки зрения режиссера, богоизбранность Бонапарта, его провиденческую миссию на земле (Первый итальянский поход, завершающий фильм и снятый для «тройного» экрана).

В целом, как мы видим, французские кинорежиссеры тяготели в 1920-х гг. к поискам языка экрана, а не к формированию кинокорпораций, не к созданию непрерывного конвейера по производству кинопродукта.

Золотой век немецкого кино В Германии ситуация складывалась совсем иначе. Во-первых, Германия проиграла войну и как ее инициатор была наказана. Версальский мирный договор 1919 г. лишил ее 17% территории и обязал ликвидировать вооруженные силы и на протяжении 37 лет выплачивать огромные штрафы, или репарации. Они были настолько велики, что промышленность долго не могла, так сказать, встать на ноги. В обстановке сильнейшей инфляции, введения золотой рейхсмарки в стране начался голод. Если к этому добавить всеобщее чувство униже-

ния от поражения в войне, то что же удивительного в том, что в конце концов к власти пришел Гитлер, разорвавший Версальский договор и заявивший о Великой Германии? Вот на этом-то фоне и расцвели кинопромышленность и, что особенно поражает, киноискусство.

В 1917 г. прекратили независимое существование многие кинофирмы (Messter-Film, Union и др.): вместе с немецкими филиалами датской кинокомпании Nordisk они были соединены в акционерное общество Universum-Film-Aktiengesellschaft, сокращенно — UFA. Это АО пользовалось всяческой поддержкой военного ведомства и крупнейших банков Германии, что позволило UFA взяться за объединение всего национального кинопроизводства. В июне 1919 г. была создана Веймарская республика, и, дабы поддержать новый, республиканский режим, крупнейшие национальные банки начали массированно финансировать кинопромышленность, в результате чего производство фильмов стабильно расширялось, а кинокомпании столь же стабильно укрупнялись. К 1924 г. помимо UFA были образованы и другие достаточно мощные кинокомпании — De Vesti-Deulig, M.L.K. (в просторечии — Emelka), Terra, Progress, Nazional и т. д. Активно совершенствовалась съемочная техника, а за изготовление высококачественной пленки Agfa взялись оборонные заводы; заметно росло и число кинотеатров — с 2836 в 1918 г. до 5150 в 1928-м. В 1921 г. в прокат вышло 646 фильмов (больше — только в США — 854).

1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929
646	474	347	271	228	185	242	224	183+14

В 1929 г. вышло 183 беззвучных фильма и 14 звуковых. Теперь сравните эти цифры (взятые опять-таки из книги: Sadoul G. Histoire du cinéma mondial. 8^e éd. 1966) с тем, что выпускалось во Франции, стране-победителе. Не удивительно ли это обилие фильмов в стране, находившейся в катастрофическом положении?

В художественном отношении наиболее выразительные и оригинальные решения принадлежали режиссерам, которые работали в нескольких стилевых направлениях, в немалой степени соответствовавших обстановке в стране — как экономической, так и моральной: киноэкспрессионизм, «каммершпиле», «уличные» фильмы, неоромантизм, «горные» фильмы.

Киноэкспрессионизм. Название это возникло по аналогии с экспрессионизмом, направлением в европейской живописи (Джеймс Энсор, Эдвард Мунк, Эмиль Нольде), в литературе (Густав Майринк, Альфред Дёблин, Франц Кафка), в музыке (Густав Малер, Рихард Штраус, Арнольд Шёнберг) в период с 1905 по 1930 г. В кино же на экспрессионистском экране искажались видимый и невидимый миры психиатра, сомнамбулы и отважного студента, ищущих абсолюта в фильме *«Кабинет доктора Калигари»* (1919), настойчивой, но беспомощной героини *«Усталой смерти»* (1921) Фрица Ланга или героя-поэта в *«Кабинете восковых фигур»* (1924) Пауля Лени — все они борются с неизбежным Злом в условно-историческом пространстве, а в *«Носферату — симфония ужаса»* (1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, первом фильме ужасов и первом «вампирном» фильме в Истории кино, наивный герой противостоит абсолютному Злу не только в фантастическом, но и во вполне реальном мире.

«Кабинет доктора Калигари» — это двухуровневый сюжет: история безумия человека, лечащего безумие, и история безумца, рассказавшего о ней.

Первый уровень был задан в сценарии Карла Майера и Ханса Яновица: психиатр по имени Калигари, желая подчинить себе мир, гипнотизирует некоего Чезаре и заставляет его убивать; когда же их застают с поличным, Чезаре умирает от инфаркта, а Калигари сходит с ума. Второй уровень возник, когда за съемки взялся режиссер Роберт Вине: по совету Фрица Ланга всю историю с Калигари он подал как рассказ пациента психиатрической клиники, директора которой он принял за Калигари. В финале основной истории на Калигари надевают смирительную рубашку,

а в финале фильма смирительную рубашку надевают уже на самого рассказчика; важно, что мизансцены обоих эпизодов совпадают. Узнав об этих изменениях, Майер и Яновиц отказались от авторства. Их можно понять. Идея сценария — безумие как неотъемлемый признак власти (в фильме — в лице Калигари, в жизни — той власти, что втянула страну в мировую войну), но, добавив вступительный и заключительный эпизоды, Вине превратил власть (в лице директора клиники) в спасителя общества. Идея фильма — власть знает, что надо делать. Но сценаристы не собирались ни прославлять, ни оправдывать власть.

Вине обратился к трем художникам из берлинской группы экспрессионистов *Der Sturm* (Буря) — к архитектору Герману Варму и живописцам Вальтеру Райманну и Вальтеру Рёригу, которые и создали особые декорации, передающие ощущение шаткости, неустойчивости, ненадежности, неправильности мироздания. Изогнутые линии улиц и окон, искаженные пропорции домов и предметов в контрастном освещении — вот мир, где действовали актеры, от которых требовалась особая, подчеркнута условная манера игры.

Пожалуй, ни в одном другом немецком фильме не выразилась столь наглядно и образно, поэтически общая обстановка в стране, атмосфера растерянности и тупика, безысходности и страха перед настоящим и будущим, как в этом удивительном фильме, замысел которого возник в тот момент, когда Германия проиграла войну.

В свою очередь, «*Усталая смерть*» снята на вариант сюжета о Девушке и Смерти: Смерть отнимает у Девушки жениха, и героиня проходит через три испытания, стараясь спасти возлюбленного, но в борьбе с неизбежным все бесполезно. Будучи тронута настойчивостью Девушки, Смерть сводит обоих уже на том свете.

У этого фильма чрезвычайно сложная конструкция — фантастическая (с человекообразной Смертью) обрамляющая история с двухуровневым «спуском» в Воображаемое и финальным невозвращением в реальность. Такая конструкция сложна для фильма

любого периода в Истории кино (даже сегодня нет ничего подобного), но для рубежа 1910-х и 1920-х гг. она сложна вдвойне, ибо ни языка кино, ни принципов экранной драматургии к 1921 г. еще не выработали. На мой взгляд, основной источник испытаний для героини, энергетический центр событий — так называемый *зал тысячи свечей*, где каждая свеча означает человеческую жизнь.

Этот фильм, конечно, экспрессионистичен, но в основном из-за обрамляющей истории: именно в ней выражено специфическое ощущение мира, свойственное экспрессионистам (в литературе, в живописи, на сцене), — мира, неудержимо сползающего в пропасть отчаяния, жизни, в которой не на что опереться — надо всем и надо всеми нависает неумолимая Судьба, истолкованная Лангом в античном смысле как Рок, один только и движущий людьми, распоряжающийся и их чувствами, и их мыслями, и их поступками, и их жизнями.

«*Носферату — симфония ужаса*» — сравнительно вольная экранизация романа Брэма Стокера «Дракула», ставшая первым в Истории кино фильмом на вампирную тему. Достоинства этого фильма — в его драматургической простоте и умении режиссера создать нужную ему атмосферу. Мурнау не требуются ни специфические, стильные, в сущности сценические, декорации (как в «*Кабинете доктора Калигари*»), ни усложненная драматургическая конструкция, как в «*Усталой смерти*». Он способен впечатлить зрителя, не показывая, чем именно. Потому появление Носферату — не ужасный сюрприз для ничего не подозревавшего зрителя, а, напротив, логичная кульминация всего, что ему предшествовало.

В некотором смысле эти фильмы тоже авангардистские (хоть они так и не назывались), ибо в них впервые в кино применены удивительные драматургические, съемочные и монтажные приемы и в жизненную реальность, в сущности, имплантированы персонажи, абсолютно невероятные в их фантастической яви (сумасшедший психиатр, Смерть, вампир Носферату, кроме них — Гарун ар-Рашид, Иван Грозный, Джек Потрошитель

в «*Кабинете восковых фигур*»). Эти призраки полностью соответствовали общему моральному климату в стране.

С другой стороны, эти фильмы наполнены страхами и наваждениями; фантастические персонажи, антигерои с функциями палачей распоряжаются здесь судьбами и самой жизнью своих жертв в атмосфере обреченности и тайной власти мирового Зла. Потому в экспрессионистских фильмах много сновидений, галлюцинаций, кошмарных видений, для выражения которых требовались специфически экранные приемы, доступные в те годы, — наплывы, многократные экспозиции, ракурсные эффекты, эффекты теней, комбинированные съемки и многое другое, позволяющее деформировать и предметы окружающей обстановки, и взаимоотношения людей. Используя их с максимальной выразительностью, режиссеры-экспрессионисты, по сути, создавали язык кино.

Каммершпиле (буквально: «камерные представления») — другой способ передать разочарование всех и каждого в послевоенном мире. Здесь нет ужаса перед фантастической явью — здесь перед нами частный человек, его жизнь, непосредственно связанная с его общественным положением. В некотором смысле фильмы каммершпиле — социальные драмы. Этому соответствуют и сюжеты: молодая служанка, ожидающая возлюбленного, и безнадежно влюбленный в нее уродливый почтальон в «*Черном ходе*» Леопольда Йесснера и Пауля Лени; путевой обходчик, мстящий заезжему ревизору за соблазненную дочь в «*Осколках*» Лупу Пика (1921); владелец кафе приходит к мысли о самоубийстве, разрываясь между матерью и женой в «*Новогодней ночи*» (другое название — «*Сочельник*» Лупу Пика, 1923).

На мой взгляд, особый интерес представляет для нас с вами фильм Фридриха Вильгельма Мурнау «*Последний человек*» (1924). Это почти бытовая история, происшедшая со старым швейцаром, который, как и все швейцары, стоит перед отелем в своей роскошной ливрее; хозяин отеля уволил его с постоянного поста и перевел на работу служащим гостиничного туалета, которому му

не полагается ливрея. Эта ливрея — вторая кожа старика: когда он в ней, его все уважают, без нее его все гонят. И только счастливый случай не дает ему преждевременно умереть. Счастливо разбогатев, герой фильма старается помочь всем, кому может.

Не знаю уж, читали ли Майер с Мурнау гоголевскую «Шинель», но идея иерархичности окружающего мира, символом которой и стала в повести шинель, а в фильме — ливрея, несомненно объединяет оба произведения. Этот фильм представляет собой 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. Скажете — наивно? Не наивнее морали в любой басне, в любом нравоучении. Таков жанр моралитэ, и, если он вдруг вновь ожил после нескольких веков забвения, стало быть, его потребовало время, эпоха.

Во всех этих фильмах, снятых по сценариям Карла Майера, мы видим, как дух испытывается обиденным существованием, или, по позднейшей формуле, «отвагу на каждый день». Потому они и кажутся наполненными символикой.

«Уличные» фильмы. Они близки к каммершпиле с той лишь разницей, что в них основной конфликт разрешается на улице, а не в доме (отсюда и название). Фильмов этого направления много, сняты они в разных манерах, и их качество, естественно, разнится, но есть и нечто общее — мотив улицы как средоточия всего, что разрушает привычный мир.

«С утра до полуночи» Карла Хайнца Мартина (1920): кассир в банке, уставший от обиденности, крадет деньги и пускается во все тяжкие, но это ни к чему не приводит. «Улица» Карла Грюне (1923) — история обывателя, которому надоели его дом и жена с супницей; он выходит на улицу и попадает в немыслимые прежде передрыги. «Ню» Пауля Циннера (1924): молодая женщина из светского общества уходит от мужа и бросается искать приключений; вернуться назад она не в состоянии и топится. «Безрадост-

ный переулочек» Георга Вильгельма Пабста (1925) — история двух семейств, богатого и бедного, которых инфляция выбрасывает на улицу. «Трагедия проститутки» Бруно Рана (1927) — история стареющей проститутки, которая, встретив подвыпившего юношу, ушедшего из дома, наивно верит в его любовь. «Асфальт» Джозефа Мая (1929): полицейский, соблазненный воровкой, убивает ее сообщника, его арестовывают, но любовница снимает с него обвинение. И тому подобное.

В длинном списке «уличных» фильмов наиболее интересен фильм Пабста «Безрадостный переулочек» о двух семьях, богатой и бедной, которые из-за инфляции вынуждены теперь встречаться в очереди в мясную лавку. Здесь улица преобразается в символ общественной драмы: обе семьи не просто выгоняет — выбрасывает на улицу социальная обстановка в стране. 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 инфляции 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 герои живут, мы понимаем причины их психологического состояния, а также то, что именно истерия побуждает их, подталкивает к поступкам, какие в иное время показались бы им самим безумными (одна в приступе ревности убивает свою соперницу; другая едва не становится проституткой; третья закалывает мясника). Выражение «пойти на улицу» понимается в фильме не только в буквальном смысле: например, прогуляться или сходить за мясом, но и в переносном: на улицу, как на панель, — продаваться.

Неоромантизм. Это, конечно, метафора. Романтизм в его привычном понимании на экране невозможен — к 1920-м гг. кинематограф еще не достиг соответствующего уровня развития, а позже, уже в звуковом выражении, жизнь общества настолько

изменилась, что в ней уже не осталось места типичным для романтиков умонастроениям. Однако если оглянуться назад и посмотреть на немецкие фильмы 1920-х гг., так сказать, ретроспективным взглядом, то иногда становятся заметными неоромантические мотивы. Так, во многих фильмах тех лет действие разворачивается словно в двух мирах — в страшном и в обычном (экспрессионистские фильмы), в нескольких пространствах (каммершпиле), в хорошо знакомом домашнем мире и пугающе-менящем мире улицы («уличные» фильмы). Это двоemiрие, пусть и косвенно, отражает романтический разлад между идеалом и реальностью. Отчетливее, нежели в других фильмах, это двоemiрие выражено в трех картинах Фрица Ланга — в гангстерском триллере «*Доктор Мабузе — игрок*» (1922), в экранизации древнегерманского эпоса «*Нибелунги*» (1924) и в футуристическом боевике «*Метрополис*» (1926).

«Горные» фильмы. Фильмы этого направления становились актуальными по двум причинам: во-первых, многие немцы предпочитали проводить досуг в горах; во-вторых, горы позволяли людям обрести душевное спокойствие. Эти соображения и подтолкнули бывшего геолога и альпиниста Арнольда Фанка к съемкам фильмов особого типа. Фанк — подлинный энтузиаст гор и свою страсть к ним воплотил в целую серию фильмов. Первые его фильмы документальны («*Чудо горных лыж*», 1920; «*В борьбе с горами*», 1921) — в них режиссер стремился показать, насколько прекрасен альпинизм и как великолепно можно отдохнуть, катаясь на горных лыжах. Но затем он приступает и к игровым сюжетам: «*Пик судьбы*» (1924), «*Священная гора*» (1926), «*Белый ад Пиц-Палю*» совместно с Г.-В. Пабстом (1929), «*Буря над Монбланом*» (1930). «Горные» фильмы Фанка стали в те годы столь созвучны общественным настроениям, что вызвали настоящий горный психоз, массовое увлечение горами, — они служили отдушиной массе людей, оказавшихся неготовыми к тем жизненным трудностям, что обрушились на них после поражения Германии в Первой мировой войне.

Несмотря на то что к концу десятилетия производство фильмов в Германии заметно упало (хоть их и снималось все еще вдвое больше, чем во Франции), в целом 1920-е гг. в Истории кино Германии считаются золотым веком, так как больше никогда в Истории, вплоть до сего дня, здесь не выпускалось такого количества фильмов, в том числе и выдающихся.

Кино в СССР 1920-х гг. Проблемы с развитием отечественного кинематографа начались 27 августа 1919 г., когда был издан декрет (указ) Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения» (см. сборник 1963 г. «Самое важное из всех искусств»). Этим декретом была обозначена национализация кинематографа, установлена монополия государства на весь кинопроизводственный цикл (от сценария до сеанса). Таким образом были сведены к минимуму публичные (а возможно, и индивидуальные) сомнения в легитимности власти большевиков. С этой же целью в основу нового, советского кино закладывается идея всесторонней наглядной пропаганды, полностью реализованная в следующем десятилетии. 1920-е гг., особенно по окончании Гражданской войны (1922), стали переходным этапом между дореволюционной Россией и тоталитарным СССР 1930-х гг. Потому именно в 1920-е гг. была еще возможной идейная борьба между «старым» и «новым» — борьба, затронувшая и Культуру в целом, и кинематограф в частности; в следующем десятилетии она уже станет невозможной. Эта борьба плюс социальный заказ, которым новая власть обязывала художников подчиняться ее указаниям, собственно, и определяет нестандартное отношение к Искусству в новой России, в том числе к кинематографу, совмещение фанатичной и фантастичной идеи о «светлом будущем» и новаторского понимания формы.

В противовес бесталанным и бесполезным «агиткам» (агитфильмам) раннего советского кино («Уплотнение» Александра

Пантелеева, 1918; «Сон Тараса» Юрия Желябужского, 1919; «Серп и молот» Владимира Гардина, 1920) возникает русская школа кино. Это стало возможным на фоне идейной наэлектризованности общества, массовых дискуссий и катастрофического развития социальных и экономических отношений в стране (военный коммунизм, продразверстка, НЭП, продналог и т. п.). Все эти события затрагивали различные социальные группы зрителей, и, соответственно, русская школа кино состояла из нескольких тематических потоков.

С точки зрения властей, основной поток — пропагандистский. В первую очередь это фильмы Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1924), содержание которого исчерпывается названием; «Броненосец „Потемкин“» (1925) о восстании моряков военного корабля в июне 1905 г.; «Октябрь» (1927), посвященный событиям в октябре 1917-го и снятый по заказу юбилейной комиссии; «Старое и новое» (1929), посвященный так называемой «генеральной» линии партии в деревне, организации колхозов; Всеволода Пудовкина «Мать» (1926) — экранизация всем известного еще по школе романа М. Горького; «Конец Санкт-Петербурга» (1927) — история крестьянина, становящегося революционером; «Потомок Чингис-Хана» (1928) о борьбе молодого монгола против английских солдат и американских торговцев.

Дзига Вертов выпускал в 1922–1925 гг. киножурнал «Кино-правда», а затем документальные фильмы «Кино-глаз» (1924), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1926), «Одиннадцатый» (1928).

Выполняя социальный заказ, режиссеры этих фильмов учитывали общую малограмотность огромной части зрительской массы (особым декретом Совнаркома с декабря 1919 г. началась кампания «ликбез» — ликвидация безграмотности), для которой эти фильмы и снимались, то есть в основном для рабочих, крестьян и красноармейцев, а они, кстати, совершенно необязательно их с удовольствием смотрели. Само построение пропагандистских фильмов напоминает плакатную структуру:

упор делался на выразительность отдельных кадров, на их сочетаемость, монтаж и в меньшей степени на повествовательность, острые сюжеты. Отсюда выражение «русский монтаж»: советское кино 1920-х гг. по преимуществу монтажно.

Другой поток — непропагандистские эксперименты — во многом связан с деятельностью Льва Кулешова, мастерской ФЭКС и частично Дзиги Вертова.

Кулешов, один из первых в мире теоретиков кино, в 1919 г. организовал в Москве учебную мастерскую в Госкиношколе — «коллектив Кулешова»; здесь давались экспериментальные спектакли (*фильмы без пленки*) и формировался новый тип актера — киноактер. В эти же годы Кулешов публикует статьи о киноязыке («Искусство, современная жизнь и кинематография») и снимает фильмы; из них интереснее всего комедия «*Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*» (1924) и драма «*По закону*» (1926) — экранизация новеллы Джека Лондона «Неожиданное».

Питерскую мастерскую ФЭКС (фабрику эксцентрического актера) возглавляли Григорий Козинцев и Леонид Трауберг; их деятельность основывалась на манифесте «Эксцентризм» (1922), где кино ставилось в ряд «низких» жанров (цирка, мюзик-холла и т. п.), а фильмы предлагалось снимать по принципу «сцепки трюков». Среди фильмов мастерской: «*Похождения Октябрины*» (1924) — несохранившаяся комедийная «агитка» о том, как комсомолка сражается с нэпманом; «*Чертовое колесо*» (1926) — драма о моряке, оказавшемся среди уголовников (по повести В. Каверина «Конец хазы»); «*Шинель*» (1926) — экспрессионистски снятая экранизация гоголевской повести; «*С.В.Д.*» (1927) — приключенческая драма о восстании Черниговского полка под руководством офицеров-декабристов; «*Новый Вавилон*» (1929) — драма о Парижской коммуне, снятая в манере, в которой позже станут снимать историко-революционные фильмы.

В числе пропагандистских документальных лент Дзиги Вертова один не имел отношения к пропаганде — «*Человек с кино-аппаратом*» (1929), настоящий авторский фильм с оригинальными

образными (монтажными) и съёмочными идеями, где искусство и жизнь связываются в неразрывное целое. Этот фильм — один из формообразующих в Истории документального кинематографа.

Впрочем, все эти эксперименты — как пропагандистские, так и избавленные от пропаганды — были обращены вовсе не к массе зрителей, а либо к партийным активистам, либо к политизированной интеллигенции, которая вела политические дискуссии и нуждалась в зрительной подпитке. Основной же поток кинопродукции (всего было выпущено от 60 фильмов в 1924 г. до 128 в 1930-м) рассчитывался исключительно на массового зрителя, ежедневно заполнявшего кинотеатры.

Наиболее массовый жанр — комедии. Первые советские комедии («*О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне*», 1918; «*Запуганный буржуй*», 1919) — примитивные и пропагандистские. Кто их смотрел, сказать трудно. Первую интересную кинокомедию снимает Лев Кулешов — «*Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*» (1924) о приключениях иностранного буржуа в Советской России, попавшего в руки мошенников. За ней следуют: «*Папиросница от Моссельпрома*» Юрия Желябужского (1924) — о жизни и чувствах в период НЭПа (едва ли не первый фильм о нравах в кино); «*Закройщик из Торжка*» Якова Протазанова (1925) — нравы провинциального городка в период НЭПа плюс реклама госзайма; «*Процесс о трех миллионах*» Якова Протазанова (1926) — высмеивание частной собственности в одной из стран Запада; «*Дон Диего и Пелагея*» Якова Протазанова (1928) — о бюрократизме и бездушии чиновников в годы НЭПа; «*Праздник Святого Йоргена*» Якова Протазанова (1930) — антирелигиозная комедия с переодеванием; «*Девушка с коробкой*» Бориса Барнета (1927) — два провинциала в годы НЭПа в Москве плюс реклама госзайма; «*Дом на Трубной*» Бориса Барнета (1928) — обличение обывателей-нэпманов. И так далее. Идеологически все эти комедии, разумеется, выдержаны в «советском» духе, но массового зрителя привлекали ритм, ситуации и острота типажей.

Другой массовый жанр — приключенческие ленты. Здесь в первую очередь следует назвать фильмы: «Аэлита» Якова Протазанова (1924) по фантастическому роману А.Н. Толстого; «Красные дьяволята» Ивана Перестиани (1923) и четыре продолжения, снятые им же по роману П. Бляхина «Красные дьяволята», — «Савур-могила», «Преступление княжны Ширванской», «Наказание княжны Ширванской», «Иллан-Дилли» (все — 1926); кроме того, трехсерийный фильм «Мисс Менд» Федора Оцепа (1926), «Сорок первый» Якова Протазанова (1926), «Дети бури» Фридриха Эрмлера и Эдуарда Иогансона (1926), «Аня» Ольги Преображенской и Ивана Правова (1927) и т. д. Притом что всем этим картинам присуща авантюрная интрига (особенно пенталогии Перестиани), снимались они в рамках революционно-героического канона и новой, советской морали.

Кстати, о морали. Моральным проблемам посвящались так называемые морализаторские фильмы: «Чужие» (другое название — «Статья 142 уголовного кодекса») Бориса Светлова (1926), «Третья Мещанская» («Любовь втроем») Абрама Роома (1927), «Ваша знакомая» Льва Кулешова (1927), «Парижский сапожник» Фридриха Эрмлера (1928). В этих фильмах, пользовавшихся ограниченным интересом зрителей, но живо обсуждавшихся в печати, поднимались вопросы «новой» морали, семейных и любовных отношений. Например, в «Третьей Мещанской» через отношения героев внутри любовного треугольника зрителей убеждали, что если вы с женой снимаете комнату, то не надо приглашать в гости фронтowego друга и уезжать в командировку. Это деморализует женщину. Советский человек так поступать не должен.

В целом в 1920-х гг. в отечественном кинематографе заметно обновился язык экрана, выразительные средства, особенно монтаж, стали своеобразными жанры. Все это оказалось окрашено в цвета господствующей идеологической системы, и на передний план выдвинулась проблема политической рекламы, то есть агрессивной, откровенно назидательной пропаганды, охватывающей не только политические и экономические идеи и начинания

руководителей РКП(б) (с 1926 г. — ВКП(б)), но и моральные принципы, в том числе самые интимные обстоятельства частной жизни. У политической рекламы (как, по-видимому, и у всякой рекламы) есть одно неприятное свойство: она рассчитана исключительно на массу потребителей, но никак не на заказчиков. Это превращает ее в занятие на редкость лицемерное и циничное, особенно когда за спинами заказчиков хорошо просматривается весь силовой аппарат государства.

Естественно, не все режиссеры взялись за прямую политическую пропаганду. Как ни удивительно и ни печально, ею занялись наиболее одаренные — те, кто в силу своего таланта был способен на большее, чем реклама нелегитимного политического режима. Возможно, в этом состояла драма этих людей (Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова) — не жизненная, естественно, а творческая: увлеченные, как и многие в те годы, идеями Революции, духовного переворота и тому подобными иллюзиями, они не заметили цинизма и лицемерия, с которыми действовали большевистские вожди, меньше всего думавшие о стране, а более всего мечтавшие о власти, желательно безграничной и всемирной.

Однако 1920-е гг. были все же только начальным этапом большевистской «перестройки» России — еще не все затвердело и окостенело в живой материи бурлящих общественных процессов: даже у самих «пропагандистов» рождались подчас интересные аполитичные (в тех условиях) фильмы, которые и сегодня смотрятся как смелые авангардные попытки заглянуть в кинематографическое будущее: «Аэлита», «По закону», «Шинель», «Человек с кино-аппаратом»...

Итак, в Истории кино заканчивались 1920-е гг., но общую ситуацию, которая сложилась в мировом кинематографе на протяжении того десятилетия, приходится оценивать с двух точек зрения — с европейской и американской, ибо слишком велики различия в отношении к кино по обе стороны Атлантического океана.

Европейские страны, в свою очередь, следует разделить на две группы. В одной из них (Англия, Дания, Швеция, Италия) кинематограф, набрав силу где в 1900-е, а где в 1910-е гг., затем постепенно и в разной степени сошел на нет, и для позднейшего возрождения (там, где оно случилось) потребовался не один десяток лет. В Дании по окончании Первой мировой войны кинематограф как явление национальной культуры (но не проката) вообще прекратил свое существование; в соседней (через пролив Каттегат) Швеции с отъездом Шёстрёма и Стиллера в США кинематограф замолк на три с лишним десятилетия, вплоть до появления на киногоризонте в 1940-х гг. гигантской фигуры Ингмара Бергмана. В Англии 1920-е гг. прошли хоть и с фильмами (до 129 в 1929 г.), 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 1930-х гг., а подлинного расцвета оно достигнет уже во второй половине 1950-х гг. 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 кинематограф в Италии вновь обретет силы.

Другая группа стран (Франция, Германия, СССР) по окончании военных действий вступила в восстано-

вительный период развития кино, понятого 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 1920-х гг. разрабатывался специфический язык кино, включавший в себя и лирическое начало, и метафоры, и аллегии, и ассоциативность, и световоздушную атмосферу, и многое другое, появившееся на экране благодаря молодым режиссерам-авангардистам. Их усилия 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 1920-е гг. 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.

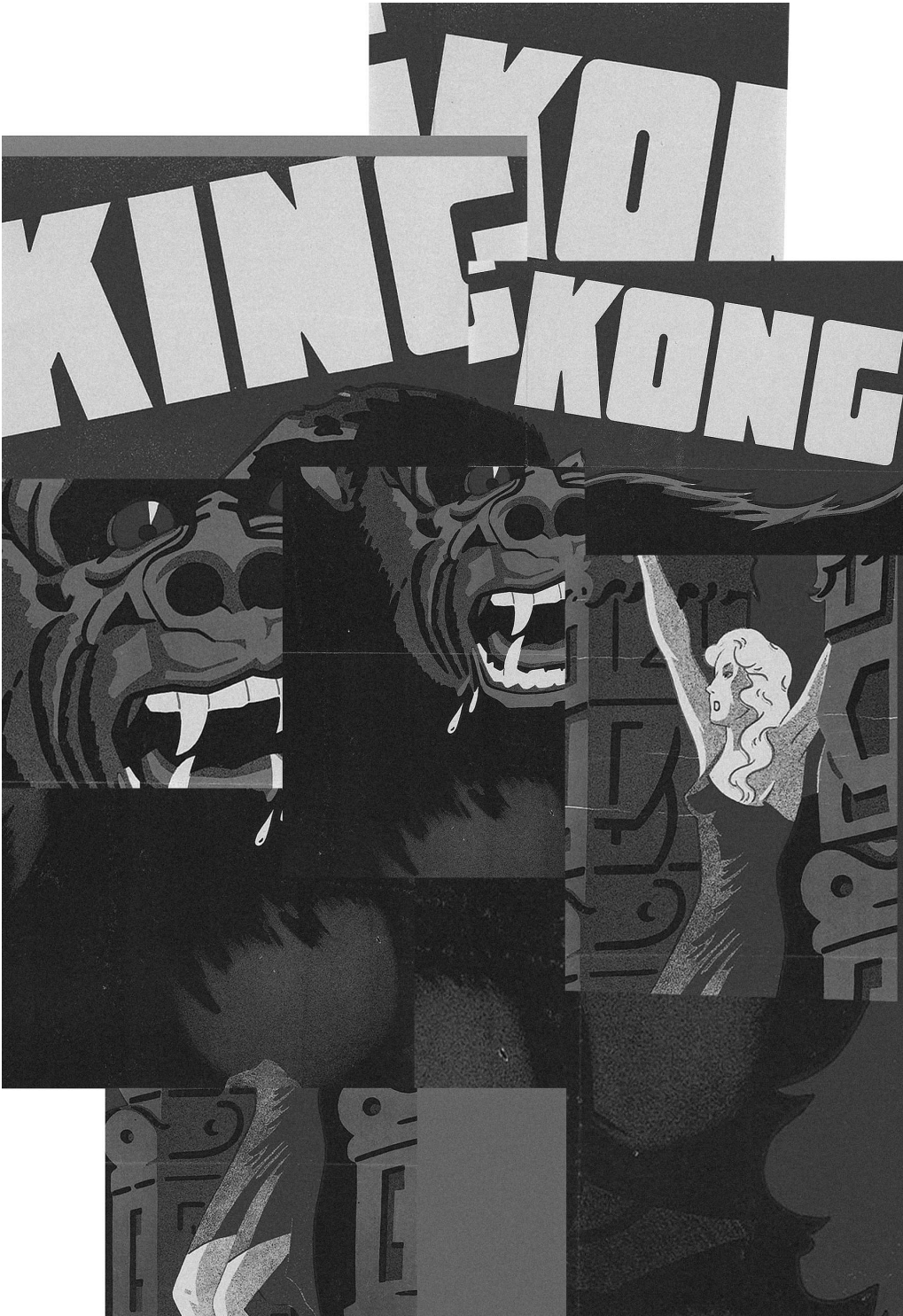
Наконец, в нашей стране после событий октября 1917 г. в условиях Гражданской войны, всеобщей нищеты, голода, холода, а также постепенно укреплявшегося тоталитарного большевистского режима национализированный кинематограф получил весьма своеобразное направление развития: на сером фоне кинематографического «вторсырья», бездарных поделок в духе массовой продукции середины

1910-х гг. выделялись кроваво-красные пятна иступленной политической кинопропаганды (Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов), редкие золотые всполохи чисто художественных прозрений (у Кулешова, у «фэксов», 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, экспериментальную 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, обеспечили американским фильмам доступность для понимания 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 сокрушительный экономический кризис — Великую депрессию, разразившуюся 24 октября 1929 г. и охватившую почти весь мир.

**КАК
КИНЕМАТОГРАФ
БОРОЛСЯ ЗА ЗВУК**



Надеюсь, мой читатель понял, что все фильмы, о которых я только что рассказал или которые хотя бы упомянул, были беззвучными. Чьи бы съемочные или проекционные аппараты ни пошли в серию, они не предполагали звукового сопровождения (если не считать таперной музыки, игравшейся в кинотеатре либо на рояле, либо, как это показано в начале *«Человека с кино-аппаратом»*, в оркестровом исполнении). И вот в конце 1920-х гг. в кинопроизводстве была-таки внедрена звуковая технология. Насколько это было закономерным? Или это совпадение случайных обстоятельств?

Вот динамика изобретений, связанных со звукозаписью шумов, музыки и диалогов для сопровождения кинопроекции.

1887 г.: английский изобретатель Уильям Фриз-Грин предлагает Эдисону свой биофантаскоп, чтобы соединить его с фонографом, который Эдисон создал еще в 1877-м.

1895 г.: ассистент Эдисона, Уильям Диксон, воспользовавшись идеей Фриз-Грина, соединяет с фонографом разработанный еще в 1889 г. кинетограф, первый в мире съемочный аппарат, создав таким образом кинетофон, звуковую кинокамеру, и снимает *«Экспериментальный звуковой фильм Диксона»*.

1900 г.: французы Анри Жоли и Леон Гомон впервые пытаются соединить тот же эдисоновский фонограф на этот раз с Cinématographe Люмьеров: оба аппарата соединяются посредством механического привода (в 1901 г. замененного на электрический), и в таком виде эта система представлена на Всемирной выставке в Париже.

С этого момента изобретательская деятельность в области, связанной со звукозаписью для фильмов, ведется по двум направлениям. Одно по-прежнему основывается на эдисоновском фонографе с той лишь разницей, что речь идет уже не о валике фонографа, а о дисках (позднее — грампластинки).

1906 г.: Леон Гомон производит запись на гладких дисках; для этого он пользуется двумя граммофонными платами, включающимися попеременно, что позволяет записать, а потом

и воспроизвести сравнительно продолжительную звуковую сцену. Эту систему Гомон назвал Chronophone.

1926 г.: кинокомпания Warner Brothers совместно с электротехнической фирмой Western Electric усовершенствует технологию записи звука на дисках, предложенную Гомоном, и создает собственный вариант под названием Vitaphone. С помощью этой системы в 1927 г. снимается «*Певец джаза*» (режиссер — Алэн Крослэнд), первый в Истории полнометражный звуковой фильм.

Другое направление изобретательства в области звукозаписи для фильмов основывалось на идее о том, что звуковые колебания можно фотографическим способом перенести прямо на пленку. Кстати, впервые эту идею независимо друг от друга высказали российские ученые — Адам Виксцемский в 1889 г. и Михаил Поляков в 1900-м.

1904 г.: французский инженер Эжен Лост (в ту пору сотрудник Эдисона и Диксона) создает работающую систему фотографической записи звука на пленку.

1919 г.: трое немецких изобретателей — Йозеф Энгель, Ханс Фогт и Йозеф Массоль патентуют систему звукового кинематографа TriErgon с записью звука оптическим методом на кинопленку.

1923 г.: американский изобретатель Ли Де Форест создает собственную систему, позволяющую полностью синхронизировать записанный на пленку звук и изображение и названную им Phonofilm.

1926 г.: в СССР инженер Петр Григорьевич Тагер разрабатывает свою оригинальную систему звукозаписи «Тагетон СГК-7».

1927 г.: в США на основе технологии Де Фореста специалисты фирмы General Electric создают по заказу голливудской кинокомпании Fox систему записи звука на пленку под названием Movietone (создателем считается Теодор Кейз). В октябре того же года на экраны выходит новостной киножурнал *Fox Movietone News*, фактически первое кинопроизведение, созданное промышленным способом по системе звукозаписи на пленку.

1928 г.: в СССР инженер Александр Федорович Шорин предлагает свою систему — Ш-6.

1929 г.: после того как на экраны выпущен звуковой ковбойский фильм «В старой Аризоне» (режиссер Рауль Уолш), целиком снятый по системе Movietone, конкурирующая система Vitaphone уходит в Историю, и вплоть до 1950 г. все съемки и работы по усовершенствованию технологии ведутся именно с разработанной Лостом и Де Форестом системой фотографической записи звука на пленку.

Но такова техническая основа. А что по сути? Если исключить звуковые эффекты, между последними беззвучными и первыми звуковыми фильмами принципиальной разницы не существовало, и в начале десятилетия в структурном отношении звуковые фильмы лишь продолжали фильмы периода беззвучия: это еще было не звуковое кино, а фильмы со звуком. В этом смысле тот факт, что звуковую технологию внедрили в киносъемки именно на рубеже 1920-х и 1930-х гг., можно считать случайным. Однако, называя «звуковым», пусть и в кавычках, тот или иной эпизод в беззвучном фильме, мы признаем, что применение звука в этом фильме как бы напрашивается, и таких эпизодов к концу 1920-х гг. в разных фильмах накапливалось все больше и больше. Взять хотя бы народный гвалт и топот в финальном эпизоде «Страстей Жанны д'Арк» (1928) или шум большого города в «Человеке с кино-аппаратом» (1929). Другими словами, озвучивание «картинки» воспринималось либо как естественная, а потому неминуемая необходимость, либо как возможная помеха, столь же естественная, но ненужная. Это означает, что раньше или позже звук должен был появиться, он становился неизбежным, а следовательно — закономерным.

Американское кино, депрессия и война Когда речь заходит о кинематографе Соединенных Штатов, в дело вступают цифры, а вовсе не художественные особенности фильмов. Причин тому

три. Первая — масштабы: огромные инвестиции в кинопроизводство, несоизмеримое с любой европейской страной количество выпускаемых фильмов (для 1930-х гг. оно сопоставимо лишь с Японией), громадное число кинотеатров, где за неделю в иные годы перебивало столько зрителей, что хватило бы на численность населения нескольких европейских стран; отсюда — гигантские размеры прибыли и столь же невероятные убытки, какие нет-нет да случаются и в США. Вторая причина — постоянная погоня за прибылью, ставшая национальной особенностью американцев. Я не утверждаю, конечно, что все остальные, и мы в том числе, равнодушны к доходам, но у американцев это стремление попросту гипертрофировано. Естественно, раз прибыль, значит — цифры, причем, как уже сказано, столь же огромные, как и все остальные показатели. Третья причина — конвейерный характер кинопроизводства, что снижает до минимума роль личности (режиссера), долю художественности (Искусства) и резко повышает функцию продюсера, менеджера, то есть организатора кинопроизводства. Производственные же показатели — всегда цифровые.

Мощь и процветание американской кинопромышленности и кинобизнеса основывались на организации крупных и сверхкрупных кинокорпораций трестовского типа — таких, которые включали бы в себя почти всю производственную вертикаль как основу создания фильма — от написания сценария до киносеанса. Другая основа — участие крупного банковского капитала в производстве, а стало быть, и в прибыли: производство фильма — процесс достаточно дорогостоящий, и где же еще взять необходимые средства, как не в банке? Однако разразившаяся в 1929 г. депрессия заметно скорректировала и положение кинокорпораций, и отношение к кинематографу со стороны банков. Сначала казалось, что кинопроизводства депрессия не коснется — голливудские пиарщики даже придумали для Голливуда рекламный эпитет — «депрессостойкий». Объяснялась эта «стойкость» очень просто — демонстрацией первых звуковых фильмов. На волне зрительского энтузиазма, поднятой одной фразой Ола

Джолсона из «Певца джаза» («Так вы еще ничего не слышали?»), число зрителей, еженедельно посещавших кинотеатры, чуть ли не удвоилось по сравнению с дозвучившим периодом — с 57 млн в 1927 г. до 90 млн в 1930-м.

Осознав, какую прибыль сулят эти цифры, крупные банки охотно вкладывали деньги в производство фильмов крупными же компаниями и, по-видимому, всерьез верили, что на фильмах можно «выехать» из кризиса. Именно по размерам инвестиций в кинопроизводство крупные кинокомпании (мейджоры) разделились как бы на две группы — на «пятерку больших» и на «тройку маленьких» (надеюсь, понятно, что «маленькие» малы лишь по сравнению с «большими»). «Большими мейджорами» считались Paramount, Fox, Warner Brothers, Metro-Goldwin-Mayer (MGM), и Radio-Keith-Orpheum (RKO). Кроме MGM, все они финансировались крупными банковскими группами. MGM — исключение, поскольку она была дочерней компанией огромной корпорации Loew's, которая ее и финансировала. Три «малыми мейджорами» являлись Universal, United Artists и Columbia. Это были не сверхкрупные, а просто крупные фирмы.

Обвальное падение курса акций 24 октября 1929 г., в «черный четверг», затем 28 октября, в «черный понедельник», и 29-го, в «черный вторник», застигло всех врасплох и повлекло за собой несколько «черных» лет. И, как водится, прежде всего кризис поставил под вопрос инвестиции. Что самое неприятное — он ударил не сразу, а настиг кинопромышленников и их инвесторов в 1931 г., и, так сказать, его «отложенный» эффект оказался просто-таки разрушительным. Если в 1930 г. совокупная чистая прибыль всех кинокомпаний составляла примерно \$52 млн (в ценах тех лет), то уже на следующий год — менее \$4 млн, а 1932-й голливудские кинокомпании закончили и вовсе с убытками, причем такими, что они превышали прежде полученную прибыль. (Эти цифры беру из книги: Finler J.W. The Hollywood Story. 1988.) Удар, который депрессия нанесла по Голливуду, фактически уравнивал «пятерку больших» и «тройку маленьких»

компаний — в условиях кризиса все оказались примерно в одинаковом положении. В начале 1933 г. объявила о банкротстве одна из старейших кинокомпаний Paramount; в сущности, к этому же был близок и Fox; к внешнему управлению как несостоятельные должники перешли Universal и RKO.

Чтобы понять особенности классического голливудского кино, надо учесть прежде всего его организационную основу. Подчеркиваю: не художественную, не экспериментальную (на европейский манер), а именно организационную. При таком подходе на первый план выступают непрерывность (принцип конвейера) и ассортимент, то есть подбор товаров (фильмов), рассчитанных на массового потребителя. Словом, всю историю Голливуда можно представить себе в виде двух организационных планов: по первому отрабатывалось непрерывное (конвейерное) производство фильмов — этот план фактически был реализован в 1920-х гг., когда окончательно сформировался кинематограф крупных корпораций; по второму плану надлежало определить набор устойчивых типов фильмов, которые лучше всего «идут» в прокате, и наладить выпуск экранной продукции в ассортименте, что и было сделано в 1930-х гг.

Этой задаче и соответствовала целая шкала жанров, то есть моделей экранного ширпотреба: жанр, объединяющий в данном случае фильмы с какими-либо устойчивыми признаками, как раз и предполагает подбор товара (фильма) по типу, или виду, в ассортименте: ковбойские фильмы, комедии, мелодрамы, костюмно-исторические эпопеи, приключенческие драмы, кино-сказки; с появлением звука к ним прибавились мюзиклы, гангстерские фильмы, кинобиографии, фантастические приключения, фильмы ужасов, научная (и не очень) фантастика и т. д. Более того, с появлением звука начала энергично развиваться мультипликация. И хоть это и не жанр, а вид кинематографа, с 1930-х гг. американская мультипликация также стала частью ассортимента, набором фильмов, предназначенных для самого массового потребления. Соответственно, и производство фильмов (не важно,

игровых или мультипликационных) отвечало всем требованиям промышленного, заводского производства. Вот почему речь в Голливуде шла не об индивидуальном, а о «студийном стиле». Кризисная обстановка в экономике и в общественной жизни страны лишь укрепила этот студийный (заводской) кинематограф, ибо, как выяснилось, в тяжелые времена люди нуждаются в легком, отвлекающем зрелище, в вымышленном пространстве которого они могут спрятаться от трудностей.

Итак, основа производства — крупные кинокомпании. Оглядываясь на «студийный стиль» и следуя хронологии, начинаем с *Universal*. Фактически с самого начала, с 1912 г., эта компания зарекомендовала себя как типичный голливудский производитель экранного ассортимента. Основатель *Universal* Карл Лемле и его режиссеры обожали пугать публику то белыми рабынями, которых, как, оказывается, держали в «приличном» обществе («*Торговля душами*» Джорджа Лоуна Такера, 1913); то эффектами людей-невидимок (анонимные короткометражки 1916 г. «*Ее невидимый муж*» и «*Сквозь толстую стену*») — позднее эти эффекты превратились в целую серию фильмов о человеке-невидимке (по роману Г. Уэллса); то угнетающими тайнами собора Парижской Богородицы по роману В. Гюго, в фильме ужасов «*Горбун Собора Парижской Богородицы*» (режиссер Уоллес Уорсли, 1923); то шокирующими хватками уроды, наводящего страх на парижскую Оперу («*Призрак Оперы*», режиссер Руперт Джулиан, 1925). Лемле и его преемники давно поняли, что в кино ассортимент — более или менее надежное средство избежать кассовых провалов, которые постоянно угрожают одиночным проектам, и создали в *Universal* сразу несколько серий в рамках одного выбранного (возможно, наугад) ассортимента, то есть жанра. Таким ассортиментом для компании стали фильмы ужасов. Серии этих «пугающих» фильмов и составили «студийный стиль» компании.

Серия фильмов о Дракуле: «*Дракула*» Тода Браунинга (1931), «*Дочь Дракулы*» Лэмберта Хильера (1936), «*Сын Дракулы*» Роберта Сьодмака (1943).

Серия фильмов о Франкенштейне: «Франкенштейн» (1931) и «Невеста Франкенштейна» Джеймса Уэйла (1935), «Сын Франкенштейна» Роулэнда Ли (1939), «Дух Франкенштейна» Ирла Кентона (1942).

Серия фильмов о мумии: «Мумия» Карла Фройнда (1932), «Рука мумии» Кристи Кабанна (1940), «Могила мумии» Харолда Янга (1942), «Дух мумии» Реджиналда Ле Борга (1944), «Проклятие мумии» Лесли Гудвинса (1944), «Эббот и Костелло встречаются мумию» Чарлза Ламонта (1955).

Серия о человеке-невидимке: «Человек-невидимка» Джеймса Уэйла (1933), «Человек-невидимка возвращается» Джозефа Мая (1940), «Агент-невидимка» Эдвины Мэрина (1942), «Месть человека-невидимки» Форда Бийба (1944), «Эббот и Костелло встречаются человека-невидимку» Чарлза Ламонта (1951).

К этим же сериям можно отнести и два фильма о человеке-волке: «Лондонский оборотень» Стюарта Уокера (1935) и «Человек-волк» Джорджа Уэгнера (1941).

Кстати, как здесь не вспомнить куда более свежую «Мумию» — ведь режиссер Стивен Соммерс поставил ее в 1999 г. все для той же Universal! Традиция продолжается: и спилберговский «Инопланетянин» (1982), и трилогия Роберта Земекиса «Назад в будущее» (1985, 1989, 1990) также снимались для Universal. На фоне этого экранного ассортимента, предназначенного для массовых распродаж, с удивлением замечаем «На западном фронте без перемен» (1930) Луиса Майлстоуна. Среди серий «ужасников» он выглядит чистейшим недоразумением: почему именно в Universal снят этот выдающийся пацифистский фильм? Вопрос этот оставляю без ответа.

Более того, вплоть до 1970-х гг. на Universal не снято практически ни одного мало-мальски значительного фильма, и в истории Голливуда эта фирма зарекомендовала себя, с одной стороны, как поставщик фильмов ужасов (от «Дракулы» и «Франкенштейна» до пугающей фантастики спилберговских «Парков Юрского периода»), а с другой — как компания, систематически борющаяся за выживание.

Paramount. Основавший ее в 1912-м Адольф Цукор создал к 1930 г. действительно крупнейшую кинокорпорацию, по-настоящему «большой мейджор». Ассортимент там был на порядок разнообразнее, чем в *Universal*, и гораздо обильнее. Максимальное количество фильмов, выпущенных *Universal* в самый разгар кризиса, за 1935 г. — 40. У *Paramount* — 58. Достаточно разнообразны и жанры. Костюмно-исторические боевики Сесила ДеМилла «*Знак креста*» (1932), «*Клеопатра*» (1934), «*Самсон и Далила*» (1949). Приключенческие фильмы (сегодня причисляемые к типу *Action*): «*Красавчик Жест*» Уильяма Уэлмэна (1939), «*Техасские рэйджеры*» Кинга Видора (1936). Ковбойские фильмы: «*Житель равнины*» (1936), «*Юнион Пасифик*» (1938), «*Непокоренный*» (1946) того же ДеМилла, на какое-то время ушедшего из компании, но в 1932 г. возвратившегося. Комедии, и в первую очередь, конечно, те, где играли «безумные» братья Маркс: «*Кокосовые орешки*» (1929), «*Фигурные пряники*» (1930), «*Обезьяны проделки*» (1931), «*Лошадиные перья*» (1932), «*Утиный суп*» (1933). (В дальнейшем эта группа уникальных комедийных актеров снималась, как правило, в *MGM*.) Мюзиклы: «*Песенки о несчастной любви*» Александра Холла (1933), «*Болеро*» Уэсли Ралгза (1934), «*Румба*» Мэриона Геринга (1935).

Впрочем, и разнообразный репертуар, и множественность тем и жанров, и обилие фильмов, и талантливые режиссеры — все это тем не менее не спасло компанию от последствий кризиса. И хотя кризисных, убыточных сезонов здесь было только три (1932, 1933, 1934 гг.), в отличие от, например, семи убыточных сезонов *Universal* (с 1932-го по 1938-й), компания обанкротилась.

Fox. Первую половину 1930-х гг. компания боролась за выживание в условиях кризиса, и, как ни удивительно, «кормилицей» оказалась шестилетняя Ширли Темпл, танцевавшая и певшая в сентиментальных мюзиклах типа «*Встань и пой!*» (1934), «*Беби кланяется*» (1934), «*Маленький полковник*» (1935), «*Маленькая бунтовщица*» (1935) и т. д. Долго так продолжаться, естественно, не могло, и в 1935-м кинокомпания *Fox Film Corp.* была объединена

с фирмой 20th Century Pictures, которую в ту пору возглавляли Дарил Занук и Джозеф Шенк. С тех пор и по сей день объединенная компания называется 20th Century Fox.

С момента слияния меняется политика компании: Дарил Занук делает акцент на технических особенностях съемок, в частности на цвете. В принципе это не противоречило традициям фирмы, ибо ее основатель Уильям Фокс, как мы помним, первым внедрил в производство звуковую систему Movietone. Более того, он же и в те же годы экспериментировал с широким форматом пленки (70 мм). С помощью избранной им системы (Grandeur), правда не получившей развития из-за дороговизны и посредственного качества, были сняты фильмы «Счастливые деньки» Бенджамина Столофа (1929) и «Широкая колея» Рауля Уолша (1930). При Фоксе же начались эксперименты и с цветом. Эти эксперименты продолжил, придя к руководству компании, Дарил Занук. Он был одним из первых энтузиастов системы Technicolor — включал цветные эпизоды, снятые по этой системе, в те или иные фильмы («Дом Ротшильдов» Алфреда Уэркера, 1934; «Маленький полковник» с Ширли Темпл, 1935), а затем уже и снимал целиком цветные картины: «Рамону» Хенри Кинга (1936), «Крылья утра» Харолда Шустера (1936), «Кентукки» Дэвида Батлера (1938), «Джесси Джеймс» Хенри Кинга (1939) и т. д.

United Artists. Редко с какой компанией с самого ее основания было связано столь много громких имен, как с United Artists. В 1919 г. ее учредили люди, с чьими именами ассоциируется История кинематографа, — Дэвид Гриффит, Чарлз Чаплин, Мэри Пикфорд, Дуглас Фэрбэнкс. Затем, уже в 1920-х гг., с компанией сотрудничали Рудольфо Валентино, Норма Толмэдж, Глория Суэнсон, Бастер Китон, в 1930-х гг. — Кинг Видор, Джон Форд, Говард Хоукс, Льюис Майлстоун, Фриц Ланг, Уильям Уайлер, а в последующие времена — Алфред Хичкок, Стэнли Кубрик и др. Уже из перечисленных имен видно, что в 1920-х гг. компания имела дело, как правило, с актерами, многие из которых были и продюсерами, да и три из четырех учредителей — также актеры.

В 1930-х гг. мы видим уже не актеров, а режиссеров, из которых (среди названных) разве только Уайлер иногда продюсировал, а это означает, что теперь партнерами компании оказывались продюсеры, что вовсе не облегчало работу, а, скорее, осложняло ее, порождая конфликты финансового толка. Джозеф Шенк, Сэмьюэл Голдуин, Уолт Дисней, Говард Хьюз, Дарил Занук, англичанин Александр Корда — все это наиболее известные продюсеры United Artists на протяжении 1930-х гг.

Созданная «объединившимися артистами» (так переводится название фирмы), причем, добавлю, выдающимся артистами, компания стремилась прежде всего к тому, чтобы под ее логотипом на экран выходили по-настоящему художественные произведения. Разумеется, всякое произведение Искусства — товар штучный (хоть и товар, но штучный!); его нельзя спланировать или поставить на поток как часть ассортимента. Но высокий профессиональный уровень поддерживать можно и нужно. Надо признать, что United Artists — одна из немногих голливудских кинокомпаний, которой это удавалось на постоянной основе, причем нередко в ущерб коммерческим результатам.

В отличие от позднейших времен (от *бондианы* 1960–2010-х гг. или «Рокки» 1970–1980-х гг.) в 1930-х гг. United Artists старалась избегать сериалов типа тех, на каких построила свое благополучие Universal. Компания, как правило, не следовала «ходовым» жанрам, но уж если и бралась за фильмы, снятые в этих жанрах, то получались шедевры. К таковым можно отнести, например, превосходный гангстерский фильм Говарда Хоукса «*Лицо со шрамом*» (1932) и два ковбойских фильма — «*Дилижанс*» Джона Форда (1939) и «*Человек с Запада*» Уильяма Уайлера (1940).

Columbia. Если руководство United Artists было «коллегияльным», основанным на владении пакетами акций (в 1930-х гг. наиболее крупные держатели акций — Сэм Голдуин и англичанин Александр Корда), то режим, в каком действовала такая компания, как *Columbia*, можно смело назвать авторитарным без каких-либо кавычек.

История этой компании начинается в 1920 г., когда братья Харри и Джек Коны, а также Джо Брандт основали маленькую производственную фирму под названием Cohn-Brandt-Cohn (CBC) Film Sales Corporation, специализировавшуюся на короткометражных комедиях. До этого все трое работали у Карла Лемле в его Universal. Начав собственное дело, троица разделилась: Джек Кон и Джо Брандт вели общий бизнес в Нью-Йорке, Харри Кон взялся за практическую сторону дела — производство фильмов — и перебрался в Голливуд, где к началу 1920-х гг. кинопроизводство было уже достаточно налаженным. После двухлетней работы над производством дешевых ковбойских фильмов и комедий с участием Билли Уэста (имитатора Чаплина) Кон выпустил в 1922 г. свой первый полнометражный фильм *«Лучше пожалели бы, чем презирать»*, обошедшийся ему в \$20 000, но принесший значительную прибыль. В 1924-м компания обрела новое название — Columbia Pictures Corporation и все десятилетие неуклонно развивалась, расширяя деятельность.

На первых порах Кон не стремился к большому количеству фильмов — примерно полтора десятка ежегодно, но многие картины имели кассовый успех, пусть и местный, и он позволял расширять производство. Несмотря на это, компания продолжала оставаться мелкой и маловлиятельной. Но с 1927-го ситуация начала меняться: в компанию пришел молодой режиссер Фрэнк Капра — он-то и придал компании ту динамику развития, которая была необходима, чтобы превратить небольшую фирму с полутора десятками фильмов в год в одну из крупнейших кинокорпораций мира. В 1931 г. начался конфликт между учредителями компании, победителем из которого вышел Харри Кон, взявший на себя одновременно и президентство, и руководство производством, и в этом качестве он оставался вплоть до самой смерти в 1958 г. Об этом человеке ходили легенды: амбициозный, властолюбивый, грубый, он правил компанией словно какой-нибудь восточный тиран своей империей, насаждая взаимный шпионаж и доносите-льство среди сотрудников и расставляя повсюду «жучки». Как

только его ни называли: Харри-Ужас, Белый Клык, Еврейский Гитлер, а на его похоронах в 1958-м при большом стечении народа кто-то произнес фразу, ставшую афоризмом: «Все пришли, дабы убедиться, что он действительно мертв». Но надо отдать Кону и должное: компанией он управлял на редкость эффективно — при нем Columbia фактически не знала кризисов, тем более не переживала краха, во всяком случае ничего такого, что пережили Paramount в начале, а Fox в середине 1930-х гг.

На чем строилось благополучие компании? Прежде всего на осмотрительности в отношении общей производственной политики. Кон понимал, что тягаться с крупными компаниями у него не хватит финансовых возможностей, и предпочел медленное развитие. Правда, в 1930-х гг. выпуск фильмов в Columbia увеличился почти втрое — до 44 (против 15–16 в предыдущее десятилетие), но основную массу составили низкобюджетные «программеры», то есть относительно короткие фильмы категории «Б» (Б-фильмы), из которых составлялись программы. Плюс некоторое количество сравнительно дорогостоящих «престижных» картин (категории «А»), из которых хотя бы одна имела настоящий успех. При всей своей вульгарности и непереносимом характере Кон был чрезвычайно экономным руководителем, что, собственно, и помогло компании пережить без потерь трудный для всех период перехода на звуковую аппаратуру (трудный из-за дополнительных расходов на переоборудование павильонов и кинотеатров и резкого повышения стоимости съемок) и еще более трудный, самый болезненный период депрессии (1932 и 1933 гг.).

Престиж Columbia в 1930-х гг. принесли фильмы Фрэнка Капры, и особенно «Платиновая блондинка» (1931), «Американское безумие» (1932), «Горький чай генерала Йена» (1932), «Леди на день» (1933), «Это случилось однажды ночью» (1934), «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Потерянный горизонт» (1937), «С собой не унесешь» (1938), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939). Сюда же надо добавить фильмы Говарда Хоукса — гангстерский «Уголовный

кодекс» (1930), комедии «*Двадцатый век*» (1934) и «*Его девушка Пятница*» (1940), а также приключенческую драму «*Крылья есть только у ангелов*» (1939). Все эти фильмы не делали бешеных денег, но они, во-первых, окупались, а во-вторых, приносили славу компании. Достаточно сказать, что шесть фильмов Капры получили «Оскар».

В качестве примера назову популярную комедию «*Это случилось однажды ночью*»: история о строптивой дочке миллионера, которая сбежала от отца, чтобы выйти замуж, за кого она хочет; скрываясь от агентов отца, она знакомится с журналистом, решившим написать о ней статью; в итоге девушка порывает с женихом и готова выйти замуж за журналиста.

Хотя здесь несложно уловить переключку с шекспировским «Укрощением строптивой», все же в центре фильма не дочка миллионера, а журналист, который не только беден и честен, но еще и изобретателен, и предприимчив, и энергичен, и настойчив, и находчив, и убедителен, и самоуверен, и уверен в себе (два последних качества вовсе не одно и то же), то есть в нем сосредоточены все те качества и особенности, что привнесли в цивилизованный мир американцы.

Другой частью киносинематографии Кона были, как я уже упоминал, Б-фильмы, точнее — Б-сериалы. 14 фильмов о грабителе ювелирных магазинов, ставшем частным детективом по прозвищу Одинокий Волк («*Одинокий Волк*», 1935–1949), 28 — о переживаниях некоего американца из провинциального городка и его жены Блонди («*Блонди*», 1938–1951) и т. д. и т. п.

MGM (Metro-Goldwin-Mayer). Она считалась наиболее крупной голливудской компанией. Образовалась в 1924 г. в результате слияния нескольких мелких кинофирм — Metro Picture, созданной в 1915 г., Goldwin Picture, созданной Сэмом Голдуином в 1917-м, и Louis V. Mayer Pictures, организованной Майером в 1918-м. Инициатором слияния был крупный владелец «никельдеонов», некто Маркус Лоев, сын иммигрантов из Австрии. К 1912 г. его компания Loew's Consolidated Enterprises владела уже более

чем 400 кинотеатров, в 1919-м она стала называться Loew's Incorporated, и в 1920 г. Лоев прикупил к ней Metro Pictures, которая на следующий год выпустила фильм «*Четыре всадника Апокалипсиса*» Рекса Ингрэма с участием Рудольфо Валентино, ставшего после этого фильма кинозвездой. Фильм Ингрэма имел ошеломляющий кассовый успех, принеся новому владельцу Metro \$4,5 млн прибыли (в ценах тех лет). Что касается Сэма Голдуина, то он ушел из компании, которую создал до ее покупки Лоевом, и к MGM никакого отношения не имел, хотя фамилия его и зафиксировалась в названии, ибо MGM расшифровывается как Metro-Goldwin-Mayer. Кстати, знаменитый рычащий лев как символ фирмы принадлежал как раз компании Голдуина; в новой компании льва окружили кольцом из пленки, на котором написали по-латыни: *Ars gratia artis* — «ремесло во имя искусства» (вариант — «искусство ради искусства»). Во главе новой компании встали Луис Майер, президент компании, и Ирвинг Толберг (Тальберг), руководитель производства.

В этой компании работали многие «звездные» актеры, притом что особо выдающихся режиссеров в ее составе и не было, кроме нескольких: Штрогейм снимал «*Алчность*» (1924) для Голдуина, а в прокат она вышла через MGM в чудовищно изуродованном виде; его же «*Веселая вдова*» (1925), хоть и имела кассовый успех, была омрачена целым рядом скандалов; Кингу Видору также не без скандалов удалось снять для MGM несколько интересных картин — «*Большой парад*» (1925), «*Толпу*» (1928), «*Аллилуйя!*» (1929); Виктор Шёстрём снял для компании несколько фильмов, в том числе выдающийся «*Ветер*» (1928) с Лилиан Гиш в главной роли; Фриц Ланг в 1936 г. с помощью продюсера и режиссера Джозефа Манкевича снял «*Ярость*», протест против суда Линча. Но все эти фильмы скорее исключения, ибо благополучие компании строилось на картинах и режиссерах иного плана.

Высокобюджетные костюмные фильмы типа «*Бена Гура*» Фрэда Нибло (1925), «*Мятежа на "Баунти"*» Фрэнка Ллойда (1935), «*Сан-Франциско*» Вудбриджа Ван Дайка (1936), «*Унесенных ветром*»

Виктора Флеминга (1939), мюзиклы вроде «Бродвейской мелодии» Харри Бомона (1929), «Голливудского обозрения 1929 года» Чарлза Рейснера (1929), «Кота и скрипки» Уильяма Ховарда (1933), «Веселой вдовы» Эрнста Любича (1934), «Шалуньи Мариетты» Вудбриджа Ван Дайка (1935), «Великого Зигфелда» Роберта Леонарда (1936) — вот что приносило доходы MGM.

Не чурался Майер и сериалов, наиболее известен из которых тот, что связан с Тарзаном. Начатый еще в 1918 г. («Тарзан от обезьян» Скотта Сидни), этот сериал усилиями не только MGM, но и других компаний, в том числе и телевизионных, продолжается и по сию пору. Первый его фильм, снятый в MGM, назывался «Тарзан, человек-обезьяна» (1932) все того же Вудбриджа Ван Дайка, а главную роль в нем исполнял олимпийский чемпион по плаванию Джонни Вайсмюллер. Другой популярный (а стало быть, кассовый) сериал связан с детективным романом Дэшила Хэммета «Тонкий человек» (другой перевод — «Тень человека»): «Тонкий человек» (1934), «О Тонком человеке» (1936), «Еще один Тонкий человек» (1939), «Тень Тонкого человека» (1941) — режиссер всех — неутомимый Вудбридж Ван Дайк, «Тонкий человек уходит домой» (1944) — Ричарда Торпа, и «Песнь Тонкого человека» (1947) — Эдварда Бадзела. Надо добавить, что все эти фильмы снимались с постоянными актерами в главных ролях — с Уильямом Пауэллом и Мирной Лой. Таковой была политика руководства компании, в частности Ирвинга Толберга, поставившего процветание MGM в прямую зависимость от популярных актеров.

Warner Brothers. Это — еще одна компания, дожившая до сего дня. Как и Fox, до его объединения с 20th Century Pictures, она образовалась в результате не слияния нескольких мелких фирм, а решения создать новую фирму. Различие только в том, что Уильям Фокс формировал компанию в одиночку, а здесь, как ясно из названия, действовало несколько человек. Они и в самом деле были братьями: Харри, Алберт, Сэм и Джек.

На волне кассового успеха первых звуковых фильмов («Певец джаза» Алэна Крослэнда, 1927; «Огни Нью-Йорка» Брайана Фоя,

1928; «*Ноев ковчег*» Майкла Кёртица, 1929; «*Представление продолжается*» Алэна Крослэнда, 1929) братья купили акции огромной производственной компании First National, отсюда же к Уорнерам перешли и сеть кинотеатров, и кинозвезды, и студийный персонал. Но, как мы уже знаем, в конце 1929 г., чрезвычайно удачного для братьев (объем прибылей — \$14,5 млн), началась депрессия, и это тяжелейшим образом сказалось на положении компании (убытки за первую половину 1930-х гг. — \$30,8 млн). Только в 1935 г. началось оживление бизнеса, появилась прибыль.

Пожалуй, именно у Уорнеров снималось больше всего фильмов, в которых отражались тяжелые времена депрессии и которые делались в расчете на менее имущих зрителей, более других пострадавших от кризиса. Таков был целый цикл гангстерских лент: «*Враг общества*» Уильяма Уэлмэна (1931), «*Убийца леди*» Роя Дель Рута (1933), «*Джи-мены*» Уильяма Кейли (1935), «*Ангелы с грязными лицами*» Майкла Кёртица (1938), где главные роли исполнял Джеймс Кегни; «*Маленький Цезарь*» Мервина Ле Роя (1931), «*Быстрые деньги*» Алфреда Грина (1931) с участием Эдварда Робинсона; «*Пули или бюллетени*» Уильяма Кейли (1936), «*Окаменевший лес*» Арчи Мэйо (1936), «*Школа преступлений*» Льюиса Сейлера (1938), «*Ревуцие двадцатые*» Рауля Уолша и Анатоля Литвака (1939) с Хэмфри Богартом в главных ролях. Даже некоторые уорнеровские мюзиклы тех лет окрашивались в тона борьбы за место под солнцем: «*Золотоискательницы Бродвея*» Роя Дель Рута (1929), «*Золотоискательницы 1933 года*» Мервина Ле Роя (1933), «*42-я улица*» Ллойда Бэкона (1933) и т. д.

Как и в United Artists, Уорнеры учитывали и интерес публики к биографиям знаменитых людей — так появились фильмы немецкого режиссера и актера Вильгельма (Уильяма) Дитерле: «*История Луи Пастера*» (1936), «*Жизнь Эмиля Золя*» (1937), «*Хуарец*» (1939) с Полом Муни в главных ролях; «*Магическая пуля доктора Эрлиха*» (1940) с Эдвардом Робинсоном в главной роли. Если же сюда добавить и другие фильмы с Полом Муни, связанные с мотивом социального протеста («*Я — беглый каторжник*», 1932,

и «Мир меняется», 1933, Мервина Ле Роя; «Черная ярость» Майкла Кёртица, 1934, и «Мы не одиноки» Эдмунда Гоулдинга, 1939), то тенденция компании учитывать общественные настроения в период экономических трудностей явно выделяет ее на фоне других корпораций «большой восьмерки». Надо еще учесть, что по числу кинозвезд Уорнеры почти ничем не уступали богатейшей MGM, притом что гонорары в компании были самыми низкими в Голливуде. Трудно сказать, за счет чего это достигалось, но даже по сравнению с Columbia Харри Кона порядки на студии Уорнеров надо признать жесткими.

RKO (Radio-Keith-Orpheum Corporation). Компания эта интересна тем, что она позже других возникла (в 1928 г.), появившись исключительно в результате внедрения звука в кинопроизводство, и что это единственная компания «большой восьмерки», прекратившая свое существование уже в 1950-х гг. (точнее — в 1957-м), то есть еще в «классический» период.

В 1926 г. Джозеф Кеннеди (отец будущего президента) купил небольшую компанию FBO, а в 1928-м она перешла в руки Дэвида Сарнофа, главы RCA (Radio Corporation of America), — эта радиокорпорация искала возможность войти на новый для нее кинорынок. В тот же год Сарноф объединил только что приобретенную компанию с разветвленной цепью кинотеатров Keith-Albee-Orpheum theatre, и таким образом возникла крупная корпорация по производству, прокату и демонстрации кинофильмов, названная Radio-Keith-Orpheum Corporation, сокращенно RKO.

Производственная деятельность новой компании началась с дешевых музыкальных комедий, в том числе с участием актрисы Бийб Дэниэлс («Рио Рио», 1929, и «Южане», 1930, Льютера Рида; «По прозвищу Френч Герти» Джорджа Арчейнбо, 1934). Позднее эти мюзикомедии, тяготеющие скорее к Б-фильмам, превратились в настоящие мюзиклы, когда компания наняла на работу пару танцоров — Джинджер Роджер и Фрэда Астера: «Полет в Рио» Торнтон Фрилэнда (1933); «Веселый развод» (1934), «Цилиндр»

(1935) Марка Сэндрича и т. д. С начала 1930-х гг. компания прославилась целой серией «дамских» фильмов (аналог дамских романов): *«Рожденная любить»* Пола Стейна (1931), *«Посвящение»* Роберта Милтона (1931), *«Квартира холостяка»* Лауэла Шермана (1931), *«Утешительный брак»* Пола Слоуна (1931) и т. д. Актрисы, игравшие в этих фильмах (Констанс Беннет, Ирэн Данн и др.), создавали образ женщины при мужчине, подчеркивая пассивное, подчиненное положение женщины в обществе, ее самопожертвование и изначальное предназначение для жизни в семье. Этот образ изменился с приходом в компанию Кэтрин Хэпберн, в первых же своих фильмах показавшей живой, энергичный, самостоятельный характер: *«Славное начало»* Лауэла Шермана (1933), *«Маленькие женщины»* Джорджа Кьюкора (1933), *«Женщина бунтует»* Марка Сэндрича (1936).

В 1932-м усилиями Дэвида Сэлзника, возглавившего годом раньше производственный отдел, в компании появились новые режиссеры, и уже на следующий год на экраны США вышли фильмы, принесшие РКО и деньги, и славу (кстати, и то и другое компании было необходимо позарез, ибо вся первая половина десятилетия, как, впрочем, и у других компаний, кроме MGM, прошла в сплошных убытках). Это были ставший знаменитым фантастический «ужастик» *«Кинг-Конг»* Мериэна Купера и Эрнеста Шёдсака (1933) и *«Бремя страстей человеческих»* Джона Кромвела (1934) с Бэт Дэвис. Джон Форд снял для РКО приключенческие фильмы *«Потерянный патруль»* (1934) и *«Ураган»* (1937), а также знаменитую психологическую драму о предательстве *«Осведомитель»* (1935). В *«Осведомителе»* рассказана история о том, как некий босяк, люмпен, он же — член Ирландской республиканской армии (ИРА), по имени Джипо Нолан, доносит в полицию Дублина на своего друга Фрэнка, также члена ИРА, за что получает обещанные в объявлениях 20 фунтов. Руководство ИРА избочивает Джипо и расстреливает его.

Как всякий крупный художник Джон Форд не разоблачает и не обличает предателей, не судит их — он старается увидеть

те свойства характера, которые могут побудить человека стать доносчиком (осведомителем). В фильме и создан портрет такого человека. Джино не подлец и не мерзавец, очевидный для всех с первых же кадров, как это бывает в большинстве мелодрам, он — человек неумный, недалекий, примитивный, привыкший реагировать на обстоятельства, как животное, — непосредственно, инстинктивно, не обдумывая последствий. Он и похож на медведя: грубый силач с лицом, точно тесанным из камня (актер Виктор Маклаглен). Только к концу фильма, смертельно раненный, он начинает осознавать всю глубину своего нравственного падения — на пороге между жизнью и смертью в животном зарождается человек. (Забегу вперед: спустя два десятилетия похожий персонаж — циркового силача Дзампано — создадут итальянский режиссер Федерико Феллини и американский актер Энтони Куин в фильме «Дорога», 1954.)

Вообще, первые семь лет существования компании (1929–1935) производят несколько странное впечатление: с одной стороны, семь фильмов RKO были отмечены «Оскарами», принесли компании престиж, а некоторые — и деньги, но с другой — это самый убыточный период в короткой, менее чем 30-летней, истории RKO.

По мере приближения войны и в ходе военных действий американский кинематограф разделился на два потока: часть фильмов откровенно политизировалась, решая неизбежные в такой ситуации пропагандистские задачи; другие фильмы столь же явно психологизировались, выражая всевозможные комплексы периода военного времени.

В политизированных фильмах сначала обыгрывались общественные дискуссии на тему вмешательства США в войну в Европе: «Блокада» Уильяма Дитерле (1938), «Признания нацистского шпиона» Анатоля Литвака (1939), «Великий диктатор» Чарльза Чаплина (1940). После катастрофы в Пёрл-Харборе тематика их становится откровенно военной, связанной с обстановкой на фронтах: таковы документальный сериал «Почему мы сражаемся» Фрэнка Капры и Анатоля Литвака («Прелюдия к войне», «Нападение наци-

стов», «Разделяй и властвуй», «Битва за Британию», «Битва за Россию», «Битва за Китай», «Война пришла в Америку»), шедший на экранах с 1942 по 1945 г.; документальные фильмы «Сражение у атолла Мидуэй» Джона Форда и «Мемфис Белл» Уильяма Уайлера; и его же игровой фильм «Миссис Минивер» (1942); комедия на тему движения Сопротивления в Европе «Быть или не быть» Эрнста Любича (1942); триллер «Спасательная шлюпка» Алфреда Хичкока (1943); шпионская драма «Касабланка» (1943) и пропагандистская «Миссия в Москву» (1943) Майкла Кёртица и т. п. Во всех этих фильмах пропагандистские задачи умело совмещаются с увлекательностью зрелища. Из них особо хочу отметить «Великого диктатора» и «Спасательную шлюпку».

«Великий диктатор» — политическая сатира на Гитлера и его режим, задуманная и снятая до начала военных действий. В самом деле, Томания, где происходит действие, — это Германия, Бактерия — Италия (уже давно фашистская), Остерлич — Остеррайх, то есть Австрия, а оккупация Остерлича — это знаменитый аншлюс (присоединение); далее, персонажи: Аденоид Хинкель — понятно, Адольф Гитлер, Бензино Наполони — Бенито Муссолини, Херринг — Геринг, Гарбич (от англ. garbage — «мусор, отбросы») — Геббельс. Эти соответствия слишком буквальны и очевидны, чтобы зрителям приходилось задумываться над тем, что или кого высмеивал Чаплин, и нужны они ему были именно для определенности — не просто для публицистической выразительности, но для по-плакатному наглядной демонстрации ненависти к диктатуре гитлеровского типа. Экспрессивная энергетика фильма исходит из яростного окарикатуривания наиболее одиозных политиков той эпохи. Если объект карикатуры — Гитлер и его режим, то адресат — прежде всего американский зритель, те люди (как обычные обыватели, так и члены правящей элиты), которые могли поддаваться — и поддавались! — пропагандистам из прогерманского лобби. Насыщенный гэггами, эксцентрической клоунадой с ее последовательным нарушением, а то и разрушением логики поведения, со смеховым, «дурацким» абсурдом,

гротесковым изменением пропорций и движений и инфантильностью (детскостью) мотивировок, этот фильм полностью соответствовал исходной задаче: врага требовалось высмеять во что бы то ни стало.

Другие задачи ставил перед собой Хичкок в «Спасательной шлюпке». 1943 г. — самый разгар военных действий, и от единства в борьбе с врагом зависело очень многое. Спасшиеся после потопления пассажирского судна герои отданы во власть стихии и коварного нациста-подводника, то есть постоянной угрозы либо утонуть, либо оказаться в немецком плену. Эта напряженная обстановка и накалила страсти, раздирающие на протяжении фильма маленький коллектив.

Хичкок вспоминал, что хотел «показать, что в тот период противостояния демократических сил и фашистов первые оказались прискорбно разобщены, а вторые единодушны. Мы хотели призвать демократические силы на время забыть разногласия и объединиться перед лицом общего врага». (Цитирую по книге Франсуа Трюффо «Кинематограф по Хичкоку», 1996, которую всячески рекомендую прочесть.) Эта задача и решается в фильме, все жизненное пространство которого — обычная спасательная шлюпка.

В других, невоенных сюжетах выражались тревоги военных лет, психологическое напряжение и беспокойное ожидание: удивительная судьба газетного магната в «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса (1941); исполненная надежд и страстей судьба олененка в анимационном фильме «Бэмби» Уолта Диснея (1942); суд Линча и нравы глубинки в «Инциденте в Окс-Боу» Уильяма Уэлмэна (1943); черная комедия о старушках-убийцах «Мышьяк и старые кружева» Фрэнка Капры (1944); драматическая история писателя-алкоголика в «Потерянном уик-энде» Билли Уайлдера (1945); драма университетского профессора, втянутого в роковое стечение обстоятельств, в «Женщине в окне» Фрица Ланга (1945) и т. д.

Из этих картин, насыщенных острыми ситуациями и драматическими переживаниями, наиболее значителен, как мне кажется,

«Гражданин Кейн», оригинальным образом построенный, снятый и сыгранный, во многом предвосхитивший Авторское кино европейского типа. Об умершем газетном магнате вспоминают все, кто его знал, но, как выясняется, реально его не знал никто. Это фактически единственное стопроцентно нестандартное произведение в американском кинематографе звукового периода, ему трудно подобрать как жанровое, так и тематическое определение (в Голливуде «классического» периода других и не бывало). Не биография (у героя хоть и есть прототипы, но он полностью придуман), не детектив, не «голографический» портрет — фильм напоминает пазл, ибо каждый эпизод сам по себе ничего не значит, как бы интересно или выразительно он ни был снят. В чувственной мозаике Орсона Уэллса главным персонажем может быть только чувство — неверие в человека, в то, что он способен сделать хоть что-то путное, кому-нибудь помочь, кого-нибудь понять, кроме себя. За Кейном стоят реальные прототипы, бесчувственные властолюбивые эгоисты, за чувственной основой фильма — реальное отсутствие веры в человека и в его душевные ресурсы. Таков этот фильм, своим построением, поразительными съемками оператора Грега Толанда, монтажом и особым пониманием мотивов человеческого поведения предвосхитивший концепции Авторского кино европейского типа уже в эпоху Шестидесятых.

В целом война довольно-таки слабо воздействовала на структуру голливудского кинематографа, на выразительные и содержательные особенности фильмов. Единственное, что следует учесть: в связи с военными действиями в Европе здесь, в США, полностью ликвидирована безработица, вследствие чего в том числе выросла посещаемость кинотеатров.

Франция, оккупация и кино Если на американцев депрессия обрушилась, как снег в июле, разом прекратив их безудержное веселье и мотовство «безумных двадцатых», то для французов, до которых кризис добрался к 1930 г., она означала резкое сокра-

щение занятости и бесконечные правительственные кризисы, продолжавшиеся фактически все десятилетие вплоть до нацистской оккупации страны в 1940 г. Если американцы с восторгом приняли появление звуковых фильмов, если в США режиссеры с энтузиазмом придумывали новые, ранее невозможные эффекты, а зрители толпами осаждали кинотеатры даже несмотря на кризис, то французам звуковой кинематограф застал врасплох, к нему не просто оказались неготовыми — в первые годы никто не знал, что со звуком делать. Не было даже звуковой съемочной аппаратуры, и потому первые французские фильмы снимались в Лондоне. Между тем уже в октябре 1928 г. кинокомпания Gaumont—Franco-Film—Aubert представила первые образцы звуковых фильмов французского производства — несколько короткометражек и полнометражные *«Воды Нила»* Марселя Вандала, где в качестве звуковых эффектов были записаны шумы и музыка. 29 января 1929 г. в парижском кинотеатре «Обер-Пале» состоялась французская премьера американского фильма *«Певец джаза»*, снятого, как мы уже знаем, двумя годами раньше. Эта премьера, собственно, и подтолкнула французских продюсеров к переводу производства на новую технологию: *«Певец джаза»* продержался на экране весь год и принес владельцам зала доход вдвое больший, нежели за весь предыдущий 1928-й — год, когда в зале шли исключительно беззвучные фильмы. Именно кассовый успех *«Певца джаза»* в крупнейшем французском кинотеатре стал сигналом для всех кинопроизводителей, и в тот же год звуковой аппаратурой начали оборудоваться и другие кинотеатры.

Первые звуковые фильмы, где бы они ни снимались (сначала в Англии, а затем и в самой Франции), не были собственно звуковыми: то были беззвучные картины, озвученные музыкой, или шумами, или и тем и другим. С технологической точки зрения процесс обретения звука шел достаточно споро — французские режиссеры сравнительно быстро приспособились вести съемки в новых условиях, что тотчас отразилось в цифровых показателях: если в 1929 г. сняли не более десятка звуковых или озвученных

фильмов, то уже в 1930-м из 110 выпущенных в прокат 80 были звуковыми; в 1931-м таковыми из 200 картин оказались фактически все (здесь и далее в главе опять-таки ссылаюсь на книгу: Leprohon P. Histoire du cinéma, 2. 1963).

Первоначальное отсутствие аппаратуры (вполне объяснимое) было преодолено буквально в два года, и киностудии, как парижские (Joinville, Epinay-sur-Seine, Boulogne-Billancourt), так и провинциальные — в Марселе и в Ницце, могли выпускать продукцию на вполне профессиональном уровне. Хуже обстояли дела с художественным уровнем. Из огромного количества фильмов, снятых с использованием звуковой аппаратуры, в первые годы (80, повторяю, в 1930 г., 200 — в 1931-м) буквально один или два отразили попытки авторов творчески подойти к нововведению.

В начале десятилетия возникла проблема, специфичная именно для первых лет звукового кино и связанная не столько с кинотворчеством как таковым, сколько с интернациональным характером и кинобизнеса, и киноязыка: звук разделил страны, закрыв национальные кинематографии внутри национальных границ, ибо, если титры можно было написать на любом языке, произнесенный с экрана текст нуждался в переводе, а процесс перезаписи, дубляжа, еще не существовал. Проблема эта затронула в первую очередь те страны, кинобизнес которых был в значительной степени связан с зарубежными продажами, — США и Францию. Когда во Франции шли американские фильмы, публика в залах, по свидетельству историка Пьера Лепроона, кричала: «По-французски!», ибо в ту пору знающих иностранные языки и во Франции было немного. Одним из способов выйти из этой ситуации оказались все те же субтитры (знакомые, кстати, и нам вплоть до 1960-х гг.), но многие зрители не успевали их прочитывать — в отличие от титров беззвучного кино, державшихся на экране достаточно долго и не связанных ни с чем, кроме развития действия, субтитры в звуковом фильме накрепко «привязаны» к темпу, в каком актер произносит фразу, и иногда исчезают прежде, чем их прочли.

Другим способом стали съемки параллельного фильма на языке той страны, куда предполагалось продать фильм. Так как уже тогда (как и сегодня) и субъектом и объектом купли-продажи был Голливуд, то вокруг него завихрились два потока: с одной стороны, в Голливуд потянулись актеры и режиссеры из разных стран, в том числе, конечно, из Франции, для съемки своих фильмов в американском варианте; с другой стороны, в европейских странах стали возникать компании, связанные с американским капиталом и нацеленные на решение схожей задачи — съемки национальных версий американских фильмов. Надо ли пояснять, что оба этих процесса достаточно дорого стоили? Особенно по сравнению с субтитрами. Как бы то ни было, Paramount организовала производство подобных фильмов в местечке Сен-Морис под Парижем (департамент Валь-де-Марн), прозванном Вавилоном-на-Сене. И хотя к производству этой «параллельной» продукции были привлечены многие известные в кинематографе люди из разных стран, результаты их деятельности были освистаны по всей Европе, и Paramount довольно скоро пришлось сворачивать свой «французский» кинобизнес. Тем более что вскоре в подобных занятиях отпала и нужда, ибо к середине десятилетия была разработана система перезаписи (тонировка), оказался возможным дубляж, и звуковые фильмы, как и их беззвучные предшественники, стали предметом оживленной экспортно-импортной торговли.

Несмотря на то что национальное кинопроизводство как бы возглавляли две по-настоящему крупные компании, Gaumont–Franco-Film–Aubert и Pathé–Nathan–Ciné-Roman, подавляющее число фильмов производилось мелкими компаниями, количество которых было немерено. Положение это не могло сохраняться сколько-нибудь долго, и к 1934 г. оба гиганта обанкротились, а так как многие французские фильмы, по сути, являлись спектаклями, снятыми на пленку, то нетрудно догадаться, что французские кинотеатры стали легкой добычей американских кинокорпораций, с которыми мелким фирмам бороться было не под силу.

В результате на каждый фильм, произведенный во Франции, приходились два, а то и три фильма из-за океана. И так продолжалось вплоть до немецкой оккупации в 1940 г.

При этом многие творческие сложности возникали в эти первые годы звукового кино из-за того, что во Франции к звуку отнеслись настороженно и словно пробовали его на ощупь. Эти пробы оказались двух видов — театрализованные и поэтические, потому их и называли либо *parlants* (говорящие), либо *sonores* (звуковые).

«Говорящие» фильмы — это пьесы, снятые на пленку, особенно пьесы Марселя Паньоля, драматурга, ставшего кинорежиссером. Считая, что кино — на редкость эффективный способ драматической выразительности, Паньоль называл его *концентрированным театром* и позднее сам экранизировал свои пьесы «Анжела» (1934), «Мерлюс» (1935), «Сезар» (1936) и т. п. Какими еще могли быть эти экранизации? Только *parlants*. Чему способствовали чудесные актеры французского театра Фернандель (Фернан Контанден), Ремю (Жюль Мюрер), Эдуар Дельмон.

Концентрированный театр зависит не от режиссерского стиля, а от необходимости приспособить сценическую пьесу к экрану. А вот *поэтические фильмы* — это личностный стиль, окрашенный своеобразной экранной поэзией.

Тон ему задал Рене Клер фильмом «Под крышами Парижа» (1930). (Напомню: в 1920-х гг. Клер — автор «Антракта», «Соломенной шляпки», «Двоих робких».) Эта лирическая комедия, как шашлык на вертел, нанизана на песню, давшую название фильму, а романтический любовный треугольник, сюжетные ситуации, монтажные приемы, актерская манера обозначили четкий рубеж беззвучного и звукового кино. Этот фильм показал, что: а) кинематограф может быть поэтическим и что поэзию на экране могут порождать музыка, движение камеры, нежесткая фабула (интрига); б) звук, вопреки опасениям многих, может и не разрушать эстетику беззвучного фильма, а дополнять ее; в) звук может и не быть синхронным; г) смысл

и значение фильма могут и не исчерпываться рассказанной в нем историей.

Другой поэт экрана — Жан Виго, проживший короткую жизнь и снявший всего четыре фильма: «По поводу Ниццы» (1929) — беззвучная, отлично смонтированная документальная карикатура на отдыхающих буржуа; «Тарис» (1931) — документальный фильм-наблюдение за пловцом; «Ноль за поведение» (1933) — жесткая и лирическая история о подростках; «Аталанта» (1934) — лирическая кинопоэма об экипаже баржи, курсирующей по Сене. В этих уже нелюбительских, но еще непрофессиональных фильмах отразились очень личные взгляды Виго на человека и окружающий мир; освещение кадра, его композиция, движение камеры, монтаж, текст, музыка у Виго — равноправные средства выразительности. В начальные годы звука такие фильмы (без звука ли, со звуком, документальные или игровые) становятся первыми «ростками» Авторского кино.

Итак, что представляло собой кино Франции в самом начале наступления звука?

При обилии фильмов (до 200 в год) — сплошной концентрированный театр; из-за отсутствия дубляжа — проблемы как при прокате зарубежных фильмов, так и при продаже своих картин за рубеж; раздробленность национального кинопроизводства на десятки мелких фирм; как следствие — заполнение кинопроката американскими фильмами. Но при всем при том кинематограф постепенно обретал поэтические свойства, которые еще проявятся в годы оккупации.

После парламентских выборов 1936 г. вместо правых партий Национального фронта к власти приходят левые партии Народного фронта; близится война, атмосфера в стране накаляется, и это не может не подействовать на воображение, на тематику, на манеру режиссеров. Особенно на Марселя Карнэ и Жана Ренуара. Эта же эпоха творит и своего актера, Жана Габена, — его сильный/слабый персонаж совпадает с общественными настроениями.

Карнэ лучшие свои фильмы снимает по сценариям поэта-сюрреалиста Жака Превера. В 1930-х гг. и в годы войны его сценарии (и, соответственно, снятые по ним фильмы) обрели общественное звучание, а образы — истинно художественную выразительность. Это было связано с тем, что в этих сценариях и фильмах выразилась, по сути, основная коллизия эпохи — утрата иллюзий, разбившиеся мечты, обманутые надежды, столкновение грез и реальности, безнадежное для грез и триумфальное для реальности. Эта коллизия потребовала особых выразительных средств, некоей своеобразной повествовательной и съемочной манеры, специфического понимания как человеческого образа, так и окружающего мира. Сценарии Превера предусматривали активную, выразительную атмосферу действия, которая не просто окружала героя, но обозначала его мечту, точнее — ее недостижимость, несбыточность. Несмотря на активный диалог, сценарии Превера нельзя назвать «говорящими» — это настоящие звуковые (sonores) фильмы первого десятилетия звукового кино. Речь идет о фильмах так называемого поэтического реализма — о «*Набережной туманов*» (1938) и «*День начинается*» (1939); в совместной работе над ними Превер и Карнэ вырабатывают особый стиль съемок и монтажа.

В самом знаменитом их фильме «*Набережная туманов*», в истории солдата-дезертира из Иностранного легиона, ставшего сначала мнимым убийцей, затем реальным убийцей, а в итоге — жертвой убийства, они погружают зрителя в «романтику социального дна», противопоставляя негодяев и порядочных людей, счастье и отчаяние, любовь и похоть. Драматизм событий высекается, словно искра, едва ли не из каждой встречи персонажей — как главных, так и второстепенных. Любовь беглого солдата (Жан Габен) и девушки-сироты (Мишель Морган) оказалась обреченной, ибо обоих окружают уголовники и мерзавцы, возникающие из туманов и темноты портового города. Невыносимой стихией постоянной опасности, атмосферой, которая только кажется реальной, передается общее ощущение тревоги, душевное напряжение

в обществе. Острее всего это ощущение выражено в фильме «*День начинается*», последнем, снятом Превером и Карнэ перед войной. Здесь герой фильма, рабочий-формовщик (Габен), втянут в непростой «квадрат» отношений с двумя женщинами и скользким подловатым соперником (Жюль Берри), в которого он в запальчивости стреляет. Окруженный полицейскими, он вспоминает, как все это произошло, и в итоге застреливается. Ощущение безнадежности усиливается композицией фильма: убийство — полицейское окружение — цепь воспоминаний об убийстве — самоубийство.

Жан Ренуар, дебютировав в 1920-х гг. («*Дочь воды*», «*Нанá*», «*Маленькая продащица спичек*» и т. д.), в 1930-х придумывает целый ряд экранных историй о человеке в окружающем его мире. Например, историю бомжа, человека независимого и не пожелавшего вести добропорядочную жизнь буржуа («*Будю, спасенный из воды*», 1932); историю сложных взаимоотношений между коллективом издательства, его жуликоватым владельцем и литературным «негром», застрелившим своего хозяина («*Преступление господина Ланжа*», 1935); поездку буржуазного семейства за город, на природу, и столкновение героини с подлинной природой чувств («*Загородная прогулка*», по мотивам новеллы Ги де Мопассана, 1936/1946); историю о трех французских летчиках, попавших в боях Первой мировой войны в немецкий плен, и о том, как двое из них бежали («*Великая иллюзия*», 1937); драму, где герой-летчик, чужак в высшем обществе, влюбившись в одну из дам, погибает от случайной пули, предназначавшейся не ему («*Правила игры*», 1939), и т. п.

В фильмах Ренуара нет мрачных чувств и пессимистических настроений; жизнелюбивый от природы, он и своих героев заставляет тешиться любыми иллюзиями, чтобы только не поддаваться чувству безнадежности.

Вторая половина 1930-х гг. прошла в ожесточенной политической борьбе между правыми и левыми за власть в стране, столкнувшейся с угрозой фашистского переворота, и в тревож-

ном предощущении неумолимо надвигавшейся новой мировой войны. Подобное напряжение политических схваток не могло не сказаться на настроениях в обществе и требовало какого-то отражения средствами искусства. На кинематограф эти настроения повлияли косвенно, то есть конкретные события политической борьбы — и внутренней, и внешней — напрямую в фильмах не отражались, но в них передавались ощущения, жизненные тревоги, разлитые в обществе, ожидания, связанные в основном с победой Народного фронта, тягостные разочарования, последовавшие за распадом этого политического объединения, смятение в предчувствии неизбежной войны.

В июне 1940 г. Францию оккупировали нацистские войска. В конце мая — начале июня 1940 г. последовала знаменитая паническая эвакуация английских и французских солдат из Дюнкерка (крайний север Франции), а в середине июня соединения вермахта уже овладели Парижем. 22 июня в Компьене было подписано перемирие, по итогам которого страна оказалась разделена на две части — Зону оккупации (Северная и Юго-Западная Франция) и на так называемую Свободную зону, формально — Автономное французское государство (вся остальная территория и колониальные владения). Столицей Зоны оккупации оставался Париж, а столицей «свободной» зоны был выбран бальнеологический курорт Виши (в центре страны). Правительство «свободной» зоны возглавил маршал Анри Петен; в те же дни генерал Шарль де Голль переехал в Англию и встал во главе движения «Свободная Франция» (позднее — «Сражающаяся Франция»).

Когда стало ясно, что Франция будет оккупирована, многие выдающиеся режиссеры и актеры предпочли эмигрировать: Жан Ренуар, Жюльен Дювивье, Рене Клер переехали в Голливуд, Жак Фейдер перебрался в Швейцарию, за пределы Франции уехали и популярнейшие актеры тех лет — Жан Габен, Мишель Морган, Луи Жуве. Однако не все смогли или захотели уехать. Остались Жак Превер, Марсель Карнэ, Жан Гремийон, Альбер Прежан, Жюль Берри, Арлетти, многие другие.

С оккупацией северных районов Франции и образованием Свободной зоны разделилось и кинопроизводство. После захвата немцами Парижа масса его жителей ушла из города и двинулась на юг, надеясь там, в Свободной зоне, укрыться от наступающих гитлеровцев. Вместе с теми, кто оставил столицу, на юге оказались и кинематографисты — режиссеры, операторы, актеры, технический персонал, — словом, все, казалось, было готово к кинопроизводству, тем более что и в Ницце, и в Марселе располагались киностудии со съемочными павильонами и аппаратурой. Однако киностудии эти были маломощными, плохо оснащенными, пленка — чаще всего низкокачественной, притом что каждый сценарий чуть ли не на просвет изучался петеновскими цензорами. Да и условия работы на юге Франции были чрезвычайно ненадежными. В итоге кинопроизводство здесь в количественном смысле оказалось незначительным (десяток — полтора фильмов в год), но, что касается качества, некоторые картины заслуживают внимания. В частности, *«Вечерние посетители»* Марселя Карнэ (1942), *«Летний свет»* Жана Гремийона (1943), *«Вечное возвращение»* Жана Деланнуа (1943). Наше с вами особое внимание — к *«Вечерним посетителям»* по сценарию все того же Жака Превера.

В фильме, действие которого разворачивается в Средние века, описаны деяния «мессира Дьявола», которым, тем не менее, придано не столько трагически-зловещее, сколько сказочное звучание, а если учесть время и место создания фильма, то перед нами сказка о том, как «мессир Дьявол» не смог заставить влюбленных расстаться и превратил их в камень, в статуи, в которых, однако, бились сердца. Что символизировал этот образ, читателю, надеюсь, понятно и без меня.

Гораздо эффективнее и более споро развивались кинопроизводство и кинопрокат в Париже, которым управляла немецкая администрация. Основным зрелищем в первые месяцы оккупации стала, естественно, кинохроника, причем немецкая (*Deutsche Wochenschau*), показывавшаяся в кинотеатрах под названием

«Французские новости». Следующим шагом в покорении Германии французского кино стала организация производственной кинокомпании Continental-Tobis, которой требовалось отвлечь зрителей, угнетенных войной и оккупацией, от происходивших событий: «*Смешная история*» Марселя Л'Эрбье (1941), «*Клуб воздыхателей*» Мориса Глеза (1941), «*Романс втроем*» Роже Ришбе (1942), «*Падшая женщина*» Андрэ Кайатта (1942), «*Тайна мадам Клапен*» Андрэ Бертомье (1943) и т. д. и т. п. Тем не менее и в парижских студиях было выпущено несколько интересных картин — «*Буксир*» Жана Гремийона (1941), «*Фантастическая ночь*» Марселя Л'Эрбье (1942), «*Ворон*» Анри-Жоржа Клузо (1943).

Что называется, «под занавес» оккупации, в 1944 г., Марсель Карнэ и Жак Превер выпустили фильм «*Дети райка*», где зрителям предложили окунуться в Историю национального театра; это было тем более актуально, что оспаривался тезис Геббельса о французах как о любителях дешевых любовных интрижек. Это — история дружбы и конкуренции двух выдающихся французских актеров первой половины XIX столетия, мима Гаспара Дебюро и драматического актера Фредерика-Леметра. В фильме, сценарий которого опять-таки написан Жаком Превером, действие (развитие двух любовных треугольников) как бы зажато между двумя эпизодами, в которых основным действующим лицом оказывается толпа: в начальном эпизоде это народное гулянье, в заключительном — карнавал, массовый и неистовый. В начальном эпизоде людская стихия словно исторгает, выталкивает из себя главных персонажей фильма; в заключительном — она же их поглощает одного за другим, точно засасывая в бешено крутящуюся воронку.

«*Дети райка*», по сути, оказались чуть ли не последним фильмом, созданным в оккупированной Франции: 6 июня 1944 г. союзные войска высадились на севере страны, в Нормандии, 14 августа — на южном побережье, между Каннами и Тулоном, 24 августа вступили в Париж, 10 сентября правительство Петена в Виши лишилось всех полномочий; боевые действия охватили

всю территорию страны, ибо в помощь союзникам в эти дни активизировалось движение Сопротивления. Понятно, что в таких условиях кинопроизводство фактически замерло.

Подытоживая сказанное, отмечу три момента. Во-первых, за пять лет оккупации снято 220 фильмов, из которых примерно два десятка — высококачественное кино: *«Летний свет»*, *«Вечерние посетители»*, *«Дети райка»*, *«Вечное возвращение»*, *«Ворон»*, *«Дамы Булонского леса»* — вот лишь несколько названий. Такое количество шедевров в годы оккупации превращает работу их авторов в истинный подвиг. Во-вторых, все эти фильмы — эскапистские, то есть не связанные с оккупационной реальностью. В-третьих, удивительный массовый интерес к отечественным фильмам в условиях оккупационного режима, патриотический настрой французских зрителей: 90% прибыли приносили французские фильмы. Оккупация позволила и художникам, и зрителям накопить духовную энергию у движения Сопротивления, которая претворилась в превосходные фильмы, выразившие дух непокорившегося народа.

Германия: фильмы звуковые и фильмы нацистские Несмотря на тяжелейшую экономическую ситуацию в стране и национальное унижение, что, на мой взгляд, и привело к победе нацистов, немецкий кинематограф вступил в звуковую эпоху, что называется, во всеоружии; напомним о гигантском массиве чисто коммерческих фильмов и нескольких творческих направлениях. В 1930-х гг. положение изменилось — сначала с внедрением в кинопроизводство звуковой технологии, затем с приходом к власти нацистов. При этом с точки зрения статистики все оставалось почти по-прежнему: в 1931 г. было снято 144 фильма, в 1939-м — 118. «Почти» — во-первых, потому что если и не падение, то снижение производства все-таки налицо. И это понятно: звуковая технология затратнее не звуковой. Во-вторых, с появлением звука, по сути, исчезли направления в творчестве

режиссеров, отпала необходимость следовать тенденциям снимать фильмы именно так, а не иначе — чужой всем звук всех и уравнил. В 1930-х гг. не было уже ни экспрессионизма, ни камершпиле, ни «уличных» фильмов, ни неоромантизма, не говоря уж об экспериментальных фильмах, — немецкий кинематограф как-то вдруг выпрямился и упростился, утратил жанровое и стилевое разнообразие. Причем произошло это еще до прихода к власти нацистов, так как причина здесь не политическая, а экранная, в каком-то даже смысле психологическая.

В целом немецкий кинематограф интересующего нас периода можно, а пожалуй, даже нужно разделить на три этапа: 1) 1930–1932 гг.; 2) 1933–1939 гг.; 3) 1939–1945 гг.

5 марта 1933 г. были обнародованы результаты очередных парламентских выборов: на них нацистская партия (Национал-социалистическая рабочая партия Германии, НСДАП) под руководством Адольфа Гитлера завоевала 288 депутатских мест — больше, чем все остальные партии вместе взятые. До этого рокового момента кинематограф в Германии развивался так же, как и, например, во Франции, понятно, со своими особенностями.

За три года после окончательного внедрения звуковой технологии в съемочный процесс вся кинопродукция разделилась либо по рыночным критериям (по жанрам), либо по социально-политическим (идеологически). Кинорынку Германии в условиях новой съемочной технологии (со звуком) потребовались всего два жанра — музыкальный фильм и драма. После прихода к власти нацистов к ним добавится еще один — костюмно-исторический.

Однако если в США музыкальный фильм означал экранный вариант мюзикла, со временем породивший подлинные произведения киноискусства, то в Германии он обозначил кинооперетту, жанр для мюзикла материнский (в те годы его называли звуковой киноопереттой), но на экране не превратившийся ни во что маломальски оригинальное. Кинооперетта оказалась тупиковым путем развития. Впрочем, речь идет не только о собственно звуковой кинооперетте, но и в целом о кинокомедиях с песенками: «Вальс

любви», «Райская дорога», «Трое с бензоколонки» (все в 1930 г. снял Вильгельм Тиле), «Два сердца в темпе вальса» Гёзы фон Больвари (1930), «Уличная песенка» Лупу Пика (1931), «Бомбы над Монте-Карло» Ханса Шварца (1931); «Конгресс танцует» Эрика Харреля (1931), «Резервисты на отдыхе» Макса Обалья (1932), ну и тому подобное — вот что снималось в те годы и составляло хлеб насущный немецких кинотеатров. Среди этой продукции принято выделять «Конгресс танцует», легкую, эффектно поставленную кинооперетту на музыку Вернера Хайманна, о том, как во время Венского конгресса 1814–1815 гг. российский император Александр I якобы влюбился в продавщицу перчаток и подарил ей замок.

От этой массы весьма посредственных кинокомедий с песенками, снимавшихся обычно совместно с австрийскими кинокомпаниями в традициях венских театральных постановок, отпочковались два фильма, в той или иной степени также связанные с музыкой и пением, но построенные на совершенно ином основании. Я имею в виду «Голубой ангел», снятый Джозефом Штернбергом в 1930 г., и «Трехгрошовую оперу» Георга Вильгельма Пабста, созданную в 1931-м.

Я назвал Штернберга Джозефом, а надо было бы Йозефом, но Штернберг, хоть и был урожденным австрийцем, прибыл из США, куда переехал еще в юности. В 1920-х гг. он снял несколько любопытных фильмов («Охотники за спасением», 1925; «Подполье», 1927; «Доки Нью-Йорка», 1928), где умело создавал воздушную атмосферу действия и выстраивал оригинальный кадр. Эти качества и побудили продюсера Эриха Поммера пригласить Штернберга в Германию на съемки фильма «Голубой ангел» (по роману Генриха Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана», 1905). История строгого и самоуверенного учителя гимназии, влюбившегося в кабаре-певичку, рассказана на экране как история нравственного падения героя и рождения нашего сочувствия к этому «павшему идолу». В отличие от романа с его социальной критикой прусских обычаев в германской системе образования Штернберга и его сценаристов увлекла символика психологических типов,

конкуренция характеров, борьба самолюбий не на жизнь, а на смерть. Хочу еще заметить, что роль певички из кабаре «Голубой ангел» по имени Лола-Лола, по сути, оказалась дебютом Марлен Дитрих, будущей кинозвезды международного уровня, а роль несчастного «профессора» исполнил выдающийся немецкий актер Эмиль Янингс.

Что касается *«Трехгрошовой оперы»*, то это экранизация одноименной пьесы Бертольта Брехта и Курта Вайля, написанной ими в 1928 г. Их пьеса, в свою очередь, была ремейком английской комедии XVIII в. «Опера Нищего» (1728) Джона Гея и Джона Пепуша. Относящаяся к жанру оперы-буфф, или комической оперы (в Англии — балладная опера), «Опера Нищего» представляла собой пьесу с песнями — эти песни Гея на музыку Пепуша и исполняли актеры в предусмотренные автором моменты. Название объясняется тем, что авторство своей «оперы» Гей приписал персонажу-автору, Нищему, которого другой персонаж, Актер, уговаривает изменить трагический финал на счастливый. При крайне несовершенной звуковой аппаратуре Пабсту удалось снять своего рода экранную балладу, или кинематографический романс; в фильме есть все, что для этого требовалось, — ощущение трагизма и безысходности, загадочные персонажи, неизвестно откуда взявшиеся и как живущие, отрывочное, фрагментарное (дискретное) — словом, монтажное развитие действия. Эти особенности и придали фильму, по сути, стихотворный ритм, поэтическую энергию. Кстати, *«Трехгрошовой опера»*, созданная до внедрения в съемочную технологию тонирувочного процесса, существует в двух версиях — немецкой и французской, поскольку фильм собирались продать во Францию. Возможно, прав польский историк Ежи Теплиц, когда пишет в своей «Истории киноискусства», что «французские актеры... акцентировали романтическую и поэтическую линию пьесы, тогда как в немецком варианте сильнее прозвучала сатира».

Говоря о фильмах донацистского периода, нельзя не сказать о режиссере, без которого немецкий кинематограф даже и пред-

ставить себе трудно, — я имею в виду Фрица Ланга. В Германии после внедрения в кинопроизводство звука и до прихода к власти нацистов Ланг успел поставить только два фильма, но это были на редкость интересные произведения. Первое из них — *«М — город ищет убийцу»* (1931).

В одном немецком городе стали пропадать дети; позднее их находили в лесу убитыми. Их похищал и убивал маньяк. Понимая, что ловить одного человека в большом городе — все равно что искать иголку в стоге сена, полиция договаривается с уголовниками, для которых постоянные слежки и облавы, спровоцированные убийцей, — истинное бедствие. И это приносит свои плоды. Поймав маньяка, уголовники сами его судят, приговаривая к смерти, но в последний момент появляется полиция.

С буквы *М* начинается немецкое слово *Mörder* — «убийца». Сначала Ланг хотел назвать свой фильм *«Убийца среди нас»*, давая зрителю возможность осознать опасность, какую представляют подобные люди, но нацистам показалось, что речь идет именно о них, и через своих сторонников в руководстве киностудий они настояли на замене названия. Так появилась ничего не значащая буква *М*. Здесь важно, что уже в 1930 г., когда Ланг еще только приступал к съемкам, нацисты имели возможность осуществлять предварительную цензуру.

Если говорить о фактической стороне, фильм основан на материалах уголовной хроники — на судебных процессах двоих убийц: мясника Хартманна и некоего Кёртена, прозванного Вампиром из Дюссельдорфа. Судя по тому, как показаны события в фильме, Ланга интересовали несколько моментов: во-первых, Взаимоотношения общества и маньяка (эта фигура — знак, примета времени, эпохи, грозных, роковых перемен в жизни общества); во-вторых, Маньяк — кто он? Преступник? Сумасшедший? Сумасшедший преступник? Дух, порождение неких темных и тайных сил, незримо владеющих людьми? В-третьих, само общество, его жизнь, его способность преодолевать угрозы, консолидироваться, вырабатывать оптимальные (наилучшие) средства для

самосохранения. В-четвертых, уголовники: как выясняется, они представляют собой модель того общества, от которого отпали.

В финальном эпизоде, где преступники судят детоубийцу, происходит любопытная смена жизненных координат. Это длинный эпизод, в котором убийца (его блистательно играет Петер Лорре) в долгом и истерическом монологе поясняет, что он не преступник, а больной человек, но «суд», несмотря на вполне логичные доводы «адвоката», отказывается признать подсудимого больным. И в какой-то момент мы вдруг забываем, что перед нами не суд, а «суд», не адвокат, а «адвокат», вполне всерьез воспринимаем чувства женщин — воровок и проституток, которые не верят в истерику убийцы и доводы «адвоката», и сочувственно выслушиваем смертный приговор. Потому столь неожиданным оказывается появление полиции. Мы забыли о ней. И эту нашу забывчивость режиссер фиксирует простым приемом: он не показывает полицейских, мы лишь слышим их команды. Своим появлением они возвращают нас в привычное жизненное пространство, но мы уже не верим, что, оказавшись в руках официального правосудия, маньяк будет заслуженно наказан. Мы начинаем подозревать, что он вернется. Кстати, еще вопрос: в каком качестве?!

Такие фильмы, как «М», могут появляться только в тяжелые, трудные времена, какие переживает общество в целом.

Другой фильм Ланга, о котором нельзя не сказать, — *«Завещание доктора Мабузе»*, снятый в 1932 г., но в немецкий прокат так и не вышедший — его запретил Геббельс, уже на следующий год полностью приравнявший к рукам кинематограф. Формально *«Завещание доктора Мабузе»* — продолжение фильма десятилетней давности *«Доктор Мабузе — игрок»* (1922), где банда убийц и фальшивомонетчиков, руководимая Мабузе, гениальным ученым, мечтающим о власти над миром, уничтожена полицией, а сам Мабузе сходит с ума. Теперь, в следующем фильме, он пациент психиатрической лечебницы, где находится под наблюдением главного врача Баума, который также сходит с ума и теперь

очень похож на своего предшественника и пациента Мабузе, к этому моменту уже умершего. Мабузе остается лишь в виде призрака, направляющего, например, автомобиль с сумасшедшим врачом, за которым гонятся полицейские. Это говорит о том, что собственно Мабузе, каким он был в первом фильме, здесь нет, а есть лишь тайная злая сила, которая подчиняет себе людей, превращая их в рабов. Баум же и есть раб, в которого тайные силы, режиссеру неизвестные, превратили обычного человека, сделав из него орудие зла. Остается вопрос: кто следующий? А следующий обязательно должен быть — ведь теперь кто-то будет лечить Баума.

Разумеется, Ланг не знал, что за тайные силы рвались к власти в Германии, потому и полагал, что все, что происходит в стране, — результат повального безумия. Кстати, в этом был свой резон: когда целый народ с классической культурой вдруг рабски начинает выполнять безумные приказы фюрера, как его ни назови, это означает кризис общественного сознания, то есть в известном смысле безумие.

Три года звукового кино в относительно свободной Германии прошли, повторяю, примерно так же, как и в других странах, подарив человечеству несколько действительно интересных и оригинальных фильмов — не только *«Голубого ангела»* и *«Трехгрошовую оперу»*, *«М»* и *«Завещание доктора Мабузе»*, но еще и *«Западный фронт, 1918»* Г.-В. Пабста (1930) и *«Девушек в униформе»* Леонтины Заган (1931) и ряд других. Однако политическая ситуация в стране развивалась настолько стремительно и угрожающе, что вскоре говорить о кинематографе приходилось с большой осторожностью. Наступала новая эпоха.

Первое, с чего начали нацисты, завоевав власть, — это национализировали все средства массовой коммуникации (СМК) — радио, печать, издательскую сферу, спорт, сферу искусства, в том числе кинематограф. Мера вполне большевистская: как мы помним, с этого же, придя к власти, начинали большевики и в нашей стране. Все СМК были объединены в так называемое

министерство народного просвещения и пропаганды, во главе которого с 13 марта 1933 г. встал П.-Й. Геббельс. Деятельность всех СМК Геббельс подчинил интересам национал-социализма (программа Gleichschaltung, буквально — «унификация»). Для руководства СМК Геббельс создал в рамках своего министерства Имперскую палату культуры, которая состояла из семи «подпалат»: литературы, театра, изобразительного искусства, музыки, кинематографа, прессы и радиовещания.

Членство в кинопалате было обязательным для всех, кто работал в области кино. Таким способом из кинематографа изгонялись «расово чуждые элементы», то есть прежде всего евреи. В результате работу в одночасье потеряли около трех с половиной тысяч творческих и технических работников.

Создание кинопалаты, как и публичное сожжение книг, в свою очередь спровоцировало массовое бегство из Германии режиссеров, актеров, композиторов, писавших музыку к фильмам. Так уехали Фриц Ланг, Вильгельм Дитерле, Георг Вильгельм Пабст, Рихард Освальд, Пауль Циннер, Самуэль Вильдер (будущий Билли Уайлдер), Курт Вайль, Ханс Эйслер, Фриц Кортнер, Конрад Фейдт, Элизабет Бергнер, Марлен Дитрих и многие другие. Но, как несложно догадаться, уехали не все (да все и не могли уехать, особенно актеры); в Германии остались Эмиль Янингс, Вернер Краус, Лиль Даговер и др. Все они были хорошими артистами, и трудно сказать, почему именно они согласились выполнять сомнительные в моральном отношении поручения Геббельса.

Однако кое у кого творческая биография началась как раз в эти годы. Не приди к власти нацисты, о многих из этих кое-ком никто бы никогда и не услышал. Кто прежде слышал, например, о режиссере Франце Зайтце? Никто. Но стоило ему в 1933 г. снять фильм с красноречивым названием «Штурмовик Бранд», как о нем сразу все и услышали. Здесь рассказывалось об уличных «подвигах» (то есть о кровавых драках с коммунистами), какие совершали штурмовики Рёма из отрядов СА ради победы партии на выборах. В тот же год, словно знаменую

приход нацистской партии к власти, появился фильм «Ханс Вестмар — один из многих» некоего Франца Венцлера, экранная биография нацистского «мученика» Хорста Весселя, бывшего сутенера, ставшего штурмовиком и написавшего на мотив морской песенки стишок, превратившийся после смерти доблестного автора (кстати, от руки другого сутенера, коммуниста!) в гимн национал-социалистической партии. Этот гимн так и назывался «Хорст Вессель». И в 1933, и в 1934 г. снимались и другие фильмы того же типа: «Кровоточащая Германия», «Шлагетер», «Кровь и почва» и т. д. Из этого «сериала» некоторым образом выделялся «Юный гитлеровец Квекс» (другой перевод — «Квекс из гитлерюгенда»), снятый в 1934 г. Хансом Штайнхофом и представлявший собой немецкий вариант истории с Павликом Морозовым.

Автор музкомедий и кинооперетт («Фея карнавала», 1931; «Прямо в счастье», 1931; «Мой Леопольд», 1932; «Скамполо, дитя улицы», 1932), Штайнхоф теперь стал работать и над «серьезными» темами. Так, в 1935 г. он поставил костюмно-исторический фильм «Старый король и молодой король», где речь шла о двух королях Пруссии — отце Фридрихе Вильгельме I и сыне Фридрихе II Великом; а в 1939-м Штайнхоф снял кинобиографию знаменитого микробиолога Роберта Коха, «Роберт Кох — победитель смерти». Главные герои обоих фильмов — люди, думающие только о славе нации. Не страны, не государства — нации, даже расы. Фридрих Вильгельм (старый король) — настоящий фюрер первой половины XVIII столетия, истинный вождь нации, чья воля — закон для всех, а тех, кто думает по-другому, следует уничтожить. В свою очередь Роберт Кох не просто микробиолог — он германский ученый, и его мысли и его слова представляют собой научную формулировку национал-социалистических принципов. Подобная пропагандистская трактовка исторических личностей как нельзя лучше соответствовала программе Gleichschaltung (унификации), но в творческом отношении это были безделки, насыщенные костюмированными массовками (особенно в фильме о королях), пустой патетикой националистического свойства и персонажами-

манекенами при полном отсутствии характеров. Не помогло даже то, что и Фридриха Вильгельма, и Роберта Коха играл прекрасный актер Эмиль Янингс.

Но даже среди таких опусов стихия экранных изображений, движений камеры и монтажа способна породить интересные фильмы — таковым оказался документальный фильм «Триумф воли», снятый в 1934 г. Лени Рифеншталь. Бывшая актриса в «горных» фильмах («Белый ад Пицц-Палю», 1930), она дебютировала в 1932-м как режиссер игровым фильмом «Синий свет», получившим высшую награду на кинофестивале в Венеции (к тому времени фашистской). Затем по поручению Гитлера сняла три документальных фильма: в 1933 г. — «Съезд победы», в 1934-м — «Триумф воли», в 1936-м — «Олимпию». «Триумф воли» посвящен II съезду НСДАП после ее прихода к власти, это документальный фильм-обозрение, где показывается общественная атмосфера, в которой вершится главное событие в стране, и само это событие, то есть съезд партии, что называется, «руководившей и направлявшей» жизнь в Германии тех лет. В съемках было задействовано около 30 (!) съемочных групп во главе с операторами. Это отлично снятый и смонтированный пропагандистский фильм, который именно съемочными приемами и монтажом, собственно, и остался в Истории кино. Также, впрочем, как и грандиозная «Олимпия» — поистине творческий рассказ об XI Олимпийских играх, проходивших в Берлине в 1936 г.

С началом войны резко увеличилось количество пропагандистских фильмов; они были трех видов: учебные, хроникально-документальные и игровые. Учебные фильмы — «Вооружающаяся Германия», «Противовоздушная оборона», «Строительство на Востоке», «Руки помощи», «Если завтра война»; хроникально-документальные — это прежде всего киножурнал *Deutsche Wochenschau* («Немецкое еженедельное обозрение»), выпускавшийся кинокомпанией UFA и воздействовавший на зрителя хроникальными свидетельствами превосходства нацистского духа и оружия. Но выходили и документальные фильмы, посвященные исключительно

фронтовым событиям, а не жизни в тылу, что говорит прежде всего об агрессивных задачах документальной кинопропаганды в Германии. Это явствует уже из названий наиболее известных документальных фильмов: *«Марш на Польшу»*, *«Крещение огнем»* (оба о военных действиях в Польше), *«Победа на Западе»*, *«Танки»* (оба о завоевании Бельгии, Голландии и Франции), *«Пикирующие бомбардировщики»*, *«Вечный жид»* (о «еврейской опасности»), *«Война на Востоке»*, *«Советский рай»* и т. п.

Агрессивнее стала и пропагандистская часть игровых фильмов. Большинство их, снятых в годы войны на UFA, относится к костюмно-историческому жанру и, соответственно, посвящено делам давно минувших дней. Те, что сняты на злобу дня, сравнительно редки. Так, события в *«Еврее Зюссе»* (1940) и *«Великом короле»* (1942) Фейта Харлана разворачиваются в XVIII в., в его же *«Кольберге»* (1945) — в начале XIX в., в *«Бисмарке»* (1940) и *«Отставке»* (1942) Вольфганга Либенайнера — в конце XIX в., в *«Дядюшке Крюгере»* Ханса Штайнхофа — в годы Англо-бурской войны (1899–1902).

Пропагандистские фильмы на «современные» темы, как правило, были связаны либо с конкретной страной, которую нацисты считали враждебной (антипольские *«Враги»* Виктора Туржанского, 1940, и *«Возвращение»* Густава Уцицки, 1944; антианглийские *«Моя жизнь для Ирландии»*, 1942, и *«Германин»*, 1943, Макса Киммиха и т. д.), либо с этически сомнительной политикой в отношении оккупированных стран. Так, в фильме *«Я обвиняю»* Вольфганга Либенайнера (1941) немцам внушалась мысль о возможности «убийства из милосердия», то есть эвтаназии. Эта идея легко переносилась на массы инакомыслящих и пленных в концентрационных лагерях, в которых нацистские доктора экспериментировали на человеческом «материале». Шедевров среди всех этих фильмов нет, есть более или менее грамотно построенные и профессионально снятые поделки.

По мере того как военные действия сначала приближались к Германии, а затем и вовсе переместились на ее территорию,

число кинотеатров постепенно сокращалось, а в тех, что еще остались, все реже шли пропагандистские творения Харлана, Штайнхофа или Либенайнера, а все чаще, как и до войны, — фильмы, не имевшие никакого отношения ни к военным действиям, ни к идеологическим доктринам, ради которых эта война и была развязана: «Приключения барона Мюнхгаузена» Ханса Хельда (1944), «Женщины — не ангелы» Вилли Форста (1944), «Ты принадлежишь мне» Герхарта Лампрехта (1943), «Романс в миноре» Хельмута Койтнера (1943), «Девушка моей мечты» Георга Якоби (1944), «Полная свобода № 7» Хельмута Койтнера (1944), «Короткая летняя мелодия» Фолькера фон Колланде (1944) и т. д.

Советское кино 1930-х: пропаганда в звуковом облике

В СССР 1920-е гг. завершились полной победой Сталина над всеми соперниками, и в стране воцарилась настоящая диктатура с жесточайшей цензурой, массовыми арестами, внесудебными приговорами и казнями, что тотчас сказалось на функциях отечественной культуры в целом и кино в первую очередь.

Как мы помним, советские фильмы 1920-х гг. мы с вами разделили по «потокам» — пропагандистское кино, неполитические эксперименты, кассовые фильмы и фильмы на злобу дня (например, о семейной морали).

Несложно заметить, что в 1920-х гг. пропагандистские фильмы легко выделялись в виде отдельной группы, достаточно обособленной (фильмы Эйзенштейна, Вертова, Довженко, Пудовкина) и в количественном отношении сравнительно немногочисленной. В 1930-х гг. в отдельную группу, столь же обособленную и немногочисленную, приходится выделять уже непропагандистские фильмы, так как все остальные были целиком и полностью подчинены идеологической пропаганде (выполняли функции политической рекламы). Замечу и то, что если пропагандистские фильмы 1920-х гг. отличались от прочих не только тематически, но и стилистически (монтажное кино), то непропагандистские

фильмы 1930-х гг. отличались от пропагандистских лишь жанрово и адресно, то есть были рассчитаны на конкретную категорию зрителей (например, детей). Да и пропагандистские фильмы разнились почти исключительно тематически. О мало-мальски индивидуальном стиле в кинематографе 1930-х гг. (и 1940-х, и первой половины 1950-х) говорить просто бессмысленно.

Казалось бы, это объясняется тем, что, с одной стороны, не только у нас, а и во всем мире звук на первых порах заметно снизил влияние индивидуального стиля. Необходимость в буквальном — наглядном словесном — выражении смысла в звуковой и шумовой атмосфере действия, во-первых, свела к минимуму роль монтажа в общей концепции фильма, превратив его из средства выразительности, каким он стал в 1920-х гг., в функциональное средство повествования, каким он был еще в 1910-х гг.; а во-вторых, в значительной мере вернула кинематографу аттракционность, казалось бы уже преодоленную в 1920-х гг. Не у нас одних в первые годы звукового кино звук чаще всего воспринимался только как слово, то есть как средство информации, которого кинематограф долгое время был лишен. И вроде бы никакой идеологии тут не просматривается.

Но, с другой стороны, выступая на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 г., Эйзенштейн не случайно упомянул о «повороте в сторону большего идеологического углубления тематики» (цитирую по второму тому эйзенштейновского шеститомника), а в статье того же года «Самое важное из искусств» заявил о том, что на экран «начинают выноситься проблемы партии, проблемы коммуниста, проблемы большевика» (в пятом томе того же издания). Это было одной из особенностей Искусства в условиях тоталитарного режима — годом позже примерно того же требовал от своих режиссеров и Геббельс: «Больше национал-социализма в кино и в прессе» (в книге «Кино тоталитарной эпохи 1933–1945». 1989). Таким образом, в 1930-х гг. советский кинематограф стал подозрительно напоминать гитлеровское кино. Речь идет, конечно, не о букваль-

ном соответствии наших фильмов и немецких, хотя в иных случаях просматривается и оно. Речь даже не о том, что, или кто, или как показывалось на экранах. Речь о том, чего на экране не показывалось и показано быть не могло. А не показывалось то, что действительно происходило в обеих странах, сказывалось на судьбе чуть ли не каждого гражданина и самым роковым образом влияло на жизнь нескольких поколений.

Например, в гитлеровской Германии никто не снимал фильмы ни о предвыборной поножовщине между нацистами и коммунистами, ни о поджоге Рейхстага 27 февраля 1933 г., приписанном коммунистам, ни о подковой борьбе в НСДАП, ни о «ночи длинных ножей» 30 июля 1934 г., когда в жесткой конкуренции за влияние в армии эсэсовцы Гиммлера расстреливали штурмовиков Рёма, ни о «хрустальной ночи» с 9 на 10 ноября 1938-го, когда по всей стране прошел «всегерманский еврейский погром», ни о многом другом, о чем полагалось знать немцам.

А что у нас? Социальная напряженность (крестьянские бунты), милитаризация страны, нищенский уровень жизни огромных масс населения, идейная и политическая потасовка во властных структурах (борьба Сталина то с генеральским заговором, то с «левой оппозицией», то с «новой оппозицией», то с «правым уклоном») и, как следствие, большевистский Большой террор, затронувший практически все население страны, — вот чего не увидели на экранах советские зрители. И понятно почему: в тоталитарном обществе люди не должны знать, что с ними происходит на самом деле, они не имеют права видеть собственную жизнь со стороны, иначе тоталитарное общество не создать. А создать его можно, только заставив людей верить в придуманную жизнь, в «светлое будущее». Тогда-то и возникает необходимость в пропагандистских фильмах, замещающих действительность мифологией.

Вот почему «генеральным» направлением довоенного советского кинематографа оказались «историко-революционные фильмы»: «Златые горы» Сергея Юткевича (1931) — история крестьянина,

в 1914 г. перебравшегося в город и ставшего рабочим; «Окраина» Бориса Барнета (1933) о том, как в 1914-м разные люди в России стали понимать, что им не нужна война; «Чапаяев» «братьев» Георгия и Сергея Васильевых (1934) — рассказ о легендарном комдиве, погибшем в бою в водах Урала; так называемая трилогия о Максиме — «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937) и «Выборгская сторона» (1938) — Григория Козинцева и Леонида Трауберга — история молодого рабочего, ставшего благодаря революции одним из первых советских министров; «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана (1936) о гибели группы советских моряков в 1919 г.; «Депутат Балтики» Александра Зархи и Иосифа Хейфица (1937) о том, как осенью 1917 г. пожилой профессор (прообраз — К. Тимирязев) сумел понять и принять революцию; «Тринадцать» Михаила Ромма (1936) — о попытке десятка красноармейцев сдержать отряд басмачей в каракумской пустыне в 1920-х гг.; «Ленин в Октябре» Михаила Ромма (1937) о деятельности В. Ульянова (Ленина) в октябре 1917-го; «Ленин в 1918 году» Михаила Ромма (1939) о событиях 1918-го — о заговорах, о нехватке хлеба, топлива, о начале гражданской войны и о роли во всех этих событиях вождя революции.

И так далее и тому подобное.

Подобных фильмов было больше полусотни, и цель их — легитимизировать государственный переворот 1917 г. и оправдать братоубийственную Гражданскую войну (1918–1922). С художественной точки зрения всерьез можно говорить лишь об «Окраине» с ее оригинальной композицией и типажам — все остальные фильмы имели в свое время лишь политическое значение, а сегодня только историческое — как примеры политической пропаганды.

В художественном отношении свою эпоху пережили некоторые исторические фильмы, экранизации и детские фильмы.

Из исторических фильмов довоенных лет, безусловно, выделяются «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна (1938) и «Суворов» Всеволода Пудовкина и Михаила Доллера (1940). Если лучший

эпизод первого фильма — прежде всего знаменитое побоище на Чудском озере в 1242 г., то в «*Суворове*» самое интересное — образ полководца, созданный актером Николаем Черкасовым (Сергеевым); его не надо путать с исполнителем роли князя Невского, также Николая Черкасова (настоящая фамилия).

Среди экранизаций все еще интересны «*Пышка*», дебют Михаила Ромма (1934, по рассказу Ги де Мопассана); «*Гроза*» (1934, по пьесе А. Островского) и «*Петр Первый*» (1937/1939, по роману А. Толстого) Владимира Петрова; «*Бесприданница*» Якова Протазанова (1936, по пьесе А. Островского); «*Дети капитана Гранта*» (1936, по роману Ж. Верна), «*Остров сокровищ*» (1937, по роману Р. Стивенсона) Владимира Вайнштока и «*Медведь*» Исидора Анненского (1938, по водевилю А. Чехова).

Из детских фильмов, помимо экранизаций Верна и Стивенсона, достаточно своеобразны объемные мультфильмы Александра Птушко, например «*Новый Гулливер*» (1935, фантазия на тему романа Дж. Свифта), соединяющий в себе приемы игрового кино и объемной анимации, а также «*Золотой ключик*» (1939, по переложению Алексеем Толстым сказки К. Коллоди).

Много фильмов посвящалось теме строительства нового общества, причем не меньше, чем оправданию насильственного захвата власти в 1917 г.; снято их было около 60. Тема трактовалась так: каждый занят своим делом, но из миллионов этих малых, обыденных дел складывается единое общее великое дело.

«*Встречный*» Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича (1932): «встречный» — так называется план, по которому на заводе, несмотря на препятствия, изготавливают новую турбину. «*Летчики*» Юлия Райзмана (1935): профессионализация учащихся летной школы, их взаимоотношения. «*Семеро смелых*» Сергея Герасимова (1936): жизнь геологов, их взаимоотношения в Арктике. «*Богатая невеста*» Ивана Пырьева (1937): урожайная страда и взаимоотношения молодых колхозников. «*Волга-Волга*» Григория Александрова (1938): конкуренция музыкальных самодеятельных групп — хора народной песни и симфонического оркестра. «*Комсо-*

мольск» Сергея Герасимова (1938): молодежь на строительстве Комсомольска-на-Амуре. «Учитель» Сергея Герасимова (1939): окончив Московский пединститут, молодой педагог возвращается в родное село. «Большая жизнь» Леонида Лукова (1939, 1-я серия): интриги и вредительство на шахте. «Подкидыш» Татьяны Лукашевич (1939): пятилетняя девочка заблудилась в Москве, но ей помогли люди, которые ей встретились.

Разумеется, это далеко не все. Фильмов на эту тему гораздо больше. О некоторых из названных картин вы, возможно, слышали, а кое-что, наверно, и видели, и прежде всего — комедии: «Богатую невесту», «Волгу-Волгу», «Подкидыш». Это все, что сохранилось на сегодняшний день от «величия обыденных дел» в 1930-х гг.

Еще одна разновидность пропагандистского кино связана с проблемой вредительства.

Одни из этих фильмов любителям погружаться в сталинскую «нирвану» известны лучше: «Крестьяне» Фридриха Эрмлера (1934) или «Аэроград» Александра Довженко (1935), «Партийный билет» Ивана Пырьева (1936), «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера (1937, 1-я серия); другие — хуже: «Большая жизнь» Леонида Лукова (1939) или «Ночь в сентябре» Бориса Барнета (1939); третьи вовсе неизвестны — допустим, «Поезд идет в Москву» Альберта Гендельштейна и Дмитрия Познанского (1938) или «Родина» Николая Шенгеля (1939).

Но и в тех, и в других, и в третьих режиссеры выполняли политический заказ, реализуя сталинское распоряжение списать на вредителей все ошибки в руководстве промышленностью и сельским хозяйством.

Накануне войны появилась еще одна категория фильмов, которые можно было бы назвать духоподъемными. Духоподъемность — вот подлинная задача, стоявшая и стоящая перед авторами фильмов, которые принято называть историко-патриотическими и которые принадлежат к костюмно-историческому жанру. От обычных костюмно-исторических фильмов они отличаются тем, что их выход на экраны обусловлен внешнеполитической

напряженностью. Историко-патриотические, или духоподъемные, фильмы присущи кинематографиям разных стран, которые либо воевали, либо стояли на пороге войны.

«Петр Первый» Владимира Петрова (1937/1938), «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна (1938), «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1940) Всеволода Пудовкина и Михаила Доллера, «Богдан Хмельницкий» Игоря Савченко (1941), «Разгром Юденича» Павла Петрова-Бытова (1941), «Александр Пархоменко» Леонида Лукова (1942), «Георгий Саакадзе» Михаила Чиаурели (1942/1943), «Котовский» Александра Файнциммера (1942), «Оборона Царицына» «братьев» Васильевых (1942), «Давид Бек» Амо Бек-Назарова (1943), «Кутузов» Владимира Петрова (1943), «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна (1943/1945) — вот фильмы, обеспечивавшие, так сказать, духовную поддержку людям в шинелях в ситуации общей подготовки к войне и в годы собственно военных действий.

На общем фоне этой «духоподъемной» продукции некоторым образом выделяются два фильма Эйзенштейна — «Александр Невский» и «Иван Грозный». Выделяются не потому, что они лучше других (они не лучше), а потому, что нестандартны. В них, судя по всему, не ставилась привычная для соцреалистов задача воспроизвести образ главного персонажа, копируя его исторический прототип. Во-первых, это невозможно, ибо, по понятным причинам, ни князя Новгородского, ни царя Московского никто не фотографировал; во-вторых, это ни к чему — дело-то ведь не в особенностях лица или речи, дело в деле, которым занимались оба. Поэтому, в отличие от Петра Первого или Суворова, эйзенштейновские персонажи возникли на экране не столько как портреты, созданные кинематографическими средствами и конкурирующие с живописными портретами (как в фильмах Петрова и Пудовкина), сколько как проводники авторской идеи, сформированные этой идеей и вылепленные актером согласно авторским формулировкам. Другими словами, и князь Александр, и царь Иоанн IV в экранном изображении Эйзенштейна

и в исполнении актера Николая Черкасова оказались не историческими, а мифологическими персонажами.

Как известно, 22 июня 1941 г. наша страна оказалась втянутой во Вторую мировую войну (мы называем ее Великой Отечественной). Версии того, как и почему это произошло, кто виноват, оставим обсуждать историкам. Кто бы ни был виноват, мы с вами будем исходить из факта, что с 22 июня 1941 г. по 9 мая 1945-го страна вела тяжелейшую войну за выживание. Нас с вами сейчас интересует один вопрос: каким образом война сказалась на состоянии кинематографа и массового зрителя? И здесь я предлагаю сравнить кинопроизводства двух противостоявших друг другу стран — СССР и Германии.

Вот цифры ежегодного производства фильмов в обеих странах.

	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
Германия	123	143	121	130	118	89	71	64	83	75	72
СССР	46	50	40	42	57	46	64	33	23	25	19

Цифры эти я не придумал, а частично (по нашему кино) подсчитал, опираясь на второй том аннотированного каталога «Советские художественные фильмы», 1961, и частично (по кино Германии) позаимствовал из книги: Leprohon P. Histoire du cinéma, 2. 1963.

Чтобы понять ситуацию, полезно разграничить эти годы для каждой из кинематографий на два периода — до и после вторжения в СССР.

Мы с вами должны признать, что до вторжения германских войск в пределы СССР кинопроизводство в Германии было объективно организовано гораздо лучше, чем у нас, даже и после 1933 г. (когда гитлеровцы пришли к власти), подтверждением чему — все те же цифры. До вторжения сравнительно низкий уровень своего кинопроизводства мы можем сегодня объяснять политическими расчетами большевистских вождей и сожа-

леть о том, что страной руководили люди, которым и культура в целом и кинематограф в частности казались лишь инструментами в общей борьбе за удержание власти. До вторжения и на развитие кинематографа, и на восприятие зрителем фильмов заметно воздействовал и уровень жизни, который в Германии независимо от политических (войны) и экономических (кризисы) обстоятельств был традиционно выше, чем в России. Отсюда и характер фильмов, и то, как их воспринимал массовый зритель.

В Германии в 1930-х гг., как до прихода нацистов к власти, так и после, подавляющую часть кинопродукции составляли развлекательные фильмы — кинооперетты, мелодрамы, комедии, никакого отношения к политической пропаганде не имевшие и удовлетворявшие вкусы многочисленной зажиточной публики, то есть массового зрителя. Никуда не делась зажиточная публика и с началом Второй мировой войны в 1939 г. Более того, чем интенсивнее развивались военные действия, особенно после вторжения в 1941-м в СССР, тем больше выпускалось развлекательных фильмов; они отвлекали эту самую зажиточную публику от вестей с фронта, которые с каждым годом, а затем и месяцем, становились все менее благоприятными. Понятно, что чем стремительнее надвигался разгром, тем зажиточных граждан становилось все меньше.

В СССР зажиточной можно было считать лишь немногочисленную элиту — партийную, чиновничью, военную и т. п., которая в гигантской стране составляла незначительное меньшинство и потому никак не могла считаться массовым зрителем. Массовый зритель, то есть остальное население, жил бедно, и развлечением ему служили «бедные» фильмы, как правило пропагандистские, причем независимо от того, в каком жанре эти фильмы снимались: и комедии, и приключенческие, и костюмно-исторические фильмы, и мелодрамы, и сказки — все могло быть (и было) насыщено самой агрессивной пропагандой, самыми подчас причудливыми призывами и лозунгами (лозунги вообще стали привычным средством общения большевистской власти с народом). Фильмов

выпускалось немного, потому что они требовали денег, а деньги, которые большевистское государство зарабатывало любой ценой (в том числе ценой массового голода или продажей национальных сокровищ), тратились на так называемую индустриализацию, то есть промышленную основу возможных будущих войн — идея всемирной революции требовала оружия.

Однако после вторжения ситуация принципиально изменилась, по крайней мере нравственно: теперь Германия, страна-агрессор, при привычной организации производства имела куда больше возможностей и куда меньше прав на выпуск большего числа фильмов, чем СССР, жертва агрессии. Посмотрите, как стремительно падало кинопроизводство в нашей стране по мере развития военных действий (64, 33, 23, 25, 19), причем независимо от того, терпели ли мы поражение на фронтах или, напротив, побеждали, и как незначительно менялся выпуск фильмов в Германии в те же годы: 71, 64, 83, 75, 72. Даже в 1945 г., когда поверженная Германия, по сути, лежала в руинах, в первое полугодие кинопромышленность работала в обычном режиме — 72 фильма! Здесь нет политики — это всего лишь, повторяю, правильная организация производства.

С началом военных действий в кинематографе обеих стран возникают как некоторый параллелизм (возможно, впрочем, что по-другому в таких условиях кинематограф и не может развиваться), так и примечательные различия. Как мы уже с вами отмечали, к 1940 г. на экранах Германии, а затем и всех завоеванных ею стран демонстрировался киножурнал *Deutsche Wochenschau* («Немецкое еженедельное обозрение»). Так же среагировали на начало боевых действий и наши кинематографисты — во-первых, номерами выходившего и до войны «Союзкиножурнала», теперь посвященными войне, а во-вторых, киножурналом же «Боевой киносборник» («БКС»), который состоял из смеси игровых и документальных эпизодов. «БКС» выпускался ровно год: первый номер вышел на экраны 2 августа 1941 г., а последний, двенадцатый, — 12 августа 1942-го.

И там и тут в основе лежала потребность и властей, и зрителей в наглядной информации о том, что на самом деле происходит на фронте. Однако тут же несомненны и различия: в Германии зажиточная публика желала знать, как именно их страна во главе с фюрером завоевывает мир, и это желание, естественно, удовлетворялось; в СССР масса бедняков старалась понять смысл происшедшего, как и почему оказалось возможным все, что они слышали по радио и читали в газетах, — ведь пропаганда твердила им о непобедимости РККА (Рабоче-крестьянской Красной армии), армии-освободительницы. И так же естественно это желание удовлетворено не было. Им ничего никто не объяснил.

Стремительное падение кинопроизводства не было следствием разрушений студийного оборудования — это, по сути, было невозможным, поскольку уже в 1941 г. все советские киностудии европейской части СССР были эвакуированы в Алма-Ату, Ташкент, Сталинабад (ныне Душанбе). Да и по мере того, как враг вытеснялся за пределы страны, ситуация заметно выправлялась, и фильмов, по логике вещей, должно было сниматься больше. Но их снималось меньше. Почему? Причины были даже не столько материальными (хотя и материальными тоже), сколько идеологическими. Под прикрытием демагогии о вражеской угрозе (уже несуществующей) цензура, во-первых, фактически исключала любые попытки снять фильм на мало-мальски острые социальные темы, а во-вторых, постаралась свести к минимуму самую возможность снять хоть что-нибудь, руководствуясь тем нехитрым правилом, что, чем меньше снимается (ставится, сочиняется, пишется, рисуется), тем меньше хлопот, а стало быть, ответственности.

Среди наиболее известных фильмов, посвященных войне и чувствам, связанным с войной, — «Клятва Тимура» Льва Кулешова, «Секретарь райкома» Ивана Пырьева (все — 1942), «Во имя Родины» Всеволода Пудовкина и Дмитрия Васильева, «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера, «Радуга» Марка Донского (все — 1943), «Зоя» Леонида Арнштама (1944), «Великий пере-

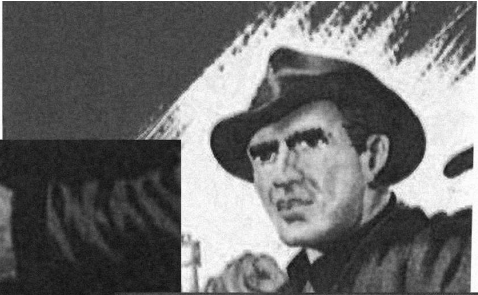
лом» Фридриха Эрмлера (1945) и т. д. Именно эти фильмы были нацелены на укрепление антинацистских настроений в обществе.

Однако снимались и другие картины, уже на сравнительно мирные темы: музыкальные комедии «*Антон Иванович сердится*» Александра Ивановского (1941) и «*Свинарка и пастух*» Ивана Пырьева (1941); экранизации «*Дело Артамоновых*» (по М. Горькому) Григория Рошаля (1941) и «*Маскарад*» (по М. Лермонтову) Сергея Герасимова (1941), «*Свадьба*» (по А. Чехову) Исидора Анненского (1944); лирические драмы «*Машенька*» Юлия Райзмана (1942) и «*Жди меня*» Александра Столпера и Бориса Иванова (1943); драмы Михаила Ромма «*Мечта*» (1941) и «*Человек № 217*» (1944). Эти-то фильмы как раз и пережили свою эпоху — они довольно хорошо смотрятся и сегодня.

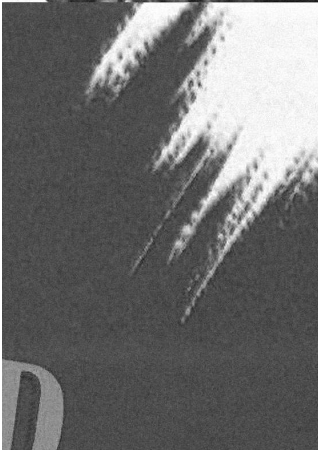
В «*Машеньке*» рассказана история об отношениях молодых людей — телеграфистки (Машеньки) и таксиста — накануне и в годы войны с Финляндией. «*Жди меня*» — история верности и неверности супружескому долгу в военное время. «*Мечта*»: на Западной Украине в отеле «Мечта» несколько человек мечтают о настоящей жизни, которая в конце концов наступает, когда Западная Украина присоединяется к Советской Украине. «*Человек № 217*» — драма о россиянах, насильно угнанных в Германию и сопротивляющихся гитлеровцам.

На этом первом весьма драматически сложившемся этапе звукового кино в нашей стране, по сути, все советские фильмы были насыщены и перенасыщены словом. И не просто словом — предельно, до невозможности идеологизированным, политизированным словом. Никаких других способов выразить требуемую идею советские режиссеры в звуковом кино так и не нашли (да, судя по всему, и не искали). Как и всюду, только с 1960-х гг. в нашем кинематографе начнут появляться и другие средства для выражения идей (кстати, не менее политизированных): особые фабульные ситуации, монтажные приемы, съёмочные решения.

**КИНОФИЛЬМЫ
И КИНОРЕЖИССЕРЫ
МИРНОГО ВРЕМЕНИ**



Best film
of the Year



Best film
of the Year
in any Nation!
(Oscar statuette)
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences)



BICYCLE THIEVES
IMMEDIATE EXHIBITION
ALL THE THIEVES
DE SICA'S

BICYCLE THIEVES



Как сказал фон Клаузевиц, война есть не что иное, как продолжение политики с привлечением иных средств. Но кино, как и другие виды Искусства, как и Искусство как таковое, к политике отношения не имеет, вернее — не должно иметь (если Искусство соответствует той или иной политике, значит оно не Искусство, а что-то иное). Поэтому если Вторая мировая война и повлияла как-то на кинематограф, то лишь очень поверхностно, на время военных действий снизив объемы кинопроизводства, изменив тематику некоторых фильмов, спровоцировав исход талантливых кинематографистов из Германии и Франции и пробудив в некоторых странах-участницах патриотические настроения зрителей. Но природу кинематографа военные действия не затронули и затронуть не могли, потому что были не условием развития съемочного процесса, а в лучшем случае — объектом киносъемок. Кино, как и раньше, до войны, развивалось по трем направлениям — производственному, техническому и художественному. В голливудском кино доминировали первые два направления, но, как выяснилось, это не сделало «классический Голливуд» менее уязвимым.

Когда Голливуд переживает кризис Если посмотреть на цифры (что естественно для Голливуда), то станет очевидной любопытная тенденция времен войны: количество фильмов сокращалось (за четыре года на треть), а прибыль росла (почти на четверть).

Год	Фильмы «восьмерки»	Прибыль «восьмерки» в млн \$ (в ценах тех лет)
1942	358	49,5
1943	279	60,6
1944	270	59,0
1945	234	63,3

(Finler J.W. The Hollywood Story. Crown Publishing Group. 1988)

Другими словами, компании собирали все больше денег за прокат все меньшего количества фильмов. Факторов — два: рост цен на билеты и потребность чаще ходить в кинотеатр, прячась там от неприятностей. С одной стороны, это приводило к сокращению технического персонала студий, а с другой — резко ослабляло компании «большой восьмерки», смысл существования которых как раз и заключался в массированном и монопольном кинопроизводстве. С ослаблением компаний «восьмерки» их место в общей прокатно-производственной мозаике постепенно начали занимать независимые продюсеры. Разумеется, их независимость была еще относительной (свои фильмы они в те годы прокатывали через кинотеатры, принадлежавшие компаниям «восьмерки»), но с течением времени их производственная, финансовая, а затем и общекультурная доля становилась все значительнее.

К этому процессу добавилась и антитрестовская кампания, проводившаяся правительством еще с довоенного периода, когда в 1938 г. министерство юстиции инициировало слушания по делу «Соединенные Штаты против Paramount Pictures, Inc.», как раз и связанные с монополистическим характером деятельности крупных голливудских корпораций. Слушания эти оказались длительными, растянувшись на десятилетие, и вот теперь, 15 мая 1948-го, Верховный суд вынес вердикт о виновности корпораций «восьмерки» в монопольном и принудительном ограничении свободы торговли в сфере кинематографа. Этим постановлением были запрещены система Block Booking, произвольное установление цен на билеты, ценовые сделки и навязывание кинотеатрам ценовых норм — все это признавалось противоречащим закону. Кроме того, ряд корпораций (пять «больших» мейджоров) были обязаны отказаться от владения кинотеатрами, что стало самым болезненным ударом по кинематографу крупных корпораций, так как именно обладание кинотеатрами обеспечивало мейджорам постоянное процветание и финансовое могущество.

Разумеется, система, складывавшаяся на протяжении трех десятилетий, не могла рухнуть в одночасье, и постановление

Верховного суда, так называемый «закон о разводе», было исполнено лишь к середине 1950-х. Именно тогда мейджоры переставали быть мейджорами: они не только лишились сверхприбыли — теперь у них отпала необходимость производить массу фильмов для своих многочисленных кинотеатров, которые уже стали несвоими. В результате им пришлось сокращать производство и увольнять персонал.

Тем временем для огромных масс населения заметно улучшались жизненные условия: США не только вышли победителями из мировой войны, они еще и выкарабкались из депрессии, чему, кстати, как раз и способствовала война, оживив производство. Теперь все необходимые (и ненужные) товары и услуги стали достоянием масс, а не только богатых счастливицков. Получая достаточно высокие зарплаты, люди бросились приобретать и движимость (автомобили), и недвижимость (дома), их страсть к развлечениям достигла докризисного уровня в 1920-х гг., и, чем больше появлялось новых развлечений, чем многообразнее они были, тем меньше зрителей посещали кинотеатры, а значит, падала прибыль кинокомпаний, которым опять-таки приходилось сокращать выпуск фильмов и увольнять персонал. Добавлю сюда еще и беби-бум (резкий рост рождаемости), обусловленный возвращением с фронтов сотен тысяч молодых людей и накрепко привязавший к дому, к детским кроваткам существенную часть зрителей и зрительниц, — и, думаю, общая кризисная ситуация в кинопромышленности станет очевидной. А я ведь еще ничего не сказал о начале массового телевидения!

Следует помнить еще и о холодной войне, начавшейся с окончанием военных действий, о противостоянии двух политических систем, в основании каждой из которых была заложена колоссальная военная мощь. Одна система строилась на американском военном и экономическом могуществе плюс потенциал стран Западной Европы и некоторых государств Азии и Латинской Америки. Другая базировалась на военном «кулаке» нашей армии, на военной силе, накопленной в ходе Второй мировой войны

и освобождения территории СССР от германских войск, — эта система постепенно охватывала и страны Восточной Европы, некоторые из азиатских стран и Кубу. Противостояние, включавшее в себя гонку вооружений (в том числе ядерных), создание военных баз вблизи территорий противника, экономическое давление вроде блокад и эмбарго и т. п., было опасно как раз военным могуществом каждой из противоборствующих систем. Упоение собственной мощью могло привести к катастрофе — ведь любую систему возглавляют люди, а людям, как известно, свойственно заблуждаться и на свой счет, и на счет соперника. С ростом мощи понижался порог риска, и человечество несколько раз оказывалось на грани войны (ситуация вокруг Западного Берлина, война в Корее, столкновения на Ближнем Востоке, Карибский кризис и т. д.). В рамках каждой из систем велась ожесточенная, оголтелая пропаганда и контрпропаганда, в которые втягивались деятели искусств. И в этом отношении самые тяжелые моменты возникли в конце 1940-х — начале 1950-х гг.

Еще до войны, в 1938 г., был создан специальный Комитет палаты представителей конгресса, которому предстояло заниматься расследованиями антиамериканской деятельности; уже после войны деятельность этого комитета стала притчей во языцех, спровоцировав так называемую «охоту на ведьм», то есть, по сути, антикоммунистическую кампанию. Комитет стал известен как Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности (формально — постоянная подкомиссия комитета). С 1947 г. Комиссия стала изучать «проникновение коммунистов в кинопромышленность Голливуда». С этой целью на заседания Комиссии было вызвано десять человек, которых обвинили в неуважении к конгрессу за отказ обнародовать свои политические пристрастия; в апреле 1948 г. они предстали перед судом, были приговорены к году тюремного заключения и штрафу в тысячу долларов. В Историю процесс вошел как «дело голливудской десятки», которую составили Херберт Биберман, Эдвард Дмитрык, Эдриэн Скотт, Элва Бесси, Лестер Коул, Ринг Ларднер-мл.,

Джон Хоуард Лоусон, Элберт Мальц, Сэмьюэл Орнитц и Дэлтон Трамбо. Кто-то из них известнее (Дмитрык, например, автор фильмов «*Перекрестный огонь*», 1947; «*Мятеж на “Каине”*», 1954; «*Молодые львы*», 1958), кто-то не очень известен, но главное — создан прецедент: составлены черные списки людей, которых, если они были наказаны по решению комиссии, никто не имел право брать на работу. Кстати, самый известный из «десятки» Э. Дмитрык чуть позже пошел на соглашение с комиссией, был в награду досрочно выпущен на свободу и без помех продолжал работать как режиссер.

Однако дело «голливудской десятки» было только началом — основная волна антикоммунистической истерии, порожденной холодной войной и противостоянием с СССР, пришла на 1951 г. Здесь уже дело не ограничилось несколькими «преступниками» — среди подозреваемых в коммунистических настроениях числилось уже более 300 человек, среди которых немало людей (сценаристов, режиссеров), так сказать, «первого ряда»: Элиа Казан, Бад Шэлберг, Жюль Дассэн, Карл Формен, Дэшиел Хэммет, Лилиан Хеллмен, Йорис Ивенс, Джозеф Лоузи и т. д. Как и в случае с «десяткой», здесь тоже нашлись люди, сломленные ситуацией и пошедшие на сотрудничество с комиссией, например Элиа Казан, один из лучших голливудских режиссеров тех лет и основатель нью-йоркской Actors Studio (вместе с Ли Страсбергом), где преподавание велось по системе Станиславского. Большинство же из допрошенных были зафиксированы как «недружественные свидетели», занесены в черные списки и оказались вынуждены уехать за границу и/или укрыться за псевдонимом. Период этот продлился вплоть до начала 1960-х гг. и получил историческое наименование «маккартизм» (по фамилии Джозефа Маккарти, сенатора-республиканца, одно время, с 1951 по 1953 г., возглавлявшего комиссию).

Впрочем, не одними только судебными процессами жил Голливуд. Как и война, судебные процессы не были условием развития кинематографа, и затормозить его они никак не могли.

А вот что действительно способствовало прогрессу, например съемочной техники, так это стремительное развитие телевидения: в 1946 г. в частные руки было продано 6400 телевизоров, в 1948-м — уже 1 млн, в 1950-м — 6 млн, в 1955-м — 31 млн. К концу десятилетия из каждых 100 семей телевизоры имели 85. (Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть книгу Ежи Теплица «Кино и телевидение в США», 1966.) Другими словами, люди предпочитали теперь не идти в кинотеатр, а сидеть дома и смотреть телевизор. Это тут же сказалось на посещаемости и, соответственно, на прибыли.

Год	Общее кол-во фильмов	Фильмы «восьмерки»	Фильмы независимых	Фильмы, снятые за рубежом	Прибыль «восьмерки» в млн \$	Посещаемость к/т в неделю в млн чел.
1946	467	239	139	89	119,9	82
1947	487	234	136	118	87,3	73
1948	459	225	141	93	48,5	66
1949	479	224	132	123	33,6	61
1950	622	242	141	239	30,8	55
1951	654	277	114	263	31,1	49
1952	463	252	72	139	23,9	43
1953	534	285	59	190	22,8	42
1954	427	197	56	174	34,7	47
1955	392	189	65	138	36,0	50
1956	479	210	62	207	31,3	50
1957	533	220	80	233	23,2	41
1958	507	174	67	266	8,7	35
1959	439	148	39	252	32,1	32
1960	387	119	35	233	33,5	30

(Finler J.W. The Hollywood Story. Crown Publishing Group. 1988)

Надеюсь, читатель оценил, насколько усложнилось кинопроизводство по сравнению с довоенным временем: появились так называемые независимые; кроме того, фильмы стало выгодно снимать за рубежом (в основном в Англии и Италии). Обратите внимание и на самый настоящий обвал посещаемости кинотеатров, а значит, и объемов прибыли.

Все это вынуждало хозяев «большой восьмерки» взяться за технологическое обновление кинопроизводства: чтобы выманить зрителей из квартир в кинотеатры, им были предложены новинки — широкоэкранное кино, широкоформатное кино, 3D.

Широкоэкранное кино — это 35-миллиметровая пленка плюс анаморфотная насадка на объектив, сужающая изображение при съемке и расширяющая его при проекции; первая система, CinemaScope, впервые была применена на съемках цветного фильма «Плащаница» (другой перевод — «Багряница», 1953) Генри Костера.

Широкоформатное кино снималось на широкой (до 70 мм) пленке и предполагало переоснащение всего кинопарка страны, что было нереально. Первую систему, Todd-AO, впервые применили в картинах «Оклахома!» Фреда Циннемана (1955) и «80 дней вокруг света» Майкла Андерсона и Джона Фарроу (1956).

3D (или стереокино) в виде нескольких конкурировавших технологий впервые в массовом прокате применено в 1953 г. в фильмах «Дьявол Бваны» Арча Оболера и «Целуй меня, Кейт» Джорджа Сидни (оба в системе Anscocolor), а также «Восковой дом» Анрэ Де Тота (система Warnercolor). Изображение везде было еще низкого качества. Словом, это мало чем помогло, и мейджоры продолжали сокращать производство и увольнять персонал.

В послевоенные полтора десятилетия в Голливуде, что называется, расцветают так называемые психодрамы. Психологическая драма становится «полижанром», то есть вмещает в себя другие жанры — триллер, детектив, драму, мелодраму, а иногда и комедию. Еще в годы войны появилась целая группа филь-

мов («Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, 1941; «Лаура» Отто Преминджера, 1944; «Убийство, милочка!» Эдварда Дитриха, 1944; «Двойная страховка» Билли Уайлдера, 1944), которую в 1946 г. французские критики Нино Франк и Жан-Пьер Шартье назвали *film noir* («черный фильм»). После войны *film noir* становятся наиболее заметным «направлением» в голливудском кинематографе. Качества, присущие этим фильмам (криминальный сюжет, мрачная фаталистическая и пессимистическая атмосфера, «ночная» обстановка, стертая грань между героем и антигероем, общий реализм действия), после войны не только не ослабели, но заметно усилились, что, в свою очередь, уже в 1955 г., отметили другие французские критики Рэмон Борд и Этьен Шометон (в книге *Panorama du film noir américain, 1941–1953*).

«Женщина в окне» Фрица Ланга (1945), «Потерянный уик-энд» Билли Уайлдера (1945), «Большая спячка» Говарда Хоукса (1946), «Грубая сила» Жюль Дассэна (1947), «Мсье Верду» Чарльза Чаплина (1947), «Леди из Шанхая» Орсона Уэллса (1948), «Веревка» Алфреда Хичкока (1948), «Сансет-бульвар» Билли Уайлдера (1950), «Асфальтовые джунгли» Джона Хьюстона (1950), «Окно во двор» Алфреда Хичкока (1952), «Отныне и во веки веков» Фреда Циннемана (1953), «Целуй меня насмерть» Роберта Олдрича (1955), «Головокружение» Алфреда Хичкока (1958), «Свидетель обвинения» Билли Уайлдера (1958) и т. п.

«Потерянный уик-энд» — история нравственного падения и возрождения писателя-алкоголика. «Мсье Верду» — вариант сказки о Синей Бороде; разорившийся банковский клерк убивает одну за другой своих жен и забирает их деньги. «Веревка»: два вчерашних студента, возомнившие себя сверхлюдьми, убивают своего сокурсника, прячут тело в сундук посреди гостиной и приглашают семью убитого, превращая сундук в обеденный стол; впрочем, их бывший преподаватель раскрывает это преступление. «Сансет-бульвар» — история о том, как бывшая звезда беззвучных фильмов, стремясь вернуться в кино, нанимает случайного знакомого в качестве сценариста, а затем из ревности убивает

его. «*Окно во двор*»: фотограф-экстремал, сидя с загипсованной ногой возле окна, определяет, что в одной из квартир дома напротив муж убил свою жену. «*Свидетель обвинения*»: знаменитый адвокат защищает человека, обвиненного в убийстве пожилой дамы; с помощью бывшей жены его клиента защита удается, но выясняется, что клиент все-таки убийца.

Постоянные темы этих фильмов — преступления, убийства, самоубийства, подсудные интриги, пороки; их персонажи — палачи или жертвы, иногда герои и злодеи, страдающие психическими комплексами и одержимые нездоровыми амбициями. Все они равно лишены принципов, идеалов и надежд, одинаково циничны, рассудочны и бесчеловечны.

Снятые в атмосфере маккартизма, холодной войны, гонки вооружений, борьбы с мафиозными группировками, эти фильмы отражают общественные тревоги, пессимизм и беспокойство о будущем многих американцев. Потому они и названы «черными» (noir).

Разумеется, выходили фильмы и других жанров: мюзиклы («*Пение под дождем*» Стэнли Донена и Джина Келли, 1952; «*Джентльмены предпочитают блондинок*» Говарда Хоукса, 1953); фильмы ужасов («*Тварь из Черной лагуны*» Джека Арнолда, 1954; «*Франкенштейн 1970 года*» Говарда Коча, 1958); вестерны («*Моя дорогая Клементина*» Джона Форда, 1946; «*Шейн*» Джорджа Стивенса, 1953); комедии («*Безумная среда*» Престона Старджеса, 1950; «*Римские каникулы*» Уильяма Уайлера, 1953); костюмно-исторические фильмы («*Юлий Цезарь*» Джорджа Манкевича, 1953; «*Война и мир*» Кинга Видора, 1956). Какими бы иногда легковесными они ни казались, эти фильмы выполняли в те годы важную общественную функцию, развлекая зрителей, отвлекая их от политических, криминальных и житейских страхов.

С середины 1950-х гг. появлялись и фильмы на социальные темы. Близилась новая эпоха, американское общество постепенно преодолеvalo маккартизм, начинался процесс десегрегации, был принят закон о гражданских правах, безработица вновь становилась массовой (до 5 млн человек), регламентировалась

деятельность профсоюзов — именно эти и многие другие события в общественной и частной жизни американцев способствовали появлению невиданных прежде фильмов.

«Соль земли» Герберта Бибермана, 1953 (о борьбе шахтеров на цинковом руднике за свои права); «В порту» Элиа Казана, 1954 (о противостоянии молодого докера и мафиозной верхушки профсоюза); «Бунтарь без идеала» Николаса Рэя, 1955 (юный герой, рассерженный на все и на вся, старается «перевоспитать» своего отца, безвольного и бесхарактерного подкаблучника жены); «Центр бури» Дэниела Тарэдэша, 1956 (библиотекарьша в провинциальном городке принципиально отказывается убрать с полок книгу «Сон коммуниста»); «Двенадцать разгневанных мужчин» Сиднея Люмета, 1957 (жюри присяжных решает судьбу юноши, обвиненного в убийстве своего отца); «Не склонившие головы», 1958 (история двух преступников, белого и чернокожего, скованных одним наручником и бежавших из тюремного «воронка» в одном из штатов на Юге) и «На берегу», 1959 (отношения между людьми по окончании ядерной войны) Стэнли Крэймера; «Квартира» Билли Уайлдера, 1960 (рядовой клерк, вынужденный предоставлять свою квартиру начальнику для любовных свиданий, восстает против него) и т. д.

Вряд ли эти фильмы могли повлиять на посещаемость кинотеатров, но ситуацию в обществе они отражали. Кроме того, все они были низкобюджетными, что важно для снижения расходов на кинопроизводство. Правда, Голливуд уже стоял перед новыми испытаниями на прочность: в 1957 г. был ликвидирован один из мейджоров — РКО; «классический» период заканчивался. Так что опыт социальных низкобюджетных фильмов экономически, видимо, оказался бесполезным.

Любопытно еще и то, что звук, закономерно появившийся четвертью века раньше, на протяжении всех прошедших с тех пор лет выполнял лишь идеологические и озвучивательные (дополняющие и информационные) функции и, по сути, не применялся как средство художественной выразительности.

Французский кинематограф сценаристов Бурные политические события, захлестнувшие Францию после освобождения (чистка общества от вишистов, референдум, парламентские выборы, смена политического режима в стране и т. д.), естественно образом сказались и на кинопромышленности, поставив ее перед рядом проблем. Первая проблема — американские фильмы: за время войны Голливуд произвел в общей сложности около 2000 фильмов, и теперь там рассчитывали их продать (рынки-то в оккупированной Европе для их сбыта до сих пор были закрыты). С этой целью в 1946 г. в Вашингтоне было подписано соглашение о распределении прибыли от кассовых сборов во французских кинотеатрах. Документ подписали премьер-министр Франции Леон Блюм и государственный секретарь США Джеймс Бернс (Бернс), и в историю этот документ вошел под их фамилиями — как соглашение Блюма — Бернса. По этому соглашению французская доля доходов от проката зарубежных фильмов в кинотеатрах Франции составляла 38% от общевалового сбора после продажи билетов (для сравнения: до войны французская доля составляла 65%, а в 1943-м — 85%; см.: Sadoul G. Histoire du cinéma mondial. 8^e éd. 1966). Это не могло не возмутить практически всех, кто работал в кино, и под давлением общественного мнения (его выражал Комитет защиты французского кино, созданный после освобождения) Национальная ассамблея приняла так называемый «закон о помощи», позволявший национальной кинопромышленности ежегодно выпускать до 100 фильмов. Но эта проблема — экономическая.

Серьезнее оказалась другая проблема — тематическая, и если с экономикой в кино кое-как справились, то с темами, с их актуальностью, жизненностью, оригинальностью справиться так до конца 1950-х гг. и не удалось. Тематическая мешанина, в подавляющем большинстве искусственные, чуть ли не математически рассчитанные сюжеты, вымышленные, часто фантастические, сказочные ситуации, причем не в отдельных фильмах, а в массиве — все это

базировалось на прекрасно организовавшейся после войны кинопромышленности, на отлично оснащенных студиях, на высоком профессиональном уровне большинства режиссеров и технического персонала студий. Если же к сказанному добавить массовый зрительский интерес к кино, в противовес и США, и Италии, и Германии не ослабевающий, а растущий на протяжении всего десятилетия (пик посещаемости в 1957 г. — 400 млн зрителей при 50-миллионном населении страны), то центральное противоречие послевоенного французского кино станет очевидным: популярность и высокое профессиональное качество против почти абсолютной тематической, содержательной пустоты. Высокий профессиональный уровень французских послевоенных фильмов даже породил термин *qualité française* — «французское качество».

При максимальном, удивительном зрительском интересе к кино снимались фильмы, где отсутствовало главное — настроения, переживания, мышление миллионов людей, так или иначе перенесших оккупацию, по сути национальный позор, и теперь возвратившихся к мирной жизни — прежней либо новой. Противоречие это действительно решающее, ибо оно оказалось долгосрочным, растянувшись на целых полтора десятилетия, и преодолеть его, по крайней мере частично, смогли лишь те режиссеры, кто в конце 1950-х гг. счел возможным отказаться и от технологического совершенства съемочного процесса, и от профессионализма зарекомендовавших себя мастеров. Чтобы понять, почему массовый зритель поддерживал именно такое, эскапистское, как в годы оккупации, кино, надо разобраться в том, что это кино собой представляло, что за фильмы выходили на протяжении полутора послевоенных десятилетий и кто над этими фильмами работал.

Начнем с болезненной темы. Сегодня любопытно практически полное безразличие режиссеров (да и зрителей) тех лет к теме только что минувшей войны и Сопrotивления. Из всей достаточно обильной кинопродукции 1946 г. (94 фильма) всего несколько фильмов так или иначе касались этой темы: в «*Битве*

на рельсах» Ренэ Клемана воссоздавались недавние партизанские сражения и расправы немцев над партизанами; в документальной картине Жана Гремийона «*На рассвете 6 июня*» показано, как англо-американские войска высаживались во французской Нормандии; в фильме «*Благондежный папаша*» комика Ноэль-Ноэля (при участии того же Клемана) не без остроумия обыгрывались партизанские приемы конспирации; в фильме Ива Алегрэ «*Демоны рассвета*» рассказывалась история, связанная с высадкой французских десантников в Тулоне. Вот, пожалуй, и всё.

В 1947 г. (83 фильма) тот же Клеман поставил фильм «*Проклятые*», который оказался скорее психологическим этюдом, чем фильмом о войне: 13 нацистов, военных и штатских, плывут на подводной лодке в Южную Америку, и в тесном пространстве лодки среди людей, чувствующих свою обреченность, накаляются страсти; при этом война и проблема нацизма здесь лишь заданные условия; замените нацизм, допустим, коммунизмом и переместите действие из Германии в Россию, из 1945 в 1991 г., сразу после авантюры с ГКЧП, и увидите, что суть фильма не изменится.

В 1948 г. (92 фильма) Жан-Поль Ле Шануа напомнил о военном времени, смонтировав из документальных съемок фильм «*В центре бури*», посвященный партизанским боям в районе Веркора (предгорье Альп).

В 1952 г. (100 фильмов) все тот же Клеман снял впечатляющую картину «*Запрещенные игры*», где показал, как сказывается война на чувствах и поведении детей.

Затем, уже только в 1956 г. (116 фильмов), неожиданно появляются сразу два оригинальных произведения, так или иначе связанные с войной и оккупацией: «*Приговоренный к смерти бежал*» Робера Брессона и «*Через Париж*» Клода Отан-Лара. Разумеется, это не все фильмы что были сняты о войне после войны (таких картин было десятка три), а только те, что задержались в Истории в силу тех или иных обстоятельств: какой-то остался благодаря мастерству режиссера, какой-то — из-за острой проблематики,

а какой-то, например фильм Брессона, запомнился необычной манерой съемок.

«*Приговоренный к смерти бежал*» — история подготовки к побегу из тюрьмы и сам побег. 1943 год. В Лионской тюрьме немцы сажают в одиночную камеру одного из руководителей Сопротивления, и он в конце концов бежит-таки из этой тюрьмы. Это — все, что происходит в фильме. Брессон, сам бывший заключенным в годы войны, придерживается «концепции малых действий»: добыть булавку, чтобы самому снять наручники; зачистить ручку ложки, превратив ее в стамеску; разобрать и снова собрать деревянную дверь; соорудить из матрацных пружин и одежды веревки для побега и т. п.

«*Приговоренный к смерти бежал*» — фактически единственный подлинно новаторский фильм, созданный во Франции за полтора десятилетия после окончания Второй мировой войны. Это уникальное произведение, причем не только во французском, но и в мировом кинематографе, и уникальность его — прежде всего в понимании того, что такое реальность, изображение на экране; далее, она — в структуре, в построении фильма; наконец — в стиле, в котором он снят. Брессону, пожалуй, первому в мировом кино удалось воссоздать на экране реальную ситуацию — не придуманную, не имитирующую подлинную жизнь, не раскрашенную в какие бы то ни было «сильные» краски, а именно реальную — ту, которая не хуже и не лучше того, что было на самом деле. Она — такая, какая есть. И в то же время она не реальна — она художественна, она — образ тюремной несвободы. Причем добился этого Брессон с помощью не документального, а игрового кино, то есть он не воспроизводил живую жизнь, а сыграл по ее правилам. Любопытно, что во всех ролях заняты непрофессиональные исполнители, неактеры. В этом удивительном фильме нет интриги и соответствующей композиции. Более того, Брессона даже не заботит, казалось бы, естественная заинтересованность зрителя — удастся побег или нет. Он выстраивает свой фильм как цепь поступков, направ-

ленных на преодоление внешних препятствий, сковывающих личную свободу. Фильм Брессона фактически открыл дорогу новому кинематографу, как раз и нуждавшемуся в подлинности, невымышленности событий, в реальных людях и в их настоящих, непридуманых переживаниях, которые на экране превращаются в образы.

В свою очередь, действие в фильме *«Через Париж»* разворачивается в оккупированной немцами столице Франции, в обстановке дефицита продуктов питания и, соответственно, процветающего черного рынка. Двое случайно встретившихся людей переносят из одного района в другой, от одного спекулянта к другому в четырех чемоданах свинину. Этот фильм — воспоминание: все-таки миновало уже больше десятилетия, что-то сохранилось в памяти, что-то из нее изгладилось. Сохранилось впечатление об общей атмосфере в городе во время комендантского часа, изгладилась подробность; именно поэтому в фильме очень мало звуковых эффектов в эпизодах на улицах ночного города, которыми можно было бы передать гнетущее ощущение оккупированной столицы; по этой же причине павильонные эпизоды (подвал спекулянта продуктами, кафе, передняя в квартире, интерьер гостиницы, превращенной в полицейский участок) решены театрально, фактически за счет лишь почти сценического диалога. История двоих, вместе переживших одну ночь в оккупированном городе, точнее — комендантский час, рассказана тем не менее достаточно выразительно, по крайней мере, фильм запоминается.

В другой группе послевоенных фильмов так или иначе продолжали обыгрываться настроения довоенной эпохи — предвоенных лет, второй половины 1930-х гг. Напомню, что основная коллизия (конфликт) тех лет — столкновение грез и реальности, утрата иллюзий, разбившиеся мечты, обманутые надежды, в те времена связанные с крахом Народного фронта и приближением войны. Возможно, общий консерватизм, некое оцепенение, охватившее миллионы людей, которые на протяжении буквально нескольких лет пережили и позор оккупации, и восторг освобождения,

подвигли того же Марселя Карнэ на имитацию былых, уже позабытых конфликтов, связанных с людьми, обреченными на разлуку или смерть.

Бывший партизан — участник Сопротивления приезжает сообщить о гибели своего друга его жене, но друг оказывается живым и невредимым; герой влюбляется в женщину, оказавшуюся сестрой предателя, и их связь заканчивается трагически («*Врата ночи*», 1946). Пожилой герой вынужден жить между двумя любовными историями — одной медленно догорающей и другой, которая пока еще даже не началась («*Мария из порта*», 1949). Заключенному снится сон: он оказывается в стране забвения и ищет там свою возлюбленную, которую уводит владелец замка; но в реальности эта девушка просит его начальника, которого он обворовал, освободить героя из тюрьмы; она выходит за начальника замуж, а герой готов вновь уйти в страну забвения («*Жюльетта, или Ключ к снам*», 1951). В скучной, полной унижений жизни героини, выданной замуж за кузена, появляется человек, в которого она влюбляется. Но над обоими довлеет злой рок... («*Тереза Ракен*», 1953).

Во всех этих фильмах Карнэ настойчиво возвращается к теме недостижимого счастья, несбыточной мечты. Но в 1950-х гг. подобные темы уже перестали отвлекать от общественных тревог, как и костюмные фильмы типа «*Красота дьявола*» (1950) и «*Ночные красавицы*» (1952) Рене Клера, «*Фанфан-Тюльпан*» Кристиан-Жака (1952), «*Красное и черное*» Клода Отан-Лара (1954), «*Френч-канкан*» Жана Ренуара (1955) и т. д. Скорее, эти фильмы оказывались лишь средством избежать злобы дня, проблем, которые уже тогда накапливались за прочной стеной консервативной Четвертой республики, и вовсе необязательно они были социальными или экономическими — куда важнее оказались проблемы социально-психологические и нравственные.

Немалое место после войны во Франции занимали «полицейские» фильмы. Из-за общего мрачного, пессимистического тона их вполне можно было бы назвать *films noirs* по аналогии

с американскими психодрамами (тем более что название-то это — французское). Вопрос здесь не столько в жанре, сколько в настроениях, охвативших и зрителей, и кинематографистов фактически всех стран — участниц только-только закончившейся войны: подавленность, удрученность, уныние, безысходность, безнадежность, даже депрессия — вот что ощущали люди по обе стороны Атлантики. И ничего удивительного в этих настроениях не было — слишком велики оказались потери, слишком малы, незначительны оказались итоги — плоды как побед, так и утрат. Отсюда — частое обращение режиссеров и в Америке, и в Европе, и в Японии к теме преступлений, не важно, совершались ли они закоренелыми преступниками, рецидивистами или людьми нормальными, цивилизованными, но оказавшимися, допустим, в нештатной ситуации; отсюда же — внимание режиссеров к темным, мрачным сторонам человеческой личности, к потаенным желаниям, как правило и предосудительным, и подсудным; отсюда же — тяготение режиссеров к ночным сценам с их «экспрессионистским» освещением, причудливыми тенями, таинственностью ночного мрака, кровавыми конфликтами, разрешающимися под покровом ночи.

Во Франции *films noirs* вместили в себя два наиболее популярных жанра — «полицейский» фильм и семейную драму: «*Последнее су*» Андрэ Кайата (1946), «*Мартен Руманьяк*» Жоржа Лакомба (1946), «*Паника*» Жюльена Дювивье (1946), «*Между 11-ю и полночью*» Анри Декуэна (1946), «*Набережная Орфевр*» Анри-Жоржа Клузо (1947), «*Сюзанна и ее грабители*» Ива Чампи (1949), «*Дедэ из Антверпена*» (1948) и «*Такой прелестный маленький пляж*» (1949) Ива Алегрэ, «*Правда о малютке Донж*» Анри Декуэна (1951), «*Золотой Шлем*» Жака Бекера (1952), «*Тереза Ракен*» Марсея Карнэ (1953) и т. п. Перечислять можно долго — я выбрал наиболее известные фильмы периода. Все названные картины, а еще больше неназванных (они в те годы выходили в прокат массированно), отличались жесткой драматургической конструкцией, высоким качеством съемок, великолепными актерскими

работами, и фактически все пользовались успехом у массового зрителя. Films noir в целом, разумеется, представляют собой чистейший коммерческий ширпотреб, но таков именно поток подобных фильмов; если же в него взглянуть, то в нем нет-нет да и мелькнут творческие произведения. К таковым, на мой взгляд, в той или иной степени относятся «Набережная Орфевр», «Дедэ из Антверпена» и «Золотой Шлем».

«Набережная Орфевр»: ревнивый муж легкомысленной певички из варьете намерен выяснить отношения со старым развратником, но, придя к нему, обнаруживает его убитым; подозрение падает и на него, и на его жену; только комиссар полиции выясняет истину.

«Дедэ из Антверпена»: в жизни проститутки из Антверпена появляется человек, которого она действительно любит, но ее сутенер не может позволить ей быть с ним.

«Золотой Шлем»: фильм основан на судебных протоколах рубежа XIX и XX вв.; это история конфликта в среде уголовников из-за проститутки по прозвищу Золотой Шлем, или Золотая Каска (так называли ее прическу).

Мне кажется, что на общие настроения и кинематографистов, и зрителей подействовала все та же холодная война, побудившая правительства Четвертой республики к консервативной внутренней и достаточно агрессивной внешней политике, к чему французские кинематографисты оказались не готовы. Этим объясняется тематическая мешанина, фантастические, сказочные истории, окрашенные ностальгией по довоенным временам, равнодушие к теме войны и Сопrotивления и необыкновенная популярность films noir, пронизанных настроениями безнадежности и безысходности. Неготовыми оказались и зрители, только-только пережившие национальный позор оккупации и окунувшиеся после освобождения в реальность безработицы, забастовок, экономической и политической неустойчивости.

Однако не за горами были и перемены. Как это не раз бывало в Истории, «новое» родилось в «старом» (в терминах Эйзенштейна).

Во-первых, в 1948 г. в журнале *L'Écran français* (№ 144) писатель и кинорежиссер Александр Астрюк опубликовал статью под названием «Рождение нового авангарда: камера-перо», где, в частности, писал: *«Побывав последовательно ярмарочным аттракционом, развлечением вроде бульварного театра и способом сохранить образы эпохи, [кино] постепенно становится языком. Язык — это, собственно, форма, в которой и посредством которой художник способен выразить мысль, сколь бы абстрактной она ни была, или передать свои чувства точно так же, как это сегодня делается в очерках или в романах. Поэтому я обозначаю новую эпоху в кино формулой “камера-перо”. Этот образ имеет вполне определенный смысл: это значит, что кино мало-помалу освобождается от тирании зрелищности, от кадра ради кадра, от пересказа забавных историй, от конкретной реальности и становится столь же гибким и изощренным средством письма, как и то, что свойственно письменному языку».*

История показала, что «новой эпохи в кино» придется ждать почти десятилетие, но идея камеры-пера оказалась живучей.

Во-вторых, в 1951 г. критик и теоретик экрана Андрэ Базен, режиссер и сценарист Жак Дониоль-Валькроз и писатель и критик Жозеф-Мари Ло Дюка основали журнал *Les Cahiers du cinéma* («Кинематографические тетради»), и Базен, «душа» журнала, пригласил на работу в редакцию нескольких амбициозных молодых людей — Франсуа Трюффо, Жан-Люка Годара, Клода Шаброля, Эрика Ромера, Жака Ривета, которые мечтали стать режиссерами, а до поры трудились как журналисты, редакторы, интервьюеры, интенсивно смотрели фильмы

(из-за чего заслужили прозвище «фильмотечные крысы») и писали яростные статьи, за что их еще прозвали «младотурками». Они требовали свежей, современной тематики, писали о голливудских фильмах и почему зря ругали современный им французский кинематограф. В одной из таких статей под названием «Об одной тенденции во французском кино» Франсуа Трюффо энергично раскритиковал весь кинематограф *qualité française*, сделав, правда, исключения для Жана Ренуара, Робера Брессона, Жана Кокто, Жака Бекера и Макса Офюльса. В этой же статье Трюффо впервые заговорил об «авторском кино» (*cinéma d'auteurs*) и о «политике авторов» (*politique d'auteurs*). Ну а в 1959 г. все они и дебютировали как режиссеры. Впрочем, об этом — в свое время и в своем месте.

Италия: через неореализм и «пеплу́мы» к авторским фильмам

К послевоенному состоянию итальянское кино шло довольно извилистым путем. В 1920-х гг. экраны страны, по сути, были отданы на откуп зарубежным кинокомпаниям. Кинопроизводство почти заглохло: с 1922 г. из всех фильмов, демонстрировавшихся в кинотеатрах страны, лишь 6% снималось на национальных студиях — остальное приходилось на импортные картины. Многие кинокомпании обанкротились и закрылись, в результате чего множество режиссеров, актеров, технический персонал студий вынуждены были искать работу за границей (прежде всего в соседней Франции, дальше — в Германии, еще дальше — в Соединенных Штатах). С середины 1920-х гг. итальянские кинокомпании ежегодно выпускали не более десятка фильмов, что сопоставимо лишь с нашим «малокартиньем» 1940–1950-х гг. Положение несколько улучшилось с появлением звука, во всяком случае кинопромышленность, хоть и с трудом, скрежеща и содрогаясь, начала производить новые фильмы.

1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
16	18	38	32	28	40	30	34	77	82	79	104	99	28

(Цифры здесь и дальше в этой главе заимствую из книги: Sadoul G. Histoire du cinéma mondial. 8^e éd. 1966.) В этих цифрах сразу ощущается рваный ритм кинопроизводства. Это означает, что ни у бизнеса, ни у зрителей, ни у властей не было последовательного понимания того, что собой представляет кино и зачем оно необходимо.

Бизнес не доверял ни зрителям, ни кинематографистам. Вялый зрительский интерес к кино объясняется тем, что Италия первой трети XX в. — по-прежнему европейская провинция, да еще и с сельским жизненным укладом, — провинция, на протяжении долгих столетий раздробленная на мелкие области, каждая со своей культурой, традициями и диалектом. Потому ясно, что

достаточно целостной зрительской массе в 1920-х и 1930-х гг. взяться еще было неоткуда, а ведь именно целостная зрительская масса только и может обеспечить фильмам прибыльность. Надо еще учесть, что с появлением звука возникла проблема с языком: фильмы снимались, как правило, на одном, тосканском, диалекте; он хоть и стал основой общепитальянского языка, но в некоторых областях, прежде всего на юге, население (зрительская масса) фильмов не понимало.

Безразличие фашистских властей к кино странно потому, что именно Муссолини сформулировал эффектную перифразу знаменитого тезиса Ленина («Из всех искусств для нас важнейшим является кино»): «Из всех вооружений для нас сильнейшим является кино» — перифразу, ставшую не менее знаменитой, нежели оригинал, и, откровенно говоря, не менее сомнительной. Но если последователи Ленина, к сожалению, реально превратили кинематограф в средство оглушения людей, то эффектные слова Муссолини так и остались словами. И, как говорится, слава богу, — хоть где-то в то «железное» время кино использовалось не как дубина, а хотя бы как средство развлечения.

В Италии государственный контроль проявился лишь в выдаче льготных кредитов послушным продюсерам и режиссерам, а также во введении прокатных квот, устанавливавших долю национальных фильмов: сначала она была 10%, затем 30%, а потом и 50%. Вводился и ряд других поощрительных мер. Кроме того, фашистское правительство способствовало организации массового кинопроизводства, что подразумевало и подготовку профессиональных кадров. В частности, в 1935 г. в Риме открылось государственное учебное заведение Centro Sperimentale di Cinematografia (Экспериментальный киноцентр), функционирующий и по сию пору; в 1937 г. в Дон-Боско, юго-восточном пригороде Рима, был выстроен грандиозный кинопроизводственный комплекс Cinecittà (буквально — «киногород»), включивший в себя, помимо всего прочего, 16 огромных съемочных

павильонов, самый крупный кинокомплекс в Европе даже по сравнению с UFA в Нойбабельсберге.

В том же 1937 г. Муссолини потребовал от министерства народной культуры выпускать в прокат ежегодно 100 фильмов, и в ответ на требование дуче с 1939 г. производство фильмов стало заметно расти, хотя желанной цифры удалось достичь только однажды, в 1942-м. С началом мировой войны идеологический контроль над кинематографом, естественно, ужесточился, однако ни геббельсовских, ни сталинских масштабов муссолиниевские идеологи и цензоры опять-таки не добились (возможно, они к этому и не стремились). Из 700 с лишним фильмов, снятых в Италии с 1930 по 1944 г., лишь около трех десятков были непосредственно увязаны с пропагандистскими задачами, которые ставило фашистское руководство страны. Повторяю: из семисот — три десятка. Я не намерен восхвалять Муссолини, но судите сами: можно ли это назвать идеологическим диктатом? Словом, не все так просто, как об этом писано в опубликованных у нас Историях кино: процессы подавления свободы не везде шли одинаково — в Италии оказалось достаточно подавить свободу духа, чтобы заставить национальную культуру в целом (и кинематограф в том числе) задыхаться, мельчать и мещанизироваться. В таких условиях не требовалось расстреливать или сажать за решетку, в концлагеря писателей, поэтов, художников и т. п.

Три десятка проправительственных фильмов были посвящены, собственно, «фашистской революции» (как высокопарно называли в то время «поход на Рим» в 1922 г.): «*Черная рубашка*» Джоакино Форцано (1933), «*Заря над морем*» Джордже Симонелли (1935), «*Старая гвардия*» Алессандро Блазетти (1935), «*Освобождение*» Марчелло Альбани (1942); из незначительного числа фильмов о войне — например, «*Пилот Лучано Серра*» Гоффридо Алессандрини (1938) или полудокументальные «*Люди на глубине*» Франческо Де Робертиса (1941) и «*Белый корабль*» Роберто Росселлини (1941); из фильмов об «африканской миссии» Италии (то есть

о завоевании Эфиопии) — в частности, «Белый эскадрон» Аугусто Дженины (1936) и «Бронзовые часовые» Ромоло Марчеллини (1937); из костюмно-исторических боевиков, герои которых изображались как предшественники дуче, — например, «Сципион Африканский» Кармине Галлоне (1937) или «Кондотьеры» Лоиса Тренкера (1937); наконец, из нескольких антибольшевистских фильмов интереснее других «Осада Алькасара» Аугусто Дженины (1939) о гражданской войне в Испании и «Человек с крестом» Роберто Росселлини (1943) о фашистском военном священнике, попавшем в советский плен.

Основной же массив фильмов напрямую не был связан с идеологическими стереотипами фашистского режима, а отражал чисто обывательские взгляды и вкусы, нравы и привычки; воздействие фашистской идеологии было непрямым — удушавшим таланты и мельчившим темы и выразительные средства. Повторяю: никого не требовалось расстреливать или сажать — власть была сильна страхом населения перед арестами и расстрелами.

Развитие кино в Италии связано, конечно, с нравами эпохи, с ее политическими условностями и с социально-психологическими условиями, в которых развивался кинематограф. Фашизм, как и всякая форма большевизма, непременно предполагает мифотворчество, которое, выйдя за стены служебных кабинетов разного уровня партийных идеологов, растворяется среди обычного люда, обретая подчас странный, причудливый вид. Так произошло с мифом о великой, «пламенной» Италии, наследнице Древнего Рима. Попав в массу полуграмотных, полунищих зрителей, этот миф получил у них неожиданное развитие: в великой Италии должна быть и великая элита, а великая — значит, родовитая и богатая, живущая в роскошных особняках, в шикарной, дорогостоящей обстановке. Символом, знаком этой обстановки стал... обычный телефонный аппарат! Правда, от остальных телефонов он отличался белым цветом. Фильмы, действие которых развивается среди представителей элиты, зрители (а за ними и критики) обозначили как «кино белых телефонов»: «Телефонистка» Нунцио

Маласоммы (1932), «Буду любить тебя всегда» Марио Камерини (1933/1943), «30 секунд любви» Марио Боннара (1936), «Синьор Макс» Марио Камерини (1937), «Тайная возлюбленная» Кармине Галлоне (1941) — вот некоторые фильмы «белотелефонного» кинематографа. Это — капля в море, а море — почти вся продукция «черного двадцатилетия», как еще называют период правления Муссолини (из-за черных рубашек фашистов), — те самые 700 с лишним фильмов.

На этом фоне любопытными и очень одинокими исключениями выглядели три фильма, в которых позднее критики искали истоки послевоенного кино.

«Четыре шага в облаках» Алессандро Блазетти (1942) — комедия о коммивояжере, согласившемся выдать себя за жениха случайно встреченной девушки, которая, забеременев неведомо от кого, возвращается домой к строгим родителям.

«Дети смотрят на нас» Витторио Де Сики (1943) — мелодрама, в которой, однако, затрагивается вполне реальная жизненная проблема, она сформулирована в названии: у семилетнего мальчика развелись, точнее разъехались, родители (в ту пору в Италии разводы были запрещены), мать ушла к любовнику, потрясенный отец покончил с собой, а мальчика забрали в приют.

«Одержимость» (другой перевод — «Наваждение», 1942) — режиссерский дебют Лукино Висконти, экранизация романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» — история о том, как мужчина и женщина, случайно познакомившись и безоглядно влюбившись друг в друга, убивают мужа, но судьба неотвратимо наказывает их. Висконти перенес действие в Италию, что и придало фильму своеобразие и выразительность. И дело здесь не только в том, что, в отличие, по сути, от всех фильмов тех лет, на экране с начала и до конца живет, передвигается, страдает, переживает, ссорится, мирится, грешит и мучается реальная Италия, город Феррара (север страны, область Эмилия-Романья): мы видим его предместья, улицы, площади, берега реки По, заправочную станцию, принадлежащую мужу Джованны, людей,

населяющих эти места, — рабочих, торговцев, проституток, бродяг, безработных — словом, всех тех, кого фашистская партийная пропаганда предпочитала не замечать в жизни и уж во всяком случае не пускать на экраны. Дело еще и в том, что режиссер вывел на экраны персонажей, характеры, личности которых, на его взгляд, были самой сердцевиной, ядром национального характера той эпохи с его суевериями вперемешку с верой, с ханжеством и тщательно скрываемым неистовым темпераментом. Все это противоречило официальной мифологии, и фильм на первых порах вообще запретили.

Так как запрещенных картин было немного (режиссеры в своей массе старались угодить властям), фильмом заинтересовался Муссолини, который, не увидев на экране никаких антифашистских, прокоммунистических и прочих противоправных призывов, разрешил его прокат. Фильм «подправили» и в начале 1943 г. выпустили на экраны, хотя в крупных городах он и не демонстрировался.

По окончании войны производство фильмов вновь стало расти.

1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
25	65	67	49	94	74	110	129	161	101	127	133	95	135	127

Судя по цифрам (опять-таки взятым из книги: Sadoul G. Histoire du cinéma mondial. 8^e éd. 1966), лихорадочность кинопроизводства в Италии осталась прежней, но изменились причины. Если в 1930-х гг. мало кто понимал, зачем вообще необходим кинематограф, то после войны никто таким вопросом не задавался, ибо всем было ясно, что кинематограф — это и промышленное производство (а стало быть, капиталовложения и прибыли), и способ воздействия на массового зрителя, и (иногда) искусство, и средство общения (коммуникации). Теперь, после войны, основным тормозом для роста производства оказались деньги. Их могло не хватать (и тогда производство падало) по разным причинам: послевоенная разруха, экономические трудности, безработица,

начало телевизионной «эры», оттянувшей от кинотеатров массу зрителей, и т. п. Но основа одна — колебание посещаемости. Зритель теперь принимал самое активное участие и в бесперебойной работе промышленного механизма («киноконвейера»), и в формировании репертуара кинокомпаний, либо «голосуя ногами», либо, напротив, осаждая кассы кинотеатров.

Сразу же по окончании военных действий сформировалась целая группа фильмов, названных неореалистическими. Если верить Лукино Висконти, термин *неореализм* придумал Марио Серандреи, работавший монтажником над «*Одержимостью*», — именно этим словом он и охарактеризовал фильм. И он, по-видимому, был прав: до «*Одержимости*» о термине *реализм* по отношению к кино речь заходила, лишь когда вспоминали о Нино Мартольо и его фильме 1914 г. «*Затерянные во мраке*». Понятно, что в другую эпоху о том же самом реализме говорить было уже невозможно — реализм стал совершенно другим, он стал новым, неореализмом. Почему именно неореализм оказался не просто самым известным из всех кинематографических течений — как довоенных, так и послевоенных, но и наиболее влиятельным направлением, воздействие которого сказалось фактически на всем мировом кинематографе последующих как минимум двух десятилетий?

Неореализм не школа, не система подготовки, не фиксированный набор стилистических приемов, характерный для определенной школы или направления, не режим выучки, не результат вышколенности; это и не перечень обязательных принципов. Неореализм был порожден самой жизнью, ее жесткими условиями, в которых оказались люди по окончании войны, — условиями, которые невозможно было ни преодолеть, ни принять. Как обычный человек может преодолеть безработицу, если рабочих мест нет? Обрести крышу над головой, если жить негде? Избежать бандитских условий существования, если бандиты повсюду? С другой стороны, как с этим смириться, как к этому привыкнуть? Ведь в таких условиях, казалось бы, невозможно жить.

Вот именно для того, чтобы дать понять обществу, что так жить нельзя, и снимались эти фильмы.

В них жизнь в стране показывалась такой, какой она, по всей вероятности, и была. Мы ведь и сегодня судим о том, как жили в Италии после войны, по неореалистическим фильмам — других источников у нас нет, и проза нам здесь не поможет — нам нужны наглядные, изобразительно конкретные, хроникальные, документально мотивированные свидетельства, какие способен дать только кинематограф. Но хроникально-документального кино недостаточно — оно создаст лишь внешнее, фактографическое представление о событиях и людях. А как переживали ту голодную и бездомную жизнь люди? Как они общались друг с другом, как любили, ненавидели, ссорились, воевали? Как окружающие обстоятельства отражались на них — на их внешности, самоощущении, характерах? На эти вопросы может ответить только игровое кино, и потому неореалистические фильмы были игровыми. В них совмещались съемки подлинных городских улиц и площадей, деревенских домов, дворов и полей во всем своеобразии их фактуры и героев, национальные типажи, нравы и привычки людей. Это сочетание придавало фильмам довольно гибкую конструкцию, которой позднее подражали и которую даже имитировали в других странах.

Выход из павильонов на улицы и стал основным изобретением неореалистов, причем до поры до времени актуальным только для Италии, ибо для кинематографий других стран в те годы подобная смена места съемок не была принципиальной. Но в фашистском кино Италии «натура», живая жизнь разрушала национальную мифологию и могла существовать лишь в виде картинок для туристов. Вот почему «натурность» неореалистических фильмов на первых порах имела значение только для итальянского кино.

Авторы неореалистических фильмов сами ни нищеты, ни безработицы не знали, крыша над головой у них была, да и происходили они из вполне обеспеченных семей мелких буржуа, вовсе не похожих на героев их фильмов. Среди них выделялся,

пожалуй, Висконти, принадлежавший к древнему аристократическому роду, да еще Росселлини, возможно, был потомком братьев Росселлино, Бернардо и Антонио, архитекторов и скульпторов XV столетия, однако на неореалистическое творчество ни Висконти, ни Росселлини их генеалогии никак не повлияли. Движимы все они были в основном ощущением гражданской ответственности и сочувствием к страждущим, да и только что закончившаяся мировая бойня располагала к более ответственному взгляду на мир и человека в нем.

Тех, кто работал в русле неореализма, было не так уж много, но и не так уж мало. Перечислю основные фамилии: Роберто Росселлини, Лукино Висконти, Витторио Де Сика, Альберто Латтуада, Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Дино Ризи, Пьетро Джерми, Луиджи Дзампа, Ренато Каstellани, Стено (Стефано Ванцина)... Если сюда добавить еще и сценаристов Чезаре Дзаваттини (он пытался даже подвести теоретическую базу под неореализм), Серджо Амидеи и Сузо Чекки Д'Амико, а также критиков Умберто Барбаро, Гуидо Аристарко, Массимо Миду, активно поддерживавших неореалистические фильмы и их авторов в печати, то мы получим достаточно целостное представление об экранном неореализме.

Сначала появились фильмы, где обыгрывались только что закончившиеся боевые действия, — «Рим — открытый город» (1945) и «Пайзá» (1946) Роберто Росселлини, «Солнце еще восходит» Альдо Вергано (1946), «Опасно, бандиты!» (1951) Карло Лидзани. В первом фильме борьба с немцами, оккупировавшими в конце войны Рим, объединяет людей с разными мировоззрениями и приводит их к гибели; в шести эпизодах «Пайзы» показано, как в разных районах Италии, освобождавшихся от немцев англо-американскими войсками, драматически складывались людские судьбы. В обоих фильмах Росселлини акцент сделан не столько на трагических событиях последних месяцев войны (они нужны как фактор, обостряющий действие), сколько на документальной съемочной манере, на фактуре окружающего мира. Позднее эти

свойства и позволят назвать оба фильма Росселлини неореалистическими.

Затем атмосфера в стране заставила режиссеров заинтересоваться переживаниями обычных людей, придавленных жизненными трудностями, и обратиться к сюжетам из мирной жизни: к массовой безработице («*Похитители велосипедов*» В. Де Сики, 1948; «*Рим, 11 часов*» Дж. Де Сантиса, 1952); к возможностям для бывших солдат жить мирной жизнью («*Бандит*» А. Латтуады, 1946; «*Горький рис*» Дж. Де Сантиса, 1950); к многочисленным детям-беспризорникам («*Шушá*» В. Де Сики, 1946); к организованной преступности («*Во имя закона*» П. Джерми, 1949); к трагическому положению пенсионеров («*Умберто Д.*» В. Де Сики, 1951) и т. д. Эти-то фильмы и составили «классику» неореализма.

Они снимались в подчеркнуто документальной манере, вне павильонов, в реальных местах действия (потому они дешевы в производстве, низкобюджетны), по сюжетам из прессы; в них нередко были заняты неактеры, а в фильме Лукино Висконти «*Земля дрожит*» (1948) о семье сицилийских рыбаков все роли исполняли сами рыбаки, что должно было придать всему действию ощущение подлинности, неигренности.

Образцом сочетаемости емкого, лаконичного сюжета, документально подлинной обстановки и неминуемо трагической развязки можно считать «*Похитителей велосипедов*» (проще говоря, велосипедных воров): безработный Антонио не может не разыскивать украденный у него велосипед — велосипед означает работу; не может он и сам не украсть велосипед, поскольку на жизненных весах инстинкт сохранения собственной жизни и жизни семьи всегда тяжелее морали. Но что бы Антонио ни предпринимал, все напрасно: он остается таким, каким и был до начала фильма — без работы, без денег и без велосипеда. Но теперь еще и без честного имени. Кстати, нехватка денег у режиссера и продюсера этого фильма очевидна с первого же кадра.

На дешевизну неореалистических фильмов, на их сюжеты из жизни обычных людей, на документализированную основу

действия ориентировались и в других странах. В Мексике Луис Буньюэль под влиянием фильма Де Сики «*Шушá*» снял «*Забывших*» (1950); во второй половине 1950-х гг. в США, как мы уже с вами знаем, выходили низкобюджетные социальные фильмы, в Англии — экранизации пьес и романов «рассерженных» писателей: «*Оглянись во гневе*» Тони Ричардсона (1959), «*В субботу вечером, в воскресенье утром*» Карела Рейсца (1960); во Франции — первые фильмы Новой волны: «*400 ударов*» Франсуа Трюффо (1959), «*Кузены*» Клода Шаброля (1959); в Индии — «*Два бигха земли*» Бимала Роя (1953) и «*Песнь дороги*» Сатьяджита Рэя (1955); в Японии — «*Рис*» Тадаси Имаи (1957), «*Голый остров*» Кането Синдо (1960) и т. д. Даже в СССР, где запрещалось смотреть на Запад, режиссеры периода «оттепели» оглядывались на коллег-неореалистов: «*Весна на Заречной улице*» Марлена Хуциева (1956); «*Чужая родня*» Михаила Швейцера (1956); «*Дом, в котором я живу*» Льва Кулиджанова и Якова Сегеля (1957) и др.

К середине 1950-х гг. в Италии, вопреки коммунистам присоединившейся к ЕЭС и принявшей план Маршалла, растут уровень и качество жизни, а с ними уменьшается и интерес к неореалистическому кино, «фильмам о бедняках». Эти фильмы постепенно вытесняются «розовым неореализмом», «пеплумом» и произведениями будущих Авторов.

Так называемый «розовый» неореализм — это в основном оптимистические комедии, призванные нейтрализовать негативную энергетику неореалистов, чьи некоторые картины кажутся излишне мрачными, даже «черными» (Noir). Произведения «розового» неореализма снимаются многими режиссерами, в том числе и неореалистами; о темах этих фильмов можно судить даже по названиям: «*Молодая жена не может ждать*» Джанни Франчолини (1949), «*Две жены — многогато*» Марио Камерини (1950), «*Девушка на выданье*» Эдуардо Де Филиппо (1952), «*Хлеб, любовь и фантазия*» Луиджи Коменчини (1953), «*Дайте мужа Анне Дзаккео*» (1953) и «*Дни любви*» (1954) Джузеппе Де Сантиса и т. п.

«Пеплурами» в Италии после войны назывались фильмы на мифологические, исторические и псевдоисторические сюжеты (пеплум — в Древнем Риме парадная мужская и женская одежда). Эти затратные костюмно-исторические картины снимались в основном на американские деньги, иногда американскими же режиссерами, и в них нередко играли американские актеры: «*Фабьола*» Алессандро Блазетти (1948), «*Спартак*» Риккардо Фреды (1952), «*Чувство*» Лукино Висконти (1954), «*Елена Троянская*» Роберта Уайза (1955), «*Война и мир*» Кинга Видора (1956), «*Подвиги Геракла*» Пьетро Франчиши (1957) и т. п. Этими эскапистскими произведениями продолжается традиция, идущая с первых лет кинопроизводства в Италии.

Появляются наконец и фильмы, категорически не подпадавшие ни под один жанр, ни под одну политическую идею. Их нельзя назвать ни коммерческими, ни политическими. Правда, во Франции уже существует выражение «политика авторов» (*politique des auteurs*), употребленное Франсуа Трюффо в 1954 г., но режиссеры, о которых пойдет речь, вряд ли читали статью Трюффо — они (почти по Мольеру) были Авторами, не подозревая об этом.

Их было трое: Лукино Висконти, Федерико Феллини и Микеланджело Антониони.

Бывший неореалист Висконти категорически отказывается от неореалистической манеры и сначала ставит костюмно-исторический фильм-пеплум «*Чувство*» (1954), а затем экранизирует повесть Ф. Достоевского «*Белые ночи*» (1957), перенеся действие в современную на ту пору Италию. Оба фильма по сути авторские произведения, в которых намечалось дальнейшее развитие творчества этого режиссера.

Несмотря на сюжет, костюмно-исторический фильм «*Чувство*» — авторский: во времена Гарибальди красавица-графиня (актриса Алида Валли) влюбляется в австрийского лейтенанта, врага своей страны, но, осознав, что не нужна ему, доносит на австрийца его же начальнику; лейтенанта расстреливают. Как и свойственно фильмам-пеплумам, «*Чувство*» требовало больших затрат, то есть

американских денег, и участия американцев — сценаристов и актеров (роль молодого австрийца играет Фарли Грэйнджер). И хотя участие американцев типично для фильмов-пеплумов, само «Чувство» для «пеплумов» нетипично. Высочайшая культура съемок, личное, авторское понимание Истории страны, оригинальная драматургия, включающая своеобразный закадровый комментарий героини, поразительная разработка характеров, вдумчивая работа с актерами — вот то, что будет характеризовать Висконти в эпоху Шестидесятых, и то, что в 1954 г. заметно выделяет «Чувство» среди массы фильмов-пеплумов.

Федерико Феллини, писавший сценарии для Росселлини и других неореалистов, дебютирует как режиссер в 1950 г. фильмом «Огни варьете» (совместно с Альберто Латтуадой). За ним последовали «Белый шейх» (1952), «Маменькины сынки» (1953), «Дорога» (1954), «Мошенник» (1955), «Ночи Кабирии» (1957). Его фильм 1960 г. «Сладкая жизнь» лишь календарно относится к 1950-м — в художественном и тематическом отношении он целиком связан со следующей эпохой. (Подробнее об этом выдающемся режиссере я расскажу чуть ниже, в главе «Еще раз отдельно о гениях».)

Микеланджело Антониони, один из немногочисленных дипломированных режиссеров своего поколения (он закончил Экспериментальный киноцентр в Риме), сначала снимал документальные фильмы («Люди с реки По», 1947; «Уборка улиц», 1948; «Подъемник в Фалори», 1950, и др.), затем дебютировал в 1950 г. как режиссер игрового кино фильмом «Хроника одной любви» (с юности влюбленные друг в друга герои снова встречаются, чтобы разобратся в драматической истории семилетней давности). За ним следуют «Побежденные» (1952; молодежные группы разных стран совершают преступления); «Дама без камелий» (1952/1953; чтобы стать кинозвездой, продавщица выходит замуж за продюсера, но его фильм проваливается и брак распадается), «Подруги» (1955; три случайно встретившиеся женщины становятся подругами, расследуя причины попытки самоубийства одной из них); «Крик»

(1957; герою-рабочему приходится уйти от женщины, с которой он долго жил; он становится перекасти-поле и на ее глазах кончает жизнь самоубийством).

На протяжении всего десятилетия от фильма к фильму формируется режиссерская манера, которая уже в следующем десятилетии превратится в художественный стиль — в то, что принято называть *фильмами Антониони*: длинные кадры, снятые общими и дальними планами; минимальное количество крупных планов и отсутствие энергичного монтажа; причудливый неторопливый ритм; конфликты, вынесенные в подтекст; подтекст как скрытый слой сюжета; излюбленные темы — отчужденность человека во внешнем мире, непонимание им окружающих событий, разобщенность людей в реальном мире. В эпоху Шестидесятых все это будет названо «некоммуникабельностью».

В целом послевоенное итальянское кино постепенно переходило от политически ориентированных социальных фильмов к фильмам сначала коммерчески ориентированным, а затем, в противовес им, — к индивидуальному, Авторскому кинематографу.

Что же касается звука, то за четверть века в Италии он применялся исключительно в разговорном, идеологическом регистре, что объясняется особым политическим развитием Италии начиная с 1920-х гг. (фашистский режим) и особенностями национального воле-, духо- и чувствоизъявления.

Англия: несердитые комедии и рассерженные драмы Для английского кинематографа завершение Второй мировой войны означало в первую очередь упадок документалистики. Дело в том, что в довоенные годы английские документальные фильмы превратились едва ли не в символ национального кино: «*Рыбачьи суда*» Джона Грирсона (1929), «*Индустриальная Британия*» Роберта Флаэрти и Джона Грирсона (1932), «*Верфь*» (1934) и «*Смерть на дорогах*» (1935) Пола Роты, «*Рабочие и труд*» Артура Элтона

(1935), «Жилищная проблема» Эдгара Энсти и Артура Элтона (1935), «Би-би-си — Голос Британии» Стюарта Легга (1935), «Ночная почта» Бэзила Райта и Харри Уатта (1936), «Дети в школе» Бэзила Райта (1937), «Работа в Иванов день» Альберто Кавальканти (1939) и др. Снятые под руководством Джона Грирсона, эти фильмы оказались в глазах общества тем зеркалом, в котором можно было бы разглядеть социальные основы Англии. В предвоенное десятилетие они создали целую мозаику жизни в Великобритании, передавая дыхание эпохи.

Особую роль документальные фильмы сыграли в годы войны. Формально, как и до войны, их выпускало Главное почтовое управление, точнее — его кинематографическая служба, которую возглавлял Альберто Кавальканти. Однако по своей значимости эти фильмы далеко выходили за пределы ведомственных интересов Главного почтового управления: «Первые дни» Альберто Кавальканти, Харри Уатта, Пэта Джексона, Хамфри Дженнинга (1939), «Лондон выстоит» Хамфри Дженнинга и Харри Уатта (1940), «Цель на сегодняшнюю ночь» Харри Уатта (1941), «Служба береговой охраны» Дж.Б. Холмса (1942), «Заслуженная победа» Роя Боултинга (1943), «На западных подступах» Пэта Джексона (1944), «Сердце Британии» (1941), «Слово перед битвой» (1941), «Слушайте Британию!» (1941), «Начались пожары» (1943), «80 дней» (1944), «Дневник для Тимоти» (1945) — все Хамфри Дженнинга.

Уже из перечисления видно, что в титрах чаще всего встречается фамилия Дженнинга. Хамфри Дженнинг и впрямь был, по-видимому, наиболее одаренным среди всех сотрудников кинематографической службы Главного почтового управления. Во всяком случае, он чуть ли не единственный среди британских режиссеров обладал поразительным чутьем на экранное время и пространство и в то же время был способен опять-таки чисто экранными приемами (монтажом, позиционированием камеры, выразительной фонограммой и отбором колоритных типажей) добиться удивительно эмоционального документального изображения страны, терпящей бедствие, но не сдающейся.

Однако, когда война закончилась, интерес к документальному кино резко упал. Разумеется, тому были свои причины. В военное время документальные фильмы выполняли не просто важную, но важнейшую общественную функцию — они призывали к сопротивлению врагу, пропагандируя действенный, конкретный патриотизм. Иных задач, кроме пропаганды патриотизма, у документальных фильмов военных лет не было, поэтому с окончанием войны эта их, по сути единственная, функция оказалась исчерпанной. Далее, документальное кино не жанр, а вид кинематографа, то есть другой путь развития кино по сравнению с игровым — его, так сказать, альтернатива. По самой своей природе документальное кино коммуникативно. Доказательством служат пропагандистские задачи, необходимость в которых особенно остро ощущается в период военных действий. Но раз так, то документальные фильмы начинают конкурировать с телевизионными передачами — ведь основная и, по сути, единственная задача телевидения как раз коммуникативная (задача общения в обществе и его информирования). Вряд ли надо доказывать, что телевидение куда более эффективный способ коммуникации, чем кино; между тем именно после войны параллельно начались и массовое телевидение, и естественный упадок документального кинематографа. Наконец, понятно, что люди устали от войны и от всего, что непосредственно связано с ней, в том числе и от документальных фильмов. Люди захотели развлечений, и, ясно, не документалистам предстояло удовлетворять эту естественную потребность. В страну хлынул целый поток американских развлекательных фильмов, да и английские режиссеры стали снимать в том же духе.

И здесь в первую очередь хочу представить читателям так называемые *илингские комедии*, которые у нас практически не известны. В Истории кино так принято называть целый ряд фильмов, снятых на протяжении десятилетия после Второй мировой войны на Ealing Studios, располагающейся в районе Ealing Green, на западе Лондона. Это одна из старейших, если

не старейшая, до сих пор функционирующая киностудия в мире (построена в 1902 г.). Речь идет почти о двух десятках фильмов, снятых под руководством продюсера Майкла Бэлкона: «Человек в белом костюме» (1951) и «Убийцы леди» (1955) Александра МакКендрика, «Добрые сердца и короны» Роберта Хэймера (1949), «Паспорт в Пимлико» Хенри Корнелиуса (1949), «Банда с Лавендер-Хилл» Чарлза Крайтона (1951), «Сколько угодно виски» Александра МакКендрика (1948), «Познакомьтесь с мистером Люцифером» Энтони Пелисьера (1953), «Кто это сделал?» Бэзила Дирдена (1956), «Неотвязный Билл» Чарлза Френда (1957), «Дэйви» Майкла Релфа (1958) и т. п.

Все эти фильмы созданы с тем специфическим юмором, который принято называть британским и который имеет давние литературные и сценические традиции (Филдинг, Смоллет, Шеридан, Диккенс, Теккерей, Уайлд, Шоу). В них достаточно отчетлива социальная критика, так как почти во всех сюжетах конфликт основан на классовом неравенстве персонажей. С другой стороны, здесь столь же несомненна и драма идей образца Шоу и Уайлда. Остроумный, нередко саркастический диалог, неожиданные ситуации, достаточно насыщенная интрига — все это и принесло славу илингамским комедиям.

Характерные примеры. Первый — «Добрые сердца и короны»: 10-й герцог Челфонтский, приговоренный за убийство к смертной казни, пишет в тюремной камере мемуары, где описывает все перипетии своей судьбы, в том числе причину, по которой одна из любовниц спасла его от казни. Выйдя из здания тюрьмы и раздумывая, к какой из женщин вернуться, он слышит предложение издателя опубликовать мемуары и вдруг понимает, что мемуары-то он забыл на столе в камере и теперь они неизбежно окажутся в руках полиции.

Название этой тонкой и изящной, насыщенной событиями комедии следовало бы перевести не буквально, а как «Происхождение обязывает» (под таким названием фильм, кстати, шел во Франции). Именно такими словами охарактеризовал хладнокро-

вие приговоренного к смерти герцога его палач. Само название фильма, обыгрывающее строчку из стихотворения английского поэта Алфреда Теннисона («Добрые сердца важней короны пэров...», или, в другом переводе, «Добрые сердца дороже венца»), представляет собой *тезу* («добрые сердца») и *антитезу* («корона», или «венец»): там, где речь идет о короне пэра, добросердечию места нет. Таково же и построение этого фильма, основанное на опровержении заявленной тезы. Потомственный аристократ, пэр Англии, наследник богатейшего и родовитейшего семейства (*теза*) приговорен к смертной казни (*антитеза*) за убийство. Убийств он совершил предостаточно (*теза*), но к смерти его приговорили за убийство, какого он не совершал (*антитеза*). Благородное возмездие жестоким родственникам (*теза*) преобразуется в цепь хладнокровных убийств (*антитеза*), количество которых совершенно несущественно — будь претендентов хоть втрое больше, их ждала бы та же участь (*анти-антитеза*).

Другой пример — «Человек в белом костюме»: некий химик-изобретатель придумывает новое полимерное соединение, позволяющее производить несминаемую, нервущуюся и незагрязняющуюся ткань, из которой он и изготавливает костюм ослепительно-белого цвета. Хозяева текстильных фабрик в панике: если начать производство такой «вечной» ткани, то текстильный бизнес можно закрывать. И они стараются уничтожить его изобретение. Однако их ярость сменяется безудержным хохотом: в расчеты изобретателя, по-видимому, вкралась ошибка, ибо его костюм постепенно начинает разлагаться, так что сам изобретатель вскоре остается в одних трусах.

В этой забавной «производственной» юмореске все действие также, как видим, распадается на пары, представляющие собой опровержение заявленной было тезы: усовершенствование текстиля (*теза*) ведет к уничтожению текстильного производства (*анти-теза*); противостояние хозяев и профсоюза (*теза*) лишь видимое — перед лицом общей «опасности» они солидарны (*анти-теза*); революционный характер изобретения (*теза*) основан

на ошибке в расчетах (*антитеза*); полный крах главного героя (*теза*) оказывается исходной позицией для успехов в будущем (*антитеза*). И так далее.

Однако при всем своеобразии сюжетов, оригинальности и остроумии диалогов, парадоксальности ситуаций, в которых оказывались персонажи, при всей язвительности и остроте как социальной, так и психологической критики английского общества, его консерватизма и лицемерия, собственно в кинематографическом отношении комедии, снятые на Ealing Studios, по сути, представляли собой сценические спектакли, снятые на пленку, пусть и хорошо, со вкусом поставленные, срежиссированные и сыгранные.

Илингские комедии уже сходили на нет, когда в британском кинематографе появилось новое направление — оно получило название *рассерженные молодые люди*. Изначально так было принято называть группу английских писателей и драматургов, в 1950-х гг. резко критиковавших миф о стабильности и благополучии британского общества, — Джона Уэйна («Спеши вниз», 1953), Кингсли Эмиса («Счастливчик Джим», 1954), Джона Осборна («Оглянись во гневе», 1956), Джона Брэйна («Путь наверх», 1957), Шейлу Дилени («Вкус меда», 1958), Алана Силлитоу («В субботу вечером, в воскресенье утром», 1958; «Одиночество бегуна на длинные дистанции», 1959), Кита Уотерхауса («Билли-лжец», 1959), Арнолда Уэскера (трилогия: «Суп перловый с курицей», 1958; «Корни», 1959; «Я говорю об Иерусалиме», 1960), Джона Ардена («Пляска сержанта Масгрейва», 1959) и Бернарда Копса («Гамлет из Степни-Грина», 1959).

Название, по-видимому, восходит к заголовку автобиографии Лесли Пола «Рассерженный молодой человек» (*Angry Young Man*), опубликованной в 1951 г. Свообразным манифестом *рассерженных молодых людей* считается роман Колина Уилсона «Аутсайдер» (1956).

На волне успеха *рассерженных* романов и пьес в прокат стали выходить и фильмы, снятые по этим романам и пьесам.

«Место наверху» (или «Путь в высшее общество») Джека Клейтона (1959): молодой провинциал приезжает в столицу, чтобы сделать карьеру с помощью девушки из богатой семьи, знакомится с замужней женщиной, но ради карьеры бросает ее, и та погибает.

«В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейсца (1960): молодой рабочий по субботам, получив зарплату, идет в пивную; он презирает и свою жизнь, и всех вокруг, но знает, что живет не как все, а женившись, станет жить как все.

«Оглянись во гневе» Тони Ричардсона (1959): герой, окончив университет, торгует на рынке; обиженный на жизнь, он презирает жену, которая в конце концов уходит от него, а он сходится с ее подругой; хотя новая встреча с женой, казалось бы, обнадеживает обоих.

«Вкус меда» Тони Ричардсона (1961): школьница по прозвищу Джо из бедной семьи предоставлена сама себе; она сходится с чернокожим моряком, знакомится с гомосексуалистом, какое-то время они живут втроем, а затем Джо возвращается домой — она снова одинока.

«Одиночество бегуна на длинные дистанции» Тони Ричардсона (1963): идея фильма в том, что бег — способ сбежать от проблем, в том числе от проблем с законом, и, оказавшись в центре для несовершеннолетних правонарушителей, герой отказывается побеждать в соревновании, столь важном для директора центра.

«Такова спортивная жизнь» Линдсея Андерсона (1963): бывший шахтер становится игроком в регби и мечтает о спортивной карьере и больших деньгах; в пути наверх он жесток и беспощаден, но смерть любимой женщины обессиливает его.

Экранная деятельность *рассерженных молодых людей* превратилась в целое направление, охватившее три вида Искусства — литературу, театр и кинематограф.

В фильмах нового направления появились персонажи, прежде абсолютно невозможные в английском кино, — молодые пролетарии, потерявшие в жизни, выпускники престижных учебных

заведений, не сумевшие найти свое место в обществе. В результате и те и другие бессмысленно и безнадежно бунтуют против него, как умеют, часто себе во вред. Классовое, кастовое общество отторгает этих людей, выдавливая их на дно жизни. Жизненное пространство этих фильмов (как, впрочем, и их литературных источников) становится жилым, суженным до четырех стен, иногда даже до кухни — не случайно пьесы рассерженных названы критиками «драматургией кухонной раковины» (kitchen-sink drama).

Впрочем, к середине 1960-х гг. рассерженные молодые люди творчески иссякают; молодые перестают быть молодыми, а гнев растворяется в славе и деньгах. В жизни бывших рассерженных наступает, по словам писателя Рэймонда Уильямса, «благоденствие после гнева».

И еще об одном фильме, снятом в Англии, не могу не рассказать. Речь идет о фильме Чарльза Чаплина «Король в Нью-Йорке» 1957 г. В этой комедии о короле, лишившемся трона в результате революции и бежавшем в США, отразился взгляд Чаплина на страну, в которой он прожил четыре десятилетия и из которой его изгнали неведомо почему. Спустя два десятилетия после «Новых времен» он все так же находчив и изобретателен, только теперь его гэги утратили драматизм и превратились, по сути, в чистую карикатуру, какими они были полтора десятилетиями раньше в политической сатире «Великий диктатор». Не экс-король, а сам Чаплин уже не хочет и не может воспринимать американцев (среди которых он, напоминая, прожил четыре десятилетия) как равных себе людей. Для него они — суетливые аборигены, с непорядочностью и цинизмом которых экс-король никак не может свыкнуться, а Чаплин — смириться. Из чаплиновских гэгов исчез маленький человек — неприкаянный бродяга, жертва социальных и экономических обстоятельств. В отличие от бездомного Чарли, «лишнего на празднике жизни» (как сказал бы Остап Бендер), экс-король вовсе не лишний. Он, правда, тоже бездомный, даже, если хотите, бомж (в том смысле, что у него также нет определенного места жительства), но это состояние воспринимается

только как метафора того чувства, которое внезапно пришлось испытать Чаплину, когда он, находясь в Европе, вдруг понял, что стал бездомным.

В целом развитию английского кинематографа, на мой взгляд, мешали и мешают несколько обстоятельств: английский язык, общий с США, театрализованность подавляющего большинства фильмов, отсутствие жанра, специфичного для английской культуры, общая местечковость национального кино. Все это и привело к тому, что с 1930-х гг. и (забегаю вперед) по сей день кинопрокат Великобритании заполнен американскими фильмами.

СССР: малокартинье нешедевров К нашему послевоенному кино принято относиться с двух противоположных точек зрения: одни его бранят, другие, кому никак не хочется мириться с радикальными переменами в общественном сознании и необходимостью переоценивать ценности, стараются отыскать в фильмах тех лет «определенные завоевания» или по крайней мере оправдать «ущерб» (как написано в 3-м томе «Истории советского кино», 1975). Однако давайте постараемся взглянуть на советский кинематограф не как на вещь в себе, а в ряду других национальных кинематографий и пока не будем принимать в расчет некоторые специфические особенности. Тогда, надеюсь, мы поймем, что в целом развитие нашего кино вполне соответствовало тому, что принято называть мировыми стандартами.

В самом деле, на примере и США, и Франции, и Италии, и Англии мы с вами видели, как тяжело складывалось новое кино по окончании военных действий. В сущности, оно (возможно, за исключением Италии) нигде не было новым — это было старое кино в новые времена. До подлинно нового кинематографа (до Новой волны, до *cinéma vérité*, до «рассерженных», до Авторского кино и т.п.) повсюду приходилось ждать еще целое десятилетие, и никто не предполагал ни того, что это время будет легким и безмятежным, ни того, что до нового

кино действительно оставалось только десятилетие. Но и у нас до «оттепели» оставались десять лет, причем те же самые, что и всюду, — с 1946 по 1955 г. Так что по основным параметрам развития, как видите, мы ни от кого не отставали. Хотя кое-что нас с Европой и разделяло.

В Европе жили надеждами на новые времена: в странах — участницах войны население трудилось в поте лица, отказывая себе во всем ради будущего. Это будущее ждали, к нему стремились, его готовили. Именно поэтому новые времена там и наступили. Зародившееся на рубеже 1950-х и 1960-х гг. так называемое общество потребления, вызвав у наших идеологов в свое время пароксизм показного презрения, а по сути — зависти, на деле как раз и было результатом самоотверженного труда миллионов людей в разных странах. Они хотели жить так, как и должны жить люди, и к началу 1960-х гг. постепенно начали добиваться своего.

Мы же, как всегда, шли своим путем. У нас на всех уровнях общественной жизни все, пусть и с разными чувствами, были уверены в том, что сталинизм — это навеки. Что понятие «мое» позорно, а славно и достойно понятие «наше». Однако вопрос — чье же это «наше» — оставался открытым, и страна как была нищей до войны, так и пребывала в нищете и после войны, и в период «оттепели», и во времена «застоя», и в годы перестройки и т. д. вплоть до сего дня. В Советском Союзе многие миллионы людей совершенно серьезно полагали, что в целом мире нет ничего более святого, чем советская власть, КПСС и особенно тов. Сталин, а затем все его наследники и последователи. И что это уже навсегда. Стоит ли в таком случае удивляться постоянной нищете? Однако, помимо вечно актуальной нищеты, нас с вами должна интересовать и другая проблема. Если сталинизм навсегда, то навсегда и искусство эпохи сталинизма, в частности кинематограф? Вот это и есть те самые наши специфические особенности, что разделили после войны наше кино и европейское.

У каждого тоталитарного режима есть свой «пунктик», который и осознается как неоспоримая истина. В СССР — это марк-

сизм-ленинизм, собственно и поглотивший советское искусство целиком. Что касается природы советского киноискусства, то она абсолютно неизменна, как и природа любого тоталитарного режима, частью которого наше киноискусство и было. При этом совершенно несущественно, идет ли речь о 1930-х гг., о 1940-х или о 1950-х, о довоенном или послевоенном времени. В пределах той или иной идеологической системы война только подтверждает (если она победоносна) или исправляет (если она проиграна) основные, так сказать базисные, нормы и требования. Великая Отечественная война на новом, геноцидном уровне, к сожалению, только подтвердила сталинские «нормы» жизни, кстати если и отличавшиеся от гитлеровских, то не слишком заметно. Все это нам с вами приходится учитывать, когда мы смотрим фильмы тех лет.

Теперь поглядим, насколько разнообразной была кинопродукция в целом. Замечу, что из всего послевоенного десятилетия первое, что бросается в глаза, — это не фильмы, какими бы они ни были, а... цифры! Они и впрямь впечатляют (по крайней мере, как результат моих подсчетов по аннотированному каталогу «Советские художественные фильмы»):

1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
23	23	17	18	13	9	24	45	51	75

Другими словами, до 1952 г. сохранялась тенденция военного времени — постепенное снижение кинопроизводства.

В чем причина такого странного падения, а затем не менее странного роста кинопроизводства? Начнем с падения. Как и в годы войны, материальные обстоятельства если и играли какую-то роль, то только второстепенную. Положим, в годы войны цензура действительно могла счесть, что чем меньше фильмов, тем меньше мороки. Но после войны ситуация должна была измениться. В конце концов, кино не самая принципиальная проблема страны. Имелись проблемы и посерьезнее — например,

засуха 1946 г. в большинстве хлебных районов плюс бездарная сельскохозяйственная политика сталинских наркомов, переименованных в министры, и, как результат, — опять массовый голод на Украине и в южных областях России. Так нет! Что там голод — кино для Сталина важнее, и он теперь становится чуть ли не единственным цензором у кинематографистов.

Логика, какой следовал этот главный зритель страны, сегодня напоминает анекдот. Допустим, основные европейские кинодержавы выпускали в ту пору в среднем примерно 100 фильмов ежегодно (например, в 1951-м Франция — 106, Италия — 110, Англия — 78). Сколько шедевров в этой сотне? Ну, никак не больше десяти. Напрашивается вывод: кому нужны остальные 90? Давайте ограничимся десятком, но они будут только шедеврами. Сказано — сделано, и к 1951 г. производство упало до девяти фильмов, кстати далеко не шедевров. Коль скоро картин снималось так мало, то и период этот (пять послевоенных лет) принято называть «малокартиньем». Сразу видно, что «отец народов» не был творческим человеком, иначе ему непременно пришла бы в голову простая мысль: чтобы получились десять шедевров, нужны 90 посредственных фильмов. Опыт послевоенной Германии показывает, что и их не всегда достаточно.

Теперь о подъеме. Если смотреть только на цифры, можно подумать, будто в 1951-м в кинопромышленности произошло что-то такое, что уже на следующий год привело к радикальному (почти втрое) увеличению производства фильмов. Между тем никем ничего подобного не зафиксировано. Однако, пусть и не в кинопромышленности, кое-что все-таки произошло. На следующий год неожиданно прозвучал призыв снимать больше фильмов и не думать только о шедеврах. Его озвучил на XIX съезде ВКП(б) второй секретарь партии Г. Маленков (первым секретарем был Сталин).

Съезд этот, правда, проходил с 5 по 14 октября, то есть уже в конце 1952 г., когда практически все фильмы, предусмотрен-

ные годовым планом, были готовы к выпуску на экран. Но что нам с вами мешает предположить предварительную «утечку» информации? Кроме того, если приглядеться к конкретным датам выхода фильмов на экран (это можно проделать все по тому же каталогу), то, возможно, кое-что станет понятнее. Из 24 фильмов, созданных в 1952 г., семь вышли на экраны до сентября — до того, как стало ясно, о чем именно будет говориться на съезде (они-то, видимо, и были плановыми). Семнадцать вышли на экраны после сентября, из них десять — в конце года, а семь — уже в 1953 г., значит, и те и другие явно снимались под разрешение, данное на съезде.

Из 75 костюмно-исторических фильмов, снятых после войны, наиболее показательны те, что связаны с биографиями выдающихся деятелей русской истории, а также фильмы-спектакли. В определенной степени это было ноу-хау сталинского периода.

«Адмирал Нахимов» Всеволода Пудовкина (1946), «Глинка» Льва Арнштама (1946), «Миклухо-Маклай» Александра Разумного (1947), «Пирогов» Григория Козинцева (1947), «Мичурин» Александра Довженко (1948), «Академик Иван Павлов» Григория Рошалья (1949), «Александр Попов» Герберта Раппапорта и Виктора Эйсымонта (1949), «Райнис» Юлия Райзмана (1949), «Жуковский» Всеволода Пудовкина и Дмитрия Васильева (1950), «Мусоргский» Григория Рошалья (1950), «Белинский» Григория Козинцева (1951), «Пржевальский» Сергея Юткевича (1951), «Тарас Шевченко» Игоря Савченко (1951), «Композитор Глинка» Григория Александрова (1952), «Римский-Корсаков» Григория Рошалья и Геннадия Казанского (1952), «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» Михаила Ромма (оба — 1953) и т. д. и т. п.

За десять лет было снято 24 биографических фильма. Не то что где бы то ни было, но и у нас никогда больше — ни до, ни после — не снималось такого количества кинобиографий. Хорошо это или плохо? Свою историю надо бы, конечно, знать, равно как и выдающихся людей, оставивших в ней след, но так ли в самом деле познавательны эти фильмы? Так ли увле-

кательны жизненные истории Героев Истории, или, во всяком случае, так ли уж занимательно они рассказаны? Начать с того, что художественное качество всех этих экранных биографий примерно одинаково, причем независимо от того, кто именно числился режиссером. Так что выбирать для знакомства можно наугад любую.

Допустим, это будет *«Белинский»*. Фильм снят в 1951 г., в самое-самое «малюкартинье», — кстати, из девяти фильмов, выпущенных на экраны в тот год, три были кинобиографиями (кроме *«Белинского»* это *«Тарас Шевченко»* и *«Пржевальский»*). Поставил *«Белинского»* режиссер Григорий Козинцев, один из наиболее интересных режиссеров 1920-х гг., автор (вместе с Траубергом) экспрессионистски снятой *«Шинели»* (1926).

Чего ждать от биографического фильма? Ответ, казалось бы, напрашивается сам собой: биографии, чего же еще? Однако никаких биографических подробностей нам с экрана не сообщают. Может быть, речь идет не столько о событиях в жизни этого человека, сколько об особенностях его личности, характера, темперамента? В конце концов, все поколения российских школьников еще с дореволюционных времен прекрасно знают, что современники называли Белинского «неистовым Виссарионом». Но кого мы видим на экране? Благообразного господина с аккуратно зачесанными волосами, открывающими зрителям большой лоб (актер Сергей Курилов). Видимо, большой лоб понимался как синоним большого ума. Этого господина очень хочется назвать «товарищем», поскольку он сильно смахивает на секретаря ЦК КПСС периода позднего Сталина или раннего Хрущева. Да и идеи, которые так и сыпятся из него в фильме, кажутся взятыми едва ли не из *«Правды»* или, по крайней мере, из *«Искры»*. Так что финальный титр — цитата из Ленина о роли Белинского в истории большевизма — выглядит вполне логичным.

В пространстве фильма этот элегантный господин по фамилии Белинский занят исключительно тем, что поучает Лермонтова,

Некрасова, Тургенева, рассказывая им, как и что надлежит писать; обнимается с Герценом и Щепкиным; почтительно склоняется перед Гоголем, чтобы в итоге осудить его за «Выбранные места из переписки с друзьями»; наконец, произносит гневные отповеди не то Булгарину, не то еще кому-то, столь же малопочтенному и малоприятному. Привлекает манера общения Белинского с другими литераторами — он приветствует их попросту: «Здравствуйте, Лермонтов!» или «Привет, Некрасов!». Кстати, о Некрасове: будущий автор «Кому на Руси жить хорошо» в пространстве фильма почему-то выполняет функции чуть ли не секретаря Белинского, следуя за ним по пятам и всякий раз искательно заглядывая ему в глаза.

Таков этот «биографический» фильм. Однако и все остальные были построены по сходному принципу, что в свою очередь может означать только одно — заведомо заданную идею. Ведь на самом-то деле речь шла не о биографии того или иного деятеля российской истории, а, как ни покажется странным, о... Сталине! Да, опять о нем. Ведь, в сущности, все эти выдающиеся ученые, поэты, критики, композиторы, изобретатели, полководцы — лишь экранные тени «величайшего стратега истории» (по словам Эйзенштейна), то есть Сталина. Изобразить Сталина в лице то адмирала Нахимова, то композитора Глинки или Мусоргского, то хирурга Пирогова, то изобретателя радио Попова, то путешественника Пржевальского (по одной из легенд — подлинного отца Сталина) или вот, например, Белинского — так, судя по всему, осознавалась исходная, заданная идея. Генералиссимус предстал перед кинозрителем своего рода античным божеством, умевшим перевоплощаться в разных людей, непременно выдающихся, и существовавшим, таким образом, всю человеческую историю или по крайней мере те столетия, какие были известны кремлевским партийным подхалимам.

Другая группа фильмов, специфичная для послевоенного кинематографа, — фильмы-спектакли. Они не были экранизациями. По форме это сценические спектакли, воспроизведенные

без зрителей и снятые на пленку. Поэтому и оценивать их надо не как экранные, а как сценические произведения — спектакли, поставленные в том или другом театре, что сейчас явно не входит в наши с вами задачи. Для нас важно другое — та функция, какую выполняла кинокамера, когда снимались эти фильмы.

Объективно для современников ее функция была просветительской: огромные массы не слишком образованных зрителей, не имевших возможности посещать театры, могли теперь видеть классические постановки классического репертуара в исполнении ведущих актеров страны (вопрос, насколько охотно смотрели зрительские массы эти фильмы-спектакли, остается открытым).

Для последующих поколений, в том числе и для нас с вами, функция кинокамеры (опять-таки объективно) оказалась архивной: именно по этим съемкам мы и сейчас можем судить об уровне сценической режиссуры и актерского исполнения 1950-х гг. Где же еще нам увидеть классические постановки Малого театра, МХАТа, Театра имени Вахтангова и других театров, если не в фильмах-спектаклях?

«Правда хорошо, а счастье — лучше» (две серии, 1951) по пьесе А.Н. Островского в постановке Бориса Никольского (Малый театр); «Волки и овцы» и «На всякого мудреца довольно простоты» (по две серии, 1952) по пьесам А.Н. Островского в постановке Прова Садовского (Малый театр); «Горе от ума» (две серии, 1952) по пьесе А.С. Грибоедова в постановке Прова Садовского (Малый театр); «Живой труп» (две серии, 1952) по пьесе Л.Н. Толстого в постановке Владимира Кожича и Антонина Даусона (Ленинградский театр драмы имени Пушкина); «На дне» (1952) по пьесе М. Горького в постановке Константина Станиславского (МХАТ); «Школа злословия» (1952) по пьесе Р. Шеридана в постановке Николая Горчакова и Петра Ларгина (МХАТ); «Свадьба Кречинского» (две серии, 1953) по пьесе А.В. Сухова-Кобылина в постановке Василия Ванина (Московский драматический театр имени Пушкина) и т. д.

За десять послевоенных лет таких фильмов-спектаклей было снято 28 — примерно столько же, сколько и «биографических» фильмов. Однако любопытно, что если наши «байопики» распределялись по годам достаточно равномерно (в среднем по два-три в год), то фильмы-спектакли начали сниматься лишь с 1951 г. (один фильм), в 1952 г. было снято уже девять, в 1953-м — 15, в 1955-м — три. Это наводит на некоторые мысли.

Как известно, Сталин любил иногда посетить театр, особенно МХАТ; зададимся риторическим вопросом (данных-то у нас с вами нет): не отражает ли это обилие фильмов-спектаклей (24 за два года, в 1952-м и 1953-м) желание театрального начальства угодить уже нездоровому Генералиссимусу, дав и ему возможность, не выезжая с Ближней дачи, видеть классические постановки? Если это так, то таковой исторически была субъективная функция кинокамеры при съемках подобных фильмов. Правда, в начале 1953-го Генералиссимус умирает, но фильмы-то уже готовы! Между прочим, в 1954 г. их уже нет. Объяснение, на мой взгляд, только одно: не стало того, для кого они, по-видимому, снимались. В 1955 г. они вновь появляются, но их только три. Следует новый подъем, возможно продиктованный соображениями престижности руководителей театров, а затем и постепенное исчезновение: в 1956-м — четыре, в 1957-м — семь, в 1958-м — три, в 1959-м — один, в 1960-м — один, в 1961-м — ноль. Жанр себя исчерпал.

И «биографизированные» тени Сталина, и снятые на пленку спектакли для Ближней дачи — хоть и специфические произведения послевоенного советского кино, но не единственные. Снимались и другие фильмы, предназначенные уже не столько для развлечения кремлевских обитателей, сколько для тех, кто своим трудом обеспечивал их безбедное существование, то есть для масс. Это — политизированные драмы, комедии, приключенческие фильмы.

Из драм наибольшей известностью пользовались «Русский вопрос» Михаила Ромма (1947), «Заговор обреченных» Михаила

Калатозова (1950), «Кавалер Золотой Звезды» Юлия Райзмана (1950), «Возвращение Василия Бортникова» Всеволода Пудовкина (1952), «Большая семья» (1954) и «Дело Румянцева» (1955) Иосифа Хейфица, «Неоконченная повесть» Фридриха Эрмлера (1955).

Враги СССР, американские газетные издатели, посылают в нашу страну опытного журналиста, надеясь получить от него материалы, содержащие компромат на советскую власть и народ. Однако после поездки в Советский Союз он не в состоянии выполнить заказ хозяев. Вместо этого он пишет собственную книгу, где рассказывает правду о советских людях. Его увольняют из газеты, он лишается дома, от него уходит жена. Но стойкий журналист продолжает рассказывать правду об СССР, теперь уже на митингах и собраниях «прогрессивной» общественности («Русский вопрос»).

Некая банда, что называется, подставляет молодого дальнобойщика, отправляя его в рейс с грузом, который оказывается краденым, и «хорошему» следователю, хоть и не сразу, преодолевая сопротивление разных людей, в том числе и своего «плохого» коллеги, удается в итоге доказать, что шофер ни при чем, раскрыть банду и арестовать бандитов («Дело Румянцева»).

Героиня, участковый врач, как может старается вылечить инженера-кораблестроителя, страдающего параличом ног. В процессе лечения оба влюбляются друг в друга. С одной стороны, героине не нравится ее коллега-ухажер, себялюбец и карьерист, с другой — ей приходится преодолевать сопротивление семьи возлюбленного, но зритель верит, что, пусть и за пределами фильма, после того как пациент героини, следуя ее рекомендациям, сделает свои первые шаги, он непременно выздоровеет и их обоих ждет семейное счастье («Неоконченная повесть»).

Из этих фильмов лишь два последних в какой-то степени пережили свое время и хоть что-то сохранили до наших дней — прежде всего приметы эпохи, подробности быта, пусть немногочисленные, но все-таки характерные, в каком жили люди тех лет. Особенно это относится к «Делу Румянцева» с его деталями

шоферской жизни. Другая особенность подобных фильмов — четкое и недвусмысленное деление персонажей на хороших и плохих, почти на американский манер: «плохим» американским газетчиком противостоит «хороший» журналист; непрофессиональную работу «плохого» следователя исправляет следователь «хороший»; героиня отвергает «плохого» ухажера и сама ухаживает за «хорошим» возлюбленным.

Среди комедий тех лет принято выделять «Весну» Григория Александрова (1947), «Сказание о Земле Сибирской» (1947) и «Кубанских казаков» (1949) Ивана Пырьева, «Укротительницу тигров» Александра Ивановского и Надежды Кошеверовой (1954), «Верных друзей» Михаила Калатозова (1954), «За витриной универмага» Самсона Самсонова (1955), «Максима Перепелицу» Анатолия Граника (1955), «Солдата Ивана Бровкина» Ивана Лукинского (1955).

Еще с 1930-х гг. в комедиях проскальзывали частички правды жизни — они дошли до нас именно благодаря комедиям. Это верно и для послевоенной комедии. Например, по «Весне» можно в какой-то мере судить о быте нашей элиты тех лет. А в «Верных друзьях», по-видимому, впервые после смерти Сталина зрители получили возможность увидеть панораму жизни в стране, еще во многом остававшейся сталинской. Для этого в качестве сюжетного хода было придумано «большое» плавание, которое предприняли друзья детства, а ныне представители научной элиты — хирург, профессор-животновод и академик архитектуры. В отпускные дни они пускаются вплавь по реке на обычном бревенчатом плоту; куда бы друзья ни прибыли, они всюду путешествуют инкогнито, то есть никому не известно, кто они такие. Это-то и позволило зрителю их глазами увидеть пусть и не всю, но хотя бы часть правды о стране, в которой мы тогда жили.

Еще одну группу составляли приключенческие фильмы. Здесь надо, наверное, отметить «Подвиг разведчика» Бориса Барнета (1947), «Секретную миссию» Михаила Ромма (1950), «Смелых людей» (1950) и «Заставу в горах» (1953) Константина Юдина, «Серебристую пыль» Абрама Роома (1953), «Кортик» Владимира

Венгерова и Михаила Швейцера (1954), «Дорогу» Александра Столпера (1955), «Случай с ефрейтором Кочетковым» Александра Разумного (1955), «Тайну двух океанов» Константина Пипинашвили (1955, 1-я серия). Были, естественно, и другие фильмы.

Как и повсюду в мире, такие фильмы наравне с мелодрамами составляли хлеб насущный советских кинотеатров. Разумеется, никто не ждал от них каких-либо необыкновенных кинематографических открытий или съемочных приемов, выдающейся актерской работы или эффектных операторских съемок, но приключенческие фильмы и вообще ни на что подобное не претендуют.

Они должны быть драматургически правильно построены, профессионально сняты, смонтированы и сыграны, чтобы увлечь зрителя напряженной интригой. И в общем названные фильмы по тем временам всем этим требованиям соответствовали, хотя сегодня рассказанные в них истории вряд ли кого особенно увлекли бы.

В самом деле, сегодня после полутонов и остроумного текста в «Семнадцати мгновениях весны» до смешного нелепой, почти пародийной кажется театрализованная интрига с участием советского майора, заброшенного в тыл к немцам, чтобы добыть план наступления германских войск («Подвиг разведчика»). Столь же театральной, да еще и драматургически сумбурно выстроенной видится история двух русских разведчиков, которые узнают о тщательно засекреченных планах англо-американского командования; цель — уговорить Гимmlера капитулировать на Западном фронте и тем самым дать возможность войскам союзников беспрепятственно и, соответственно, без потерь занять Германию, Польшу, Чехословакию и т. д. раньше советских войск («Секретная миссия»). Несколько лучше смотрится интрига с разработкой в США нового оружия массового уничтожения: за изобретение начинается борьба двух ведомств, а те, кто выступает за прекращение гонки вооружений, срывают план изобретателя проверить действие оружия на неграх («Серебристая пыль»). Однако надо учесть, что эти фильмы выглядят анахроничными только сегодня —

в те годы они смотрелись прекрасно и собирали в кинотеатрах массу зрителей («Подвиг разведчика» так и вообще стал лидером проката, собрав в кинотеатрах почти 23 млн зрителей — цифра, сегодня в нашей стране недостижимая ни для зарубежного, ни для отечественного фильма).

Судя по некоторым картинам, прежде невозможным (в частности, по «Верным друзьям», «Делу Румянцева», «Неоконченной повести»), в середине 1950-х гг., особенно после смерти Сталина, отечественный кинематограф готовился к переменам, которые и не замедлили произойти во второй половине десятилетия. Впрочем, готовилась к ним и вся страна в целом.

И ОТДЕЛЬНО О ГЕНИЯХ

RASHOMON

GRAND PRIX LEONE DI VENEZIA



GRAND PRIX LEONE DI VENEZIA
DU
FESTIVAL DE VENISE

PRODUCTION DAIEI Co. Ltd. TOKYO
Un film de KUROSAWA AKIRA

То есть о Бергмане, о Куросаве, о Рэе. Вы спросите, почему о гениях, а не о национальных кинематографиях, их породивших? Почему именно эти режиссеры, а не другие? Ответ таков. В случае с Бергманом не столько шведская кинематография породила этого великого режиссера, сколько в некотором смысле он сам если и не создал после войны кино Швеции, то по крайней мере влил энергию в практически угасавший национальный кинематограф. Да и по последним фильмам видно, что нет и не было в Швеции никого, кто мог бы соперничать с Ингмаром Бергманом мощностью творческого воображения, исключительной выразительностью экранного языка, удивительным умением сочетать вечное и злободневное. В развитии кино — и как профессиональной деятельности, и как сферы промышленности, и как вида искусства — послевоенный шведский кинематограф в целом не сыграл никакой достаточно заметной роли (в отличие от раннего шведского кино), чтобы уделять ему особое внимание. А так как объем этой книги ограничен, то и говорить следует только о самом важном. То есть о Бергмане.

Что же до Куросавы и Рэя, то тут ситуация иная. И японская, и индийская кинематографии на протяжении более чем полувека вместе с американской оказывались наиболее мощными в мире, прежде всего в производственном отношении, и уже по одной этой причине заслуживают подробного разговора. Но опять-таки — объем книги... Да и необъятного, как известно, не объять, потому и говорить приходится только о самом важном. Это важное в каждой кинематографии — свое. В творческом отношении кинематографии Японии и Индии заметно разнятся (тому есть немало существенных причин — и социальных, и политических, и даже демографических), и одинакового подхода тут быть не может. (В самом конце этой книги несколько слов о кино обеих стран я все-таки скажу.)

В Японии по окончании Второй мировой войны в кино работало немало истинно выдающихся режиссеров (Мидзогути, Одзу, Куросава, Киносита, Ёсимура, Синдо, Имаи, Итикава), каждый

из которых стоит отдельного разговора. Ясно, что приходится выбирать. Я выбираю Куросаву — и потому, что он действительно великий режиссер (уровня Бергмана), и потому, что из всех выдающихся японских режиссеров он наиболее известен у нас в стране.

В Индии, несмотря на гигантские производственные возможности национальной кинематографии и зрительские ресурсы, выдающимся, на мой взгляд, может быть назван только один режиссер — Сатьяджит Рэй. Бошу, Мехбуб, Аббас, Гхош, Капур или даже Мринал Сен — ни все вместе, ни каждый в отдельности — не оказали такого влияния на мировой кинематограф, как Сатьяджит Рэй. Потому и речь пойдет именно о нем. Начну, однако, с Бергмана.

Ингмар Бергман (1918-2007) Если, например, фамилию Феллини слышали даже те, кто не видел ни одного его фильма, то о Бергмане обычный зритель (во всяком случае, в России) узнает, как правило, лишь заинтересовавшись кинематографом. Другими словами, Бергман снимал не для всех. Его фильмы — на любителя. Это, как сейчас принято выражаться, — другое кино. Он воспринимал искусство экрана как иной, параллельный мир, живущий своей жизнью и сформированный по правилам его творца, художника. Этот мир может напоминать мир реальный, окружающий режиссера, иногда казаться даже предельно близким ему, едва ли ни калькой, а может и вовсе представлять собой нечто небывалое, но и в том, и в другом, и в третьем случае это именно другой мир, другое бытие, другая реальность, которая, если это не сказка, массового зрителя, как правило, отпугивает.

Швеция — одна из стран (наряду с Данией), где, как мы с вами теперь знаем, в кино уже на раннем этапе развития была выработана целая система приемов, делающих фильм выразительным и поэтическим. В классических фильмах Морица

Стиллера («Сокровище господина Арне», 1919; «Сага о Гуннаре Хеде», 1922; «Сага о Йосте Берлинге», 1923/1924) и Виктора Шёстрёма («Горный Эйвинд и его жена», 1917; «Возница», 1920) на экране возникают смысловые метафоры, поэтизирующие мир вокруг, открывающие внутреннюю общность человека и природы. Язык метафор и перенял у режиссеров 1920-х гг. Ингмар Бергман.

Образование Бергман получил сугубо религиозное, чрезвычайно строгое, даже жесткое, что, безусловно, повлияло на строй мыслей, на отношение к миру и к людям — отношение в высшей степени скептическое, а во многих случаях просто беспощадное, проявившееся практически во всем его творчестве. К тому же всю жизнь Бергман был убежден, что родители относились к нему не так, как к старшему брату. В отличие от брата он был нежеланным, неожиданным ребенком: мотив этот прозвучит уже в первых фильмах — «Кризис», «Корабль плывет в Индию», «Портовый город»; он же хорошо заметен и в «Персоне» (1966). По этой причине Бергман, по его словам, «отчаянно враждовал с родителями» едва ли не до конца их дней. Отсюда понятно, что детство будущего режиссера было нелегким (это отразилось, например, в его позднейшем произведении «Фанни и Александр», 1982) и что вырос он человеком также нелегким.

Еще в раннем детстве, когда ему исполнилось лет пять или шесть, Бергман почти одновременно заинтересовался и кинематографом, и театром, а в 11 или 12 у него появились игрушечный (кукольный) театр и кинопроектор. Судя по первым фильмам («Кризис», «Дождь над нашей любовью», «Портовый город»), сначала сцена и экран казались ему продолжением друг друга.

Молодая героиня «Кризиса» разрывается между двумя матерями — родной и приемной, переживая душевный кризис.

Герои фильма «Дождь над нашей любовью» — молодая пара, чьей жизни мешает государство; режиссеру жаль своих симпатичных персонажей, и он знакомит их с пожилым человеком, выполняющим в фильме функции спасителя, избавителя от общественных бед.

Героиня *«Портового города»* после неудачной попытки самоубийства рассказывает о своей жизни молодому человеку, ее, по сути, спасшему.

Эти и другие истории в ранних фильмах Бергман рассказывает почти в сценическом духе; они развиваются в пространстве, которое может быть и замкнутым, и во времени, достаточно неопределенном. Но постепенно, с начала 1950-х гг., со съемок фильма *«Лето с Моникой»* и особенно *«Вечер шутов»*, к нему приходит ощущение того, что, хотя и театр, и кино — две стороны одной медали, все же они не столько соединяются, сколько взаимно контрастируют. Не случайно и театром, и кино Бергман занимался всю жизнь.

И тематически, и по уровню выразительности экранного языка, и по направленности художественного воображения экранное творчество Бергмана можно разделить на несколько периодов, чтобы понять, как изменялось, совершенствовалось образное мышление выдающегося режиссера (хотя любое деление условно и его можно оспорить).

Первый период: *«Кризис»* (1945), *«Дождь над нашей любовью»* (1946), *«Корабль плывет в Индию»* (1947), *«Музыка во тьме»* (1947), *«Портовый город»* (1948), *«Тюрьма»* (1948/1949), *«Жажда»* (1949), *«К радости»* (1949), *«Летняя игра»* (1950), *«Такого здесь не бывает»* (1950), *«Женщины ждут»* (1952), *«Лето с Моникой»* (1952).

Второй период: *«Вечер шутов»* (1953), *«Урок любви»* (1953), *«Женские грезы»* (1954/1955), *«Улыбки летней ночи»* (1955), *«Седьмая печать»* (1956), *«Земляничная поляна»* (1957), *«На пороге жизни»* (1957), *«Лицо»* (1958), *«Девичий источник»* (1959), *«Око дьявола»* (1959/1960), *«Как в зеркале»* (1960), *«Гости к причастию»* (1961/1962), *«Молчание»* (1963), *«Не говоря уж обо всех этих женщинах»* (1964), *«Персона»* (1966).

Третий период: *«Час волка»* (1967), *«Стыд»* (1967), *«Ритуал»* (1968), *«Стрась»* (1969), *«Прикосновение»* (1970), *«Шепоты и крики»* (1972), *«Сцены из супружеской жизни»* (1972), *«Волшебная флейта»* (1974), *«Лицом к лицу»* (1975), *«Змеиное яйцо»* (1976), *«Осенняя соната»* (1977), *«Из жизни марионеток»* (1979/1980).

Четвертый период: «Фанни и Александр» (1981/1982), «После репетиции» (1983), «Двое блаженных» (1985), «В присутствии клоуна» (1997), «Парные картины» (2000), «Сарабанда» (другое название — «Анна», 2002/2003).

С моей точки зрения (а где взять другую?), наиболее интересен второй период, когда мощь творческого воображения Бергмана достигла пика.

Его первый шедевр — фильм «Вечер шутов». С этого фильма творчество Бергмана словно разделяется на две тематические линии — на костюмно-исторические фильмы притчевого типа («Вечер шутов», «Седьмая печать», «Лицо», «Девичий источник») и на фильмы, посвященные женской теме («Урок любви», «Женские грезы», «Улыбки летней ночи», «На пороге жизни», «Молчание», «Не говоря уж обо всех этих женщинах», «Персона»). В нескольких фильмах («Земляничная поляна», «Как в зеркале», «Гости к причесанию») различимы признаки обеих линий.

«Вечер шутов»: в передвижном цирке работают и живут две пары — долговязый клоун Фрост с женой Альмой и хозяин цирка толстяк Альберт с любовницей Анне. Над легкомысленной Альмой и отчаявшимся Фростом потешаются офицеры, а Анне стравливает Альберта с театральным актером Франсом; Франс избивает Альберта на глазах у всех, и только Фрост удерживает Альберта от самоубийства.

Здесь действие отнесено к середине XIX в., но костюмы и среда нужны режиссеру лишь как условности: речь идет о взаимной антипатии людей из разных сфер культуры (театр и цирк), об атмосфере изгойства, презрения и насмешек над цирковыми актерами, которых считают людьми второго сорта. Другими словами, конфликты вполне современные, но очищены от современных примет. Фильм представляет собой притчу об унижениях.

Мотив унижения проходит и через другие фильмы. Например, через «Седьмую печать»: рыцарь Блок и его оруженосец Йонс возвращаются из Крестового похода, им угрожает Смерть,

и Блок затевает с ней шахматную партию, хоть и знает, что со Смертью спорить бесполезно.

Это — фильм-путешествие, где герои, не в силах понять природу, страну и ее обычаи, теряют шансы на жизнь, на ее магию. Блок и Йонс едут по стране, охваченной чумой, порождающей в людях панику, страхи и состояние озверения. Блок не просто проигрывает партию в шахматы — его проигрывают и смертелен, и унизителен; он не выдерживает столкновения с жизнью, не преодолевает искушения усомниться в Боге и становится добычей Смерти. Это также вполне современная проблематика, а значит, и фильм опять-таки иносказателен, притчеобразен.

Мотивы путешествия и унижения составляют основу и «*Земляничной поляны*», которая хоть и не относится к костюмно-историческим фильмам, но поддается все той же притчевой структуре: профессор Борг едет на машине в город Лунд на церемонию вручения ему почетной премии; от невестки, сидящей с ним в машине, он узнает, что ни его сын, ни она сама не уважают его за эгоизм; Борг видит сны, неприятные и даже унижительные, но, встречаясь по дороге с разными людьми, он приезжает в Лунд изменившимся человеком.

«*Земляничная поляна*» — также фильм-путешествие, но особое, «тройственное»: 1) буквальное — Борг едет на машине и останавливается в знакомых местах; 2) по дороге Борг встречается с разными людьми; 3) кроме того, он видит четыре сна. В каждом из этих «путешествий» он делает для себя нравственные и эмоциональные открытия. Это не только (даже не столько) внешняя история о поездке старого врача в город (хотя и она тоже), но и несколько «внутренних» историй, связанных и с самим профессором (преодоление им собственного эгоизма), и с его невесткой и сыном — эгоистом, как и его отец, и с тремя молодыми людьми, которых профессор подвозит до города, и с супружеской парой, которую они высаживают из машины. Словом, это притча о старом эгоисте.

Из фильмов с женской темой, на мой взгляд, наиболее интересна поздняя (для этого периода) *«Персона»*: знаменитая актриса во время спектакля прерывает игру, минуту молчит и уходит со сцены. Больше она не произносит ни слова. Чтобы вывести ее из этого состояния, врач направляет ее и медсестру в свой загородный дом, где обе женщины и проводят целый сезон. Но все, что медсестре удастся, — это заставить пациентку произнести одну фразу: «Нет ничего».

В фильме рассказаны как бы две истории: одна — о героинях, другая — о пленке, на которой снята история о героинях. От актрисы требовалось жить как все, а она этого не хочет и бунтует, замолчав; медсестра, напротив, всегда жила как все, и встреча с актрисой заставляет ее посмотреть на себя и спросить: а правильно ли она живет?

И тогда бунтует уже она: как она живет — это ее дело, ее жизнь, она не актриса, и ее страшит их внутренняя схожесть, ибо она сама — личность, индивид, *persona*. В момент наивысшей напряженности между женщинами пленка загорается. Эта пленка, впитывающая в свою эмульсию любые изображения, здесь кажется матрицей сюжетных возможностей, одну из которых мы и видим как фильм *«Персона»*.

Фильмы Ингмара Бергмана — и названные, и неназванные, в том числе и позднейшие (*«Фанни и Александр»*, *«После репетиции»*), — суть проявления кинематографической музыки, седьмого искусства. Никто в мире выразительнее и понятнее не передавал и не передает на экране поэзию острых переживаний, безмолвных страстей, площадных унижений, личной и общественной неудовлетворенности и неустроенности, нежели этот поэт экрана из Швеции.

В 1950-х гг. Бергман достиг высшего уровня художественного мастерства, где профессиональная техника и духовная сила сливаются воедино. Для европейского же кинематографа все его великолепные фильмы и по сей день свидетельствуют о том, что и в рамках существующей кинопромышленности вполне

возможно реализовывать художественные идеи, ничем при этом не поступаясь. Был бы талант.

Акира Куросава (1910-1998) Прежде чем говорить непосредственно о Куросаве, следует, на мой взгляд, упомянуть как минимум два обстоятельства.

Первое. До сих пор, о ком бы ни шла речь, мы находились, так сказать, в поле культуры европейского типа. Это приучило нас к определенной системе восприятия, включающей и ритм событий (то есть монтажный строй фильма), их явный и неявный, символический смысл, всевозможного рода аллюзии (скрытые указания на конкретные события), ассоциации, структуру произведения, отношение к персонажам, актерам, манере их исполнения и т. п. Поэтому всякий раз, когда мы оказываемся перед произведением другой культуры — китайской, индокитайской, индийской, японской, — нередко испытываем трудности. Вот почему в каждой из культур другого типа (неевропейского) так важны Художники, создающие произведения, понятные не только у себя в стране. Одним из таких Художников и был Акира Куросава.

Второе. Коль скоро мы говорим о Японии, надо знать, что едва ли не с самого начала, то есть с 1910-х гг., при съемке подавляющего большинства кинолент режиссеры придерживались одной из двух тематических групп — костюмно-исторические фильмы (дзидайгэки) и фильмы на современные темы (гендайгэки). К тому времени, как творчество Куросавы достигло расцвета, в стране ежегодно снималось свыше 300 фильмов на темы, исторически связанные с японским Средневековьем, то есть с периодом правления сёгунов (военных правителей). Такого количества костюмно-исторических фильмов не снималось нигде в мире.

Это было связано с тем, что до середины XIX в. Япония была практически полностью изолирована от остального мира, оставаясь истинно средневековой страной, со всеми особенностями такой страны, в том числе с абсолютной зависимостью

подданного от властителя, женщины от мужчины, их обоих от религии, а их частной жизни от ритуалов. В 1867 г. правительство сёгунов было свергнуто и к власти пришел император Муцухито. Он упразднил сёгунат, перенес столицу из Киото в город Эдо, который назвал Токио («восточная столица»), и в 1889 г. принял конституцию европейского типа, превратив абсолютную монархию в конституционную. Годы правления Муцухито (1867–1912) принято называть периодом Мэйдзи (просвещенное правление). Благодаря этому императору в страну наконец-то проникли европейские идеи и технологии, помогавшие переустроить жизнь и преодолеть затянувшееся Средневековье.

Такая ломка многовекового уклада болезненно переживалась многими японцами, породив у них ощущение своего рода национальной неполноценности. Из необходимости избавиться от этого разрушительного комплекса возникла общекультурная тенденция к возрождению национальных традиций, особенно таких, с которыми связаны человеческие качества, считавшиеся наиболее положительными. Одной из таких традиций стала бусидо — духовная сила самурая (профессионального воина), предполагающая воинскую доблесть, мужество, верность хозяину, готовность к самопожертвованию, осознание этой своей миссии как жизненного призвания. К началу XX в. многие в Японии, особенно правящая элита, верили, что принципы бусидо помогут стране стать лидером в Азиатском регионе. Когда же в результате Второй мировой войны эта вера оказалась сокрушена и страна вступила в наиболее унижительный период своей истории (военное поражение плюс американская оккупация), традиции национальной культуры стали, так сказать, прибежищем для «униженных и оскорбленных» японцев. Наиболее ярко эти эскапистские настроения выразились в кинематографе, где группа исторических фильмов (по сути, жанр) дзидайгэки стала, во-первых, наиболее многочисленной, а во-вторых, наиболее идеологизированной в национальном кино. С выражения этих настроений и начал свой творческий путь Акира Куросава.

Окончив в 1935 г. школу западной живописи, он на следующий год поступает на киностудию помощником, затем ассистентом режиссера и за семь лет накапливает опыт работы над 25 фильмами разных режиссеров. В 1943-м дебютирует фильмом-дзидайгэки «Сугата Сансиро» (провинциал приезжает в столицу, чтобы стать полицейским; для этого надо победить в конкурсе по владению восточными единоборствами).

«Сугата Сансиро» стал фильмом, который открыл долгий — на полстолетия — творческий путь, включивший в себя три десятка фильмов: «Сугата Сансиро» (1943), «Самые красивые» (другой перевод — «Самые нежные», 1944), «Сугата Сансиро», часть 2 (другое название — «Новая сага о дзюдо», 1945), «Наступающие тигру на хвост» (известен также под названием «Идущие по следу тигра, 1945), «Творящие завтрашний день» (1946), «Не сожалею о своей юности» (1946), «Великолепное воскресенье» (другой перевод — «Чудесное воскресенье», 1947), «Пьяный ангел» (1948), «Тайная дуэль» (1949), «Бездомный пес» (1949), «Скандал» (1950), «Расёмон» (1950), «Идиот» (1951), «Жить» (известен и под названием-калькой «Икиру», 1952), «Семь самураев» (1954), «Я живу в страхе» (известен и как «Хроника одной жизни» или «Записки живого», 1955), «Трон в крови, или Паучий замок» (1957), «На дне» (1957), «Трое негодяев в скрытой крепости» (1958), «Злые остаются живыми» (также «Злые спят хорошо», 1960), «Телохраниль» (1961), «Цубаки Сандзюро» (известен и под названием «Отважный Сандзюро», 1962), «Рай и ад» (1963), «Красная борода» (1965), «До-де-ска-ден» (известен и как «Под стук трамвайных колес», 1970), «Дерсу Узала» (1975), «Тень воина» (известен и под названием-калькой «Кагемуся», 1980), «Смута» (название-калька — «Ран», 1985), «Сны Акиры Куросавы» (1990), «Августовская рапсодия» (1991), «Нет, еще нет!» (1993).

Из фильмов 1940–1950-х гг., снятых в этом жанре, наиболее интересны «Наступающие тигру на хвост», «Расёмон», «Семь самураев» и «Трон в крови».

«Наступающие тигру на хвост»: группа самураев со своим господином, которого преследует его брат, сёгун (феодал), пыта-

ется пройти через заставу, выдав себя за странствующего монахов, а господина — за носильщика; это им удалось, то есть они «наступили тигру на хвост». Этот фильм — экранизация пьесы из репертуара традиционного японского театра кабуки, но вместо пластики и условностей кабуки здесь использован хор (за кадром), а актеры разделены на главных (ситэ), второго плана (ваки) и тех, кто лишен самостоятельных функций (цуре). Все это суть признаки другой сценической формы, ноо. Смешивая традиционные формы, Куросава старается придать действию выразительность в европейском вкусе, уподобляя античный японский театр античному европейскому. Сосредоточившись на одном-единственном событии (преодоление героями враждебной заставы), Куросава создает на экране психологическое напряжение, suspense.

На мой взгляд, этот ранний шедевр Куросавы явно недооценен ни современниками, ни позднейшими историками — как японцами, так и европейцами. Между тем здесь уже практически сложился стиль выдающегося режиссера — его стремление создавать и разрешать конфликт через актера, владение подтекстом (даже несмотря на хоровые пояснения), умение лаконично выстраивать действие, создавать атмосферу, удивительным образом видеть окружающий мир и в декорационных, и в естественных условиях. Уже в раннем фильме проявилась склонность Куросавы соединять национальные традиции и опыт европейского искусства.

В 1945 г. фильм был запрещен американской оккупационной администрацией, увидевшей в самопожертвовании самураев, в их преданности господину возрождение бусидо, и выпущен на экраны только в 1952-м.

«Расёмон»: три путника (дровосек, бонза и бродяга), укрывшись от дождя в воротах Расёмон, обсуждают событие, увиденное дровосеком: в лесу разбойник убил самурая и изнасиловал его жену; но в суде участники этой драмы дают противоречивые показания.

Снятый в 1950 г., «Расёмон» (по двум новеллам Рюноске Акутагавы) формально также относится к дзидайгэки, ибо собы-

тия здесь происходят в период Хэйан (IX–XI вв.). Однако суть произошедшего не в возрождении кодекса чести, а, напротив, в его разрушении. Лгут все участники событий, даже мертвый самурай, чей дух говорит устами колдуньи. Лжет и основной рассказчик, дровосек. Правда, он, единственный, кается в том, что солгал. В этом одном из самых знаменитых фильмов Куросавы необычно распределены персонажи — две группы по три персонажа (в воротах Расёмон и в лесу) с взаимным соответствием функций. Здесь нет параллельного монтажа, но есть рассказ в рассказе и еще раз в рассказе: 1) дровосек у ворот Расёмон рассказывает о 2) рассказе разбойника в суде о 3) происшествии в лесу. И так о каждом из участников драмы. Такая «трехэтажная» конструкция ставит под сомнение не только все версии драмы, но саму возможность докопаться до истины.

«Расёмон» обозначил настоящий прорыв в новое качество. В этом фильме Куросава впервые достиг того уровня творчества, на котором профессиональное мастерство, поэтический дар и питающая его духовная энергетика соединяются в целостную художественную систему. То, что режиссер придумал в «Расёмоне», ломало все привычные для 1940-х гг. драматургические, монтажные и съемочные принципы и приемы. Разноракурсные съемки подвижной камерой и энергичный монтаж — особенно в начале рассказа дровосека (его проход через лес). Ритмически двойственное развитие действия: неспешный ритм эпизода в воротах Расёмон подчиняется не драматизму описанных событий, а монотонному шуму дождя, кажущегося бесконечным, и противоречит умышленно рваному ритму событий в чаще. Все эти приемы плюс удивительная работа актеров исполнены какой-то самозабвенной свободой, когда режиссера, казалось, ничто не сковывает.

«Семь самураев»: для защиты от разбойников жители бедной деревни нанимают семерых самураев, глава которых мобилизует все мужское население деревни, — потому им и удается отбиться. В бою гибнут четверо из семи самураев, а когда оставшиеся

трое уходят, на них никто не обращает внимания — крестьяне собирают урожай.

«*Семь самураев*» — пожалуй, самый известный фильм Куросавы, ему суждено неоднократно повторяться в ремейках («*Великолепная семерка*» Дж. Старджеса, 1960, и продолжения). Здесь налицо все особенности стиля режиссера: актерски решаемые конфликты и среди самураев, и среди крестьян; атмосфера средневековой Японии; четко и лаконично выстроенное action; в подтексте — самураи, со всеми своими «кодексами» абсолютно чуждые крестьянам, которым требуется от них только воинское умение. Фильм можно назвать костюмно-историческим в стиле action, построенным вокруг исторических обстоятельств, социальных взаимоотношений между персонажами и их психологических комплексов. И то, и другое, и третье выражено в виде постоянных лейтмотивов, тесно переплетенных друг с другом. Это сплетение почти идеально, настоящий синтез — его невозможно разять на отдельные составляющие. Однако хотелось бы отметить и результат подобного построения — эффектное и увлекательное зрелище. Не случайно фильму подражали режиссеры, снимавшие в жанре... американского вестерна! Я имею в виду «Великолепную семерку». Отталкиваясь от вестернов 1940–1950-х гг., Куросава совершенно на другом материале создал образец для «вестернов» следующего десятилетия. Круг, что называется, замкнулся.

Что касается «*Трона в крови*» (другой перевод — «*Паучий замок*»), то это, по-видимому, одна из наиболее творческих в Истории кино экранизаций шекспировского «Макбета», хотя Куросава и переносит в средневековую Японию события, описанные в «Хрониках» Р. Холиншеда (английское Средневековье) и обыгранные Шекспиром. Он убирает множество второстепенных персонажей, оригинальные сцены заменяет придуманными им самим (например, сцены с ведьмами — удивительным эпизодом в лесу со старой колдуньей), придает замку Васидзу (Макбета) «паучий» образ, да и в целом толкует шекспировскую трагедию власти

не столько психологически, сколько изобразительно-символически, даже графически, опять-таки многое позаимствовав из сценической формы ноо.

Из современных драм (гендайгэки), по-моему, наиболее интересна картина «Жить» (1952). Некий чиновник из городской управы, проведя четверть века за бумагами, однажды смертельно заболевает и тотчас осознает, что жизнь прошла, а он словно и не жил; и тогда он решает оставшееся ему время посвятить людям — преодолевая все преграды, строит детскую площадку и умирает, сидя на качелях. А чиновники, его бывшие коллеги, справляющие по нему поминки, быстро пьянеют, ссорятся и затевают обычные офисные склоки.

Этот пессимистический финал, с одной стороны, вполне соответствует общей атмосфере, в которой развивалась Япония, только-только пережившая атомную бомбардировку, а затем и оккупацию (войсками США); с другой стороны, и весь фильм выдержан в достаточно мрачных тонах, так что такой финал выглядит вполне логичным. И дело не только в том, что герой живет и действует под знаком неминуемой и скорой смерти, — события в фильме погружены большей частью в тесноту муниципальных офисов, частных домов и больниц; люди в фильме чаще всего напряжены, испуганы или равнодушны.

Как и во многих своих фильмах, Куросава подчеркивает здесь важность и значимость личных обстоятельств, конкретного характера, частной судьбы, что противоречит традиционной идее служения национальным интересам. Драму своей жизни герой видит не в измене национальным интересам, которые обычно человеку и сформулировать-то трудно, а в собственных ощущениях неполноты существования, нереализованности, напрасно прожитой жизни. Неторопливая повествовательная манера (монтаж длинными кусками, отсутствие резких ракурсов), развитие конфликта героя с самим собой через актера, появление в современной драме кадров-символов, как правило характерных для дзидайгэки, — все это ради истории обычного

человека, который должен работать для обычных людей, а не на национальную идею.

Многие картины Куросавы, как и Бергмана, вполне могут служить экранными учебниками режиссерского мастерства. Поразительное чутье природы, умение с равной убедительностью создавать атмосферу и сегодняшнего дня, и далекой исторической эпохи, способность просто выстраивать сложную ситуацию, скупым набором приемов придавать развитию событий необходимый ритм, творить на экране окружающий мир, увиденный особым образом, создавать конфликт и разрешать его прежде всего через актера — вот приметы режиссерского стиля Акиры Куросавы. Однако в историческом отношении главное, что Куросава внес в искусство экрана, — слияние национальных художественных традиций и опыта европейского искусства, упорное стремление режиссера соединить национальную, шире — восточную, культуру и культуру европейского типа.

Сатьяджит Рей (1921-1992) Оговорюсь сразу: это не тот режиссер, на чьи фильмы ломались так называемые любители индийского кино. Если японские фильмы известны каждому, кто ходит в кинотеатры, либо пользуется DVD или скачивает фильмы из Сети, то индийские фильмы в нашей стране популярны у достаточно узкой категории зрителей — любителей индийского кино. Впрочем, словосочетание «любители индийского кино», конечно же, следует брать в кавычки. Дело в том, что эти «любители» собственно индийского кино не знают — им нравятся вполне определенные фильмы, выпущенные в Индии, — те, где действие разворачивается в вымышленной обстановке, в красивых декорациях, где красивые женщины и мужчины в красивых ярких одеяниях поют специфические песни, танцуют специфические танцы и принимают красивые ритуальные позы. Несмотря на традиционное для Индии обилие красот, в жанровом отношении подобные фильмы следует отнести к мюзиклам,

но в Индии их столь же традиционно принято называть *масала* (masala). Эти фильмы составляют до 80% всей кинопродукции, а она поистине впечатляющая — 1500–2000 фильмов в год.

Возникновение, обилие в повседневном репертуаре и неиссякаемую популярность подобных фильмов легко объяснить. Население в стране уже превысило 1 млрд человек, их подавляющая часть — беднота, считающая каждую рупию. Вся эта гигантская масса людей нуждается в отдыхе, в отвлечении от жизненных тягот, в том, чтобы можно было сбросить каждодневный социальный стресс, чему и помогают фильмы *масала* — в сущности, эскапистские картины, к реальной жизни никакого отношения не имеющие. По-видимому, и у нас *масала* смотрели по той же причине — ведь и у нас всегда было достаточно бедняков. Их было много и в советские времена, много их и сейчас. Между тем эскапистские фильмы у нас, по сути, почти никогда не снимались (за редчайшими и случайными исключениями), и это отсутствие компенсировалось западными картинами (другая жизнь), латиноамериканскими сериалами или индийскими фильмами. Словом, пока есть бедность и нищета, такие фильмы, как *масала*, будут иметь постоянный успех.

Однако режиссер, о котором мы с вами сейчас будем говорить, повторяю, к *масала* не имеет никакого отношения. Таких фильмов Сатьяджит Рэй не снимал никогда. (Кстати, Рэй — бенгалец, а потому его имя и фамилию правильнее, наверное, было бы читать и писать как Шоттоджит Рай.) В более поздние времена, в 1970-х гг., появлялись и у него фильмы на абсолютно вымышленные сюжеты, но *масала* у него не было. Сам дебют его в 1955 г., фильм «*Песнь дороги*» (калька с бенгальского — «*Потхер панчали*»), прозвучал как очевидное, наглядное противодействие развлекательному, эскапистскому кинематографу, в ту пору ярче всего представленному фильмами хорошо известного у нас Раджа Капура — «*Бродяга*» (1951) и «*Господин 420*» (1954).

Школьные годы Рэй провел в Президентском колледже Калькутты, а затем два года учился живописи в Шантиникетоне,

университете, созданном выдающимся индийским поэтом и просветителем Рабиндранатом Тагором (кстати, другом семьи Рэй). Вторая мировая война становилась реальностью, охватив в декабре 1941-го и Тихоокеанский регион (трагедия в Пёрл-Харборе), Рэй уходит из университета и устраивается в английское рекламное агентство. Через год он делает в нем карьеру, становясь здесь художественным руководителем, и работает в этой должности шесть лет. Он активно интересуется кинематографом и в компании с другими ценителями экранного искусства создает в Калькутте Общество любителей кино. Кроме того, он занимается иллюстрированием книг, среди которых оказывается и роман бенгальского писателя Бибхутибхушона Бондопаддхая «Песнь дороги» («Потхер панчали»), посвященный жизни крестьянской семьи из обычной деревни в Бенгалии. Роман его заинтересовал. Рэй знакомится с автором, даже выполняет на холсте его портрет и договаривается с ним об экранизации романа.

В 1950 г. в Индию прибывает знаменитый французский режиссер Жан Ренуар и в Калькутте, на берегах Ганги, снимает фильм *«Река»*. Рэй знакомится и с ним, рассказывает о своем замысле, и добрый жизнелюб Ренуар, естественно, поощряет молодого индийца. В тот же год Рэй отправляется в деловую поездку в Англию, где смотрит и смотрит фильмы, и среди них — произведения неореалистов, а особенно *«Похитителей велосипедов»* Витторио Де Сики (мы с вами о нем уже говорили).

Итак, в 1946 г. он, по его же словам, «почувствовал, что должен снять фильм»; в 1947-м (год обретения Индией независимости) участвует в создании Общества любителей кино; в 1948-м придумывает себе «новое хобби — писать сценарии по книгам, которые уже наметил для экранизации», но эти сценарии никто не захотел приобретать; 1950 г. — знакомство с Ренуаром и его благословение на съемки, а затем поездка в Англию, возможность смотреть фильмы, в частности *«Похитителей велосипедов»*; 1951 г. — начало работы над первым фильмом, исступленные поиски денег, продажа части имущества; 1952 г. — переговоры

с правительством штата о поддержке, получение дополнительного финансирования и начало основных съемок; 1955 г. — выход фильма на экраны; 1956 г. — специальный приз жюри Каннского кинофестиваля. Таков путь к дебюту, ставшему самым известным фильмом Рэя.

Этот дебют, напоминая, называется «*Песнь дороги*» — рассказ о драматической судьбе нищей семьи из индийской деревни, о двоих детях — девочке Дурге и ее маленьком брате Опу.

Важная составляющая фильма — историческое безвременье, в атмосфере которого развивается фильм. Вневременной характер событий реализуется двояко. Во-первых, здесь ни у кого нет часов — ни наручных, ни настенных, ни самого обычного будильника. Внешне это можно объяснить тем, что в нищих семьях ни на какие часы нет денег, а богатые дома, где часы, наверное, есть, режиссера не интересуют. Но в пространстве фильма не зафиксировано не только время суток, но и историческое время. Если не считать достаточно короткого эпизода с поездом, на который с удивленным любопытством смотрят Дурга и Опу, трудно представить себе, что действие происходит в XX в. Уберите из фильма поезд, и кто в состоянии доказать, что перед нами именно XX, а не, допустим, XIX или даже XVIII в.? Ни одежда, ни посуда, ни женские украшения, ни жилые дома, ни обряды — ничто не свидетельствует о ходе Истории, о конкретной эпохе. Это вполне соответствует эффекту непрерывного времени, когда жизнь показывается как бы в природной последовательности: ночь, утро, день, и так день за днем. Затемнения, позволяющие режиссеру пропускать время, замешаны с затемнениями, дающими возможность просто перейти в другое пространство — в лес, поле, помещение или выйти наружу. И те и другие помогают закамуфлировать пропущенное время и тем самым создают эффект непрерывности. Но отсутствие примет эпохи образует социальный подтекст: так было всегда и так будет всегда. Как сказал бы Александр Блок, «умрешь — начнешь опять сначала, и повторится все, как встарь...». Не случайно все семейство

уезжает, как встарь, на повозке, запряженной волами. Куда можно уехать на такой повозке? В какое будущее?

Кстати, речь идет не о социальном *контексте* (то есть не о содержании), а о социальном *подтексте* (то есть о смысле). О безысходности в фильме не говорит никто, но именно безысходностью окрашен каждый кадр, даже кадры дороги, уходящей в бескрайнюю даль. Ощущение безысходности и социальный подтекст рождаются из вопиющей нищеты и осознания полной невозможности выбраться из нее. Однако проблема социальной несправедливости здесь даже не встает: Рэй, как никто другой, далек от социально-политических выводов. Общественная структура, порождающая подобную жизнь (если это, конечно, можно назвать жизнью), существует от века и будет существовать всегда. Так положено Природой, такова сама Жизнь, которой человек живет в единстве с Природой. И Дурга с Опу — не просто дети своих родителей, они еще и дети Природы, потому и в фильме они показываются в основном в природном, естественном окружении. В дом они только приходят, живут же оба полноценной жизнью лишь на природе, кульминация чему — эпизод с ливнем, по сути погубившим Дургу. И болезнь, и смерть Дурги, и посвященный умершей сестре уход Опу по дороге, и появление отца из глубины лесной чащи, и многие другие эпизоды — все подчинено идее единства с Природой. Это понимание человека и природы близко концепции «джибон-дебота» (божество жизни) Рабиндраната Тагора, а через него — и учению, изложенному в Упанишадах — древних книгах «сокровенного знания».

Спустя год Рэй снял продолжение истории, рассказанной в «*Песни дороги*», — фильм назывался «*Непобежденный*» («*Опураджито*»), а еще через три года, в 1959-м, — еще одно продолжение — «*Мир Опу*» («*Опур сансар*»). Таким образом, у него сложился, пожалуй, первый в Истории кинематографа биографический сериал, посвященный вымышленному персонажу.

Во втором фильме трилогии после катастрофы, постигшей семью в «*Песни дороги*», то есть смерти Дурги, глава семейства

(его зовут Хорихор) перевозит семью в Бенарес (ныне Варанаси), где на набережной Ганги, на *гхатах* (ступенчатых спусках к священным рекам), он зарабатывает на жизнь как брахман, то есть священник-индуист; кроме того, он торгует травяными настойками, и таким образом ему удается до поры поддерживать свою семью — жену Шорбоджойю и сына Опу. Правда, семье это не приносит благополучия, и Хорихору приходится снимать комнату в грязном, кишасщем обезьянами доходном доме. В конце концов он не выдерживает этого существования «на грани» и умирает. А затем умирает и его жена, удрученная одиночеством, нищетой на новом месте, бессмысленной работой — приготовлением убогой пищи, постоянным страхом из-за сына.

В третьем, последнем, фильме трилогии, «*Мир Опу*» («*Опу сансар*»), главный герой — уже самостоятельный молодой человек, выпускник колледжа. Он живет один в небольшой комнатке и претендует на то, чтобы стать писателем, время от времени берясь за роман.

Здесь Рэй попытался рассказать о взрослеющем и взрослом Опу в той же манере, что и о маленьком мальчике, открывавшем для себя окружающий мир — мир Природы и мир взрослых людей. В «*Мире Опу*» этот мальчик вырос, но не повзрослел — он по-прежнему открывает для себя окружающий мир, населенный по-настоящему взрослыми людьми — теми, кто с разных позиций равно серьезно и ответственно воспринимает жизнь и свое место в ней. В финале фильма взрослый мальчик Опу, держа на плечах своего сына, маленького мальчика Каджола, возвращается в мир взрослых людей — теперь ему будет за кого нести ответственность. Стало быть, есть шанс, что и он повзрослеет.

В целом, если выйти за пределы 1950-х гг., Сатьяджит Рэй создал фильмы, резко отличающиеся как от общей развлекательной продукции Болливуда (Голливуда в Бомбее, ныне — Мумбаи), так и от политического кино, и от «реалистических» фильмов, и от их варианта — «параллельного кино» и от многого другого, что возникало в индийском кинематографе за те почти четыре

десятилетия, что Рэй снимал фильмы. Его способность создавать на экране атмосферу, поглощающую сюжет и порождающую специфические персонажи, которых нет больше ни у кого, собственный мир, населенный людьми реальными и в то же время вымышленными, ставит его в один ряд с крупнейшими режиссерами в Истории кино — Феллини, Бергманом, Курасовой, Буньюэлем. И это не комплимент — это место в Истории.

Для информации привожу список фильмов, снятых Рэем за четыре десятилетия: «*Песнь дороги*» («*Потхер панчали*», 1955), «*Непобежденный*» («*Опураджито*», 1956), «*Философский камень*» (1957), «*Музыкальная комната*» («*Джалсогхар*», 1958), «*Мир Опу*» («*Опур сансар*», 1959), «*Богиня*» («*Дэви*», 1960), «*Рабиндранат Тагор*» (док., 1961), «*Две дочери*» («*Тэен канья*», 1961), «*Канченджанга*» (1962), «*Поездка*» («*Обхиджан*», 1962), «*Большой город*» («*Маханагар*», 1963), «*Чарулота*» (1964), «*Трус и святой*» («*Капуруш-о-Махапуруш*», 1965), «*Герой*» («*Наяк*», 1966), «*Зверинец*» («*Чирьякхана*», 1967), «*Гупи поет — Багха танцует*» («*Гупи гинэ Багха бинэ*», 1969), «*Дни и ночи в лесу*» («*Ароньер дин ратри*», 1970), «*Противник*» («*Пративанди*», 1971), «*Сикким*» (док., 1971), «*Компания с ограниченной ответственностью*» («*Симбаддха*», 1972), «*Отдаленный гром*» («*Ошонти санкет*», 1973), «*Внутренним взором*» (док., 1973), «*Золотая крепость*» («*Сонар келла*», 1974), «*Бала*» (док., 1976), «*Посредник*» («*Джана аранья*», 1976), «*Шахматисты*» («*Шатранджи ке кхилари*», 1977), «*Слава отцу Фелунатху*» («*Джой баба Фелунатх*», 1978), «*Алмазное царство*» («*Хирок раджар деше*», 1980), «*Освобождение*» («*Садгхати*», 1981), «*Дом и мир*» («*Гхаре-Байрэ*», 1984), «*Враг народа*» («*Ганашатру*», 1989), «*Ветви древа*» («*Шакха просакха*», 1990), «*Посетитель*» («*Агантук*», 1992).

Теперь, наверно, я должен подвести некую черту под сказанным. В конце концов, за три десятка лет после выхода в прокат «Певца джаза» можно, казалось бы, было ожидать от режиссеров выразительного, художественного, преображающего реальность звука, не менее экспрессивного и чувственного, нежели изображения. Но не тут-то было! С огромным трудом звук вплетался в художественную ткань фильма; вплоть до конца 1950-х гг. за редкими исключениями он почти нигде не стал полноправным выразительным средством, сродни монтажу, операторским приемам, художественно-декорационному решению фильма и т. д. Почти повсюду он осознавался как технологическое дополнение к съемочной аппаратуре, как возрождение в новом качестве театра на экране, наконец — как эффективное средство идеологического воздействия. И только. И это несмотря на предсказуемость и закономерность его внедрения в кинопроизводство. Как и в случае с беззвучным кинематографом, этот процесс удобнее оценивать отдельно с европейской и американской точек зрения.

Удивительно, но в Европе, всегда вроде бы склонной к экспериментированию, едва ли не четверть века подряд звук понимали чисто функционально — как сценически акцентированное и идеологически ориентированное слово, как музыку (чаще всего фоновую), как объективный шум, требуемый по сюжету. В известной мере это определялось политической обстановкой. Так происходило во Франции и Германии, где эксперименты со звуком предпринимались лишь в начале 1930-х гг. и были довольно скромными (в фильмах Клера, Буньюэля, Кокто, Ланга, Штернберга, Пабста). Позднее во Франции, по-видимому в связи с общим «полевением» политической жизни, на экране, в так называемых *фильмах сценаристов*, воцарилось

поэтическое (а то и псевдопоэтическое) слово, проиллюстрированное музыкой.

В Германии после прихода нацистов к власти любое слово, в том числе экранное, любая музыка, лишенные уже какой бы то ни было поэзии, стали чисто лозунговыми, агитационными, пропагандистскими, причем совершенно независимо от степени одаренности режиссера — будь это высокоталантливая Лени Рифеншталь или какой-нибудь Вольфганг Либенайнер. Похожая ситуация сложилась и в советском кинематографе, где жесткий идеологический режим (сталинизм) исключил любые эксперименты, в том числе со звуком, из-за чего и слово, и музыка, как и в Германии, стали чисто функциональными и пропагандистскими. И опять-таки независимо от дарования режиссера — Эйзенштейн это, Козинцев или Чиаурели. О художественном применении звуковых приемов ни у нас, ни в Германии речи не шло. В Италии, где фашистский режим Муссолини установился еще в дозвучившую эпоху, кинематографисты впервые вкус к звуковым экспериментам почувствовали лишь в 1960-х гг. В Англии в целом кинематограф так и остался на уровне экранного варианта сценического спектакля; политики здесь, правда, не было, зато была (и есть) специфическая склонность к следованию традициям, в данном случае театральным.

В послевоенные годы лишь некоторые (не все) шедевры Бергмана да еще фильм Брессона *«Приговоренный к смерти бежал»* могли претендовать на художественно целостное звуковое решение. Разумеется, в разных фильмах то здесь, то там имелись отдельные эпизоды, где звук (без музыки) применялся не функционально, а эмоционально — например, в «подземном» эпизоде из фильма Карола Рида *«Третий человек»* (1949). Однако общей картины эти отдельные случаи не меняют.

С другой стороны, возможности звукозаписи (а с середины 1930-х гг. и перезаписи), во-первых, привлекли в кинотеатры многие миллионы зрителей, а во-вторых, позволили сформироваться индивидуальной стилистике, точке зрения, взгляду на мир и на человека в мире. Что ни говорите, а беззвучие на экране выглядело с самого начала неестественным (отсюда и кинетофон Эдисона и Диксона уже в 1895 г.). Вынужденное отсутствие звука заставляло режиссеров искать пластические приемы, которые позволили бы обойти беззвучие и выразить невыразимое. Несмотря на поразительную изобретательность режиссеров, творческая мысль, как правило, развивалась в одном и том же направлении — приемы у всех были схожими; более того, сама задача преодолеть беззвучие воспринималась скорее как техническая, чем творческая, ибо одно дело творить без звука, а другое — бороться с беззвучием. Никто же не ждет монологов от мима или от балерины! Но уж если на экране показан тот же мир, что и окружающий зрителя, то и от кинорежиссера ждут полноценного отражения этого мира. И он старался, как мог, чтобы оправдать ожидания. Но много ли он мог сделать без звука?

С появлением звуковой аппаратуры режиссерские возможности как раз и расширились — перед кинематографом открывались безграничные горизонты. Другой разговор, что этими возможностями воспользовались далеко не сразу, и после премьеры *«Певца джаза»* пришлось ждать два с лишним десятилетия, чтобы появился хотя бы *«Расёмон»* с его эмоционально всепоглощающим шумом дождя, не говоря уж о фильмах Бергмана или Рэя. Иными словами, звуковые эффекты привлекли в кинотеатры массы зрителей, но не помогли ни эмоционально, ни психологически, ни философски выразить окружающий мир. Для этого европейский кине-

матограф еще должен был созреть. Только таким образом могло возникнуть Авторское кино.

Это созревание включило в себя и первые звуковые фильмы Ланга, Штернберга и Пабста, и фильмы поэтического реализма (Превьер — Карнэ, Ренуар), и эскапистские фильмы периода оккупации Франции, и пропагандистскую документалистику Рифеншталь, и съемочные эксперименты Хичкока, и псевдоисторический киноспектакль Эйзенштейна, и социальный пафос неореалистов, и удивительную свободу образного выражения Куросавы. Лишь пройдя через все эти «фильтры», европейский кинематограф, или (что, видимо, правильнее) кинематограф европейского типа, получил возможность стать Авторским, выразить индивидуальный взгляд на мир. Только после этого появились шедевры Бергмана, Феллини, Сатъяджита Рэя, а также *«Летят журавли»* Калатозова и Урусевского.

Однако режиссеры так называемого коммерческого кино, постановщики картин, составлявших повседневный репертуар кинотеатров, ориентировались не на Авторское кино, а на американский кинематограф, причем на ту его часть, которая была связана с традиционными жанрами, особенно с криминальными драмами, триллерами и мелодрамами. Вот почему ко второй половине 1950-х гг. европейский кинематограф в целом (исключая английских «рассерженных», Брессона во Франции, Антониони и Феллини в Италии и некоторые фильмы периода «оттепели» в СССР) испытал вслед за Голливудом жестокий кризис тем и творческой фантазии. Кризис застойного типа, который удалось преодолеть только в следующем десятилетии.

В Соединенных Штатах процесс освоения звука шел энергичнее, нежели в Европе, что и неудивительно: «классический Голливуд», сформировавшийся уже в 1930-х гг. в виде «большой восьмерки» крупнейших корпораций,

представлял собой бесперебойно работающий механизм. Первые съемочные приемы, разработанные Мамуляном, новые, чисто «звуковые» жанры (мюзикл, гангстерские фильмы), исполненное драматизма освоение звука Чаплином, гениальный «Гражданин Кейн» Орсона Уэлса — таковы этапы эволюции звука на голливудских экранах. Возможно, на этот процесс повлияла депрессия 1929 г., когда события вокруг Голливуда стали развиваться настолько нестерпимо для массового зрителя, на деньги которого Голливуд и существовал, что кинокомпаниям «большой восьмерки» пришлось к ним приспособливаться, всячески подталкивая и поощряя изобретательскую мысль режиссеров и техников. Другими словами, все делалось для того, чтобы удержать в кинотеатрах стремительно нищавшего зрителя.

Война приостановила, но не остановила совсем этот процесс, а в послевоенные годы массовое развитие телевидения словно подхлестнуло кинематографических изобретателей. Начали варьироваться форматы экрана, совершенствоваться звукозапись, сниматься грандиозные кинопостановки, каких на телевидении быть не могло, и т. п. Опять-таки кинокомпании прикладывали максимум усилий, чтобы удержать в кинозалах на этот раз уже стремительно богатееющих зрителей. Словом, и кинопроизводство, и кинопрокат втягивались в системный кризис, в итоге приведший к распаду «классического» Голливуда.

С другой стороны, уже в 1950-х гг. американский кинематограф гораздо активнее, нежели европейский, отражал мифологию реальной жизни. Это было вызвано постепенно накалявшейся общественной обстановкой — холодной войной, политическими преследованиями, борьбой с мафией, столкновениями крупного бизнеса с профсоюзами, ростом безработицы, экономическим спадом, обострением межрасовых отношений. В ту предельно

политизированную эпоху фильма, затрагивавшие подобную «злобу дня», актуальные общественные проблемы, выполняли функцию громоотводов, локализуя острые конфликты, сводя их значимость к частному случаю или проблемам, связанным с относительно небольшими политическими организациями и объединениями (вроде компартии). Этой функции уделялось тогда первостепенное внимание.

Таким образом, послевоенные годы остались в Истории американского кино в виде безумной погони голливудских компаний за прибылью, их исступленной борьбы за выживание, необходимости удовлетворять массового зрителя, стремившегося уйти от реальности, и снимать фильмы, с одной стороны, в хорошо зарекомендовавших себя традиционных жанрах (костюмно-исторические боевики, вестерны, гангстерские фильмы, триллеры, фильмы ужасов, мюзиклы), а с другой — низкобюджетные «социальные» драмы, где реальность политически мифологизировалась. Все это, вместе взятое, не оставило никаких шансов на появление серьезного Авторского кино (любительские «экспериментальные» фильмы не в счет).

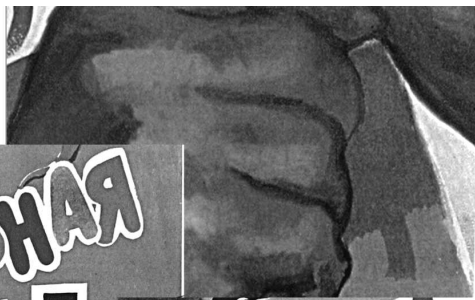
(В скобках к тому же замечу, что фильм — не роман, его нельзя снимать «в стол», он стоит денег, которые должны сразу же быть возвращены и, более того, принести прибыль. Как и любой кинематограф, Авторское кино требовало финансирования, и окупиться (не говорю уж о прибыли) оно могло только в тех странах, где, помимо традиционной склонности национальной культуры к экспериментам, сложились оптимальные пропорции среди зрителей — ценителей кино и зрителей — потребителей кино. Понятно, что такие пропорции установились там, где и общее количество зрителей было оптимальным, то есть не слишком большим и не слишком маленьким. Такими странами оказались к концу 1950-х гг. Франция

и Италия. В больших странах вроде США, СССР, Индии или Японии шансов на возникновение Авторского кино объективно было меньше.)

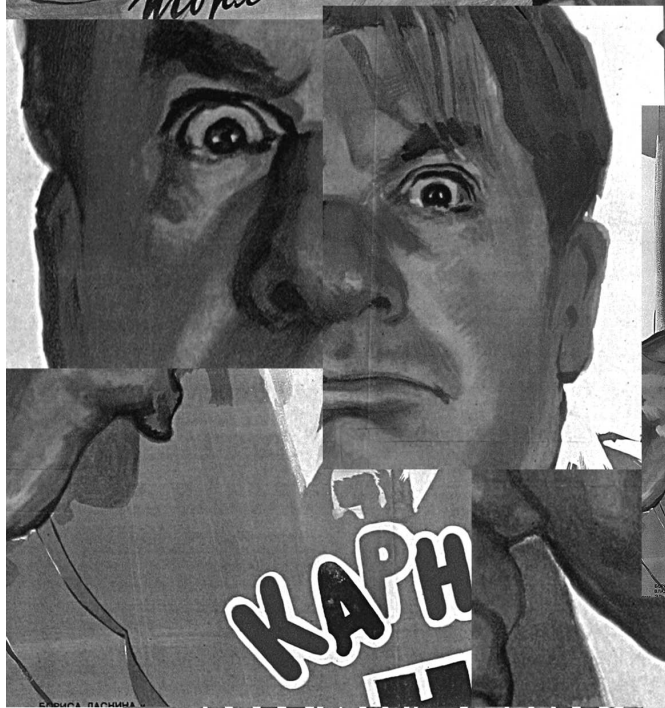
В США фильмы традиционных «кассовых» жанров создавались в режиме «конвейерного» производства, где не существовало и намека на какую бы то ни было индивидуальность, а тем более Авторство. Что же до «социальных» фильмов, то политизированные темы, которым они посвящались, могли привлечь (и привлекали) не столько ценителей кино, сколько сторонников тех или иных политических группировок, защищавших вполне конкретные социальные, экономические или административные интересы. А подобная заинтересованность, сколь бы справедливой она ни казалась и ни оказывалась, не менее, чем конвейер, противоречит Авторскому искусству европейского типа. Таким образом, если в Европе, в противовес застою в коммерческом кинематографе, к концу 1950-х гг. стало возникать Авторское кино, то в США падение общей посещаемости кинотеатров, а значит, и прибыли в творческом отношении компенсировать оказалось нечем.

Словом, к концу 1950-х гг. мировой кинематограф пребывал в состоянии застоя. Импульс его развития, заданный разрушением беззвучного кино и внедрением в кинопроизводство звуковой технологии, оказался исчерпанным. Понадобились глобальные перемены в общественном сознании многих стран, чтобы придать — не столько даже кинематографу, сколько всей культуре XX в. — новый импульс. Но это произойдет уже в следующих десятилетиях, в эпоху Шестидесятых.

**ЭПОХА
ШЕСТИДЕСЯТЫХ**

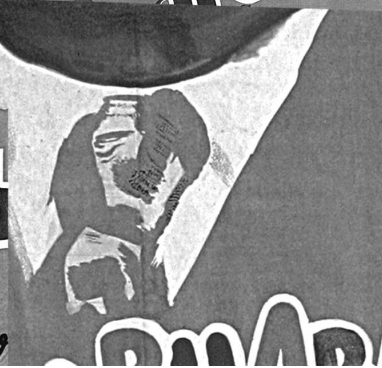


**КАРНАВАЛЬНАЯ
НОЧЬ**
С УЧАСТИЕМ
Игоря Шьинского



**КАРНАВАЛЬНАЯ
НОЧЬ**

**КАРНАВАЛЬНАЯ
НОЧЬ**
С УЧАСТИЕМ
Игоря Шьинского



Эпоха Шестидесятых — не то же самое, что календарные 1960-е гг., она охватывает конец 1950-х и рубеж 1970-х и 1980-х гг. Просто все процессы не в одном только кинематографе начинались и развивались именно в 1960-х гг., потому эта эпоха так иногда и называется. Собственно, История не знает никаких периодов или эпох — их знают только историки, и от их понимания Истории зависит, как назвать тот или иной отрезок исторического Времени. Как сказал в свое время Владимир Набоков, *«рулетка истории не знает законов. Клио смеется над нашими клише, над тем, как мы смело, ловко и безнаказанно говорим о влияньях, идеях, течениях, периодах, эпохах и выводим законы и предугадываем грядущее»* (Набоков В. On Generalities). Да, конечно, это так, но что делать, если из тысяч событий требуется выделить чрезвычайно важные для всех, если нужно рассказать о временах, когда решались судьбы человечества?

А времена в ту пору были достаточно тревожными и напряженными: Карибский кризис, война во Вьетнаме, расовые столкновения в США, политические покушения, войны в Африке, волнения в Индии, культурная революция в Китае, бензиновый кризис, шпионские скандалы в Европе, «оттепель», конец Пражской весны и «застой» в СССР, война в Афганистане, испытания ядерного оружия, гонка вооружений, космическая гонка, ну и т. д. и т. п. Казалось бы, какое уж тут Искусство, когда такое творится вокруг?! А между тем, как выяснилось, именно такую атмосферу и ждали Искусства, в итоге пережив невиданный расцвет, и в первую очередь — кинематограф.

Американские мюзиклы и гангстерские фильмы, французская Новая волна и волна эротических фильмов, итальянское Авторское кино и спагетти-вестерны, новое (молодое) германское кино, фильмы «оттепели» и «полочные» фильмы в СССР — вот чем одарил кинематограф новую эпоху; но главное — именно в эту эпоху кинематограф из смеси недоискусства и промышленного производства преобразился в полноценный вид Искусства. Притом что и киноиндустрия обрела новый производственный масштаб.

Неклассический Голливуд Организационно Голливуд переживает серьезную встряску. В 1957 г. был ликвидирован один из мейджоров — RKO. В 1962-м Universal становится частью телерадиокорпорации MCA; в 1966-м нефтяная компания Gulf+Western выкупает Paramount; в 1967-м финансово-страховой конгломерат TransAmerica Corporation приобретает United Artists, а компания Seven Arts Productions поглощает Warner Brothers; в 1969-м MGM переходит в собственность миллиардера К. Керкоряна, который в 1981 г. соединяет ее с перекупленной United Artists. Но и в 1960-х, и в 1970-х гг. все компании бывшей «восьмерки» терпят огромные убытки. На этом фоне возникают более мелкие и мобильные независимые (от мейджоров) кинокомпании: AIP, Mirish, Carolco, Miramax, New Line Cinema, Lukas-film, Amblin Entertainment и т. д.

Тем временем море событий волновало миллионы и миллионы американцев и входило в их жизнь с самого начала 1960-х гг.:

- по всей стране стремительно распространялся танец твист (по названию песни Чекки Чекера);
- Верховный суд постановил, что обязательная молитва в муниципальных школах противоречит конституции;
- закрылась легендарная тюрьма на острове Алькатрас близ Сан-Франциско (открыта в 1909 г.);
- сенат принял закон о равной оплате труда мужчин и женщин;
- профессор Тимоти Лири лишен права читать лекции по психологии из-за экспериментов с психоделическими препаратами типа псилоцибина и ЛСД;
- сенат принял закон о продовольственных талонах в рамках программы помощи нуждающимся;
- изобретена так называемая «пилюля», оральные контрацептивы для женщин;
- изобретена банка для напитков с кольцом-открывалкой на крышке;

- Америка увлечена «Битлами»;
- в 1965 г. председателем Верховного суда штата (Алабама) впервые становится женщина, Лорна Элизабет Локвуд;
- в 1967 г. Тергуд Маршалл становится первым чернокожим американцем, назначенным членом Верховного суда США;
- мода на мини-юбки охватывает всю страну;
- принят закон об образцовых городах, предусматривающий выделение \$1 млрд на перепланировку трущобных застроек;
- группа религиозных фанатиков во главе с Чарлзом «Сатаной» Мэнсоном врывается на виллу режиссера Романа Поланского и убивает нескольких человек, в том числе беременную жену режиссера Шэрон Тэйт... Ну и тому подобное.

В мешанине этих и многих других событий образовалась нравственная атмосфера десятилетия, климат эпохи, сварился тот эмоциональный «бульон», которым пропитывались и сценаристы, и режиссеры, и актеры, и все, кто работал над фильмами. Это, разумеется, не события глобального значения, но они наполняли жизнь и, повторяю, волновали миллионы американцев, пусть и косвенно, отражаясь на экране.

Однако тематически кинокомпании реагировали на четыре группы событий глобального масштаба, и не только в пределах национальных границ.

Во-первых, кровавые расовые столкновения, охватившие в те годы, по сути, всю страну и особенно острые в южных штатах. Начались они, естественно, не в 1960-х гг. и не в 1960-х закончились. В 1962 г. лишь один негр Джеймс Мередит добивался приема в Университет Миссисипи под охраной Национальной гвардии из-за возможных нападений расистов. Год спустя уже 200 000 чернокожих американцев приняли участие в демонстрации в Вашингтоне в защиту своих гражданских прав. Еще год спустя начинаются негритянские волнения в нью-йоркском

Гарлеме, так называемое «восстание в гетто». Проходит еще год, и расовые волнения охватывают все южные штаты — особенно напряженная ситуация в городах Алабамы и Лос-Анджелесе (Калифорния). Пока конгресс начинает слушания по деятельности ку-клукс-клана, жестокие столкновения на межрасовой почве разгораются в 70 городах страны.

Однако эта пышущая жаром и кровью реальность отразилась на экране хоть и многочисленными, но довольно примирительными фильмами: «Изюминка на солнце» Дэниела Петри (1960), «Холодный мир» Ширли Кларк (1963), «Полевые лилии» Ралфа Нелсона (1963), «Раз картошка, два картошка...» Ларри Пирса (1964), «Полуночная жара» Нормана Джюисона (1967), «Шэфт» Гордона Паркса (1971) и т. п.

В некогда шедшем у нас в прокате фильме «Полуночная жара» (в прежнем переводе — «Душной южной ночью») шерифу маленького городка в штате Миссисипи приходится сотрудничать с чернокожим экспертом по расследованию убийств, прибывшим из Филадельфии. А в фильме «Шэфт» рассказывается рассчитанная на массу чернокожих зрителей история чернокожего частного сыщика, разыскивающего похищенную девушку. Он симпатизирует военизированному союзу чернокожих и не подчиняется решительно никому. Фильм породил целую линейку аналогичных картин, объединенных термином *blacksploitation*. Так на экране снималась напряженность с расовых отношений.

Во-вторых, война во Вьетнаме, с 1964 по 1973 г. обескровливавшая экономику, провоцировавшая массовые волнения молодежи и стоившая больших потерь, на экране появляется в основном уже после ее окончания, и то не столько как отражение боевых действий, сколько в виде так называемого *вьетнамского синдрома* (поведение бывших солдат в мирной жизни): «Таксист» Мартина Скорсезе (1976), «Возвращение домой» Хола Эшби (1978), «Первая кровь. Рэмбо» Тэда Котчефа (1982); хотя показывались и боевые действия — «Охотник на оленей» Майкла Чимино (1978), «Новый Апокалипсис» (другой пере-

вод — «Апокалипсис сегодня») Фрэнсиса Форда Coppола (1979), «Взвод» Оливера Стоуна (1986), «Цельнометаллическая оболочка» Стэнли Кубрика (1987).

«Таксист» — история солдата, вернувшегося из Вьетнама и разочаровавшегося в мирной жизни; он покупает оружие и, спасая молоденькую проститутку, расстреливает ее сутенеров. В «Новом Апокалипсисе» сотрудник ЦРУ летит во Вьетнам с заданием нейтрализовать мятежного полковника, который со своими людьми ведет персональную войну. В «Охотнике на оленей» рассказываются жизненные истории нескольких молодых людей, мечтавших очутиться в гуще военных действий, но оказавшихся в жестоком плену: кто-то домой так и не вернулся, а кто-то вернулся парализованным.

В-третьих, фильмы об убийствах политиков. Разумеется, их убивали и раньше, но не столь часто и не так громко. В самом деле: 22 ноября 1963 г. в Далласе (Техас) убит президент Джон Кеннеди, а спустя два дня прямо в телеэфире застрелен его предполагаемый убийца Ли Харви Освальд. 21 февраля 1965 г. на Манхэттене, в Нью-Йорке, застрелен лидер организации «Черные мусульмане» Малколм Икс. 4 апреля 1968 г. в Мемфисе (Техас) убит священник Мартин Лютер Кинг, лидер всех чернокожих американцев. Спустя буквально два месяца, 5 июня, в Лос-Анджелесе совершено покушение на сенатора Роберта Кеннеди, скончавшегося на следующий день. Притом что каждое убийство тут же становилось мировой сенсацией, фильмов на эту тему не было — они снимались, так сказать, задним числом, спустя десятилетие: «Привести в исполнение» Дэвида Миллера (1974), «Параллакс» Алана Пакулы (1974), «Принцип Домино» Стэнли Креймера (1977), «Прокол» Брайана Де Пальмы (1981) и т. д. В этих фильмах ситуации покушения не воспроизводились буквально, как это делалось в позднейших «Телохранителе» Мика Джексона (1992) или «На линии огня» Вольфганга Петерсена (1993). Фильмы 1970-х гг. сегодня кажутся мифологичнее: в них меньше action и больше размышлений нравственного порядка.

В этом смысле из фильмов 1990-х гг. к ним, пожалуй, ближе «Дж. Ф. К.» (1991) Оливера Стоуна.

В-четвертых, противостояние с СССР. Ну здесь-то, положим, ничего необычного не было. До окончания холодной войны оставалось еще почти три десятилетия, и противостояние бывших союзников периодически выливалось в разнообразные международные скандалы: то с подбитыми самолетами (в том числе У-2), то с высадкой вооруженных отрядов кубинских эмигрантов в заливе Кочинос, то с ракетным кризисом, в котором Хрущеву пришлось идти на попятную, то с «микрофонным» кризисом, когда 19 мая 1964 г. сотрудники посольства США в Москве однажды обнаружили в стенах здания посольства подслушивающие устройства («жучки»), и т. п. Конечно, многие из этих кризисов либо были дипломатическими, либо затрагивали достаточно ограниченную группу населения (кубинских эмигрантов, например). Однако одно событие — а именно ракетный кризис — могло затронуть решительно всех уже не только в США, но и на планете, ибо в те полторы недели (22 октября — 2 ноября 1962 г.), когда Кастро врал на весь мир, что СССР строит на Кубе рыболовецкую базу, а Кеннеди с Хрущевым вели торг по поводу завезенных на Кубу советских ракет, человечество находилось буквально в секундах от третьей мировой войны. Войны с применением ядерного оружия.

Это противостояние, продолжавшееся вплоть до вашингтонской встречи Р. Рейгана и М. Горбачева в 1987 г. и, возможно, возобновляющееся в последние годы, более или менее вяло отражалось на протяжении всей второй половины XX в. в целом ряде фильмов.

Из них в Истории заслуживает остаться только один — комедия «Доктор Стрэнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить бомбу» Стэнли Кубрика (1963), где американский генерал, параноидальный антикоммунист, не поставив в известность ни президента, ни высшее командование, начинает ядерную атаку против СССР, которую не удается остановить.

Среди других фильмов: бондовские «Из России с любовью» Теренса Янга (1963); «Живешь только дважды» Льюиса Гилберта (1967); «Только для твоих глаз» (1981), «Осьминожка» (1983) и «Искры из глаз» (1987) — все Джона Глена; кроме того, «Парк Горького» Майкла Эптида (1983), «Красный рассвет» Джона Милиуса (1984), «Москва на Гудзоне» Пола Мазурски (1984), «Вооружен и опасен» Марка Лестера (1985), «Рокки-4» Силвестра Сталлоне (1985), «Рэмбо: Первая кровь, часть вторая» Джорджа Пэна Косматоса (1985), «Рэмбо III» Питера МакДоналда (1988), «Красная жара» Уолтера Хилла (1988) и т. д.

За исключением, повторяю, фильма Кубрика, вся эта продукция исторической ценности не представляет, и если я ее перечисляю, то, с одной стороны, просто для сведения, а с другой — дабы подчеркнуть: кинематограф, в отличие от телевидения, не в состоянии угнаться за подробностями и дать своевременную оценку меняющейся политической реальности. У него другая функция.

Продолжал Голливуд выпускать и привычную жанровую продукцию, которая, впрочем, существенно меняется. Типичные жанры утрачивают структурную простоту «классического» периода и тяготеют к психологической драме.

Мюзиклы («Вестсайдская история» Джерома Робинса и Роберта Уайза, 1961; «Моя прекрасная леди» Джорджа Кьюкора, 1964; «Смешная девчонка» Уильяма Уайлера, 1968; «Кабаре» Боба Фосса, 1972); «Иисус Христос — суперзвезда» Нормана Джюисона, 1973; гангстерские фильмы («Взлет и падение Легза Даймонда» Бадда Беттичера, 1960; «Бонни и Клайд» Артура Пенна, 1967; «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Coppoly, 1972/1974); вестерны («Великолепная семерка» Джона Старджеса, 1960; «Дикая банда» Сэма Пекинпа, 1969; «Маленький большой человек» Артура Пенна, 1970) — в виде этих «психодрам» и переживают новую эпоху традиционные жанры.

Из первых мюзиклов десятилетия особенно примечательна «Вестсайдская история» профессионального хореографа Джерома Робинса, в 1957 г. поставившего этот мюзикл на Бродвее. (С этих

пор, в отличие от фильмов «классического» периода, все мюзиклы снимаются по пьесам, предварительно сыгранным на сцене.)

Оказывается, даже таким условным видом искусства, как танец, можно выразить столь болезненную проблему американского общества, как конкуренция молодежных банд: в фильме она развивается по схеме «Ромео и Джульетты».

Выделю и мюзикл «*Кабаре*» Боба Фосса, как и Робинс, профессионального хореографа. Фильм посвящен нравам преднацистского Берлина 1930-х гг. В сюжете две линии: одна — репертуар и атмосфера кабаре Kit Kat, принаравливающегося к меняющейся обстановке в стране; другая — драматическая история молодого англичанина, приехавшего в Берлин совершенствовать немецкий язык, и американки, случайно застрявшей в Берлине и выступающей на сцене этого кабаре. Острые кабаретные песни-шаржи, вмонтированные в общее повествование, как бы комментируют историю героев и потому по структуре близки зонгам из пьес Бертольта Брехта.

Из других жанров стоит обратить внимание на два фильма Артура Пенна — «*Бонни и Клайд*» и «*Маленький большой человек*».

Первый — опозитизированная история гангстерской пары времен депрессии; считается, что поэтизация и романтизация жестокости и насилия в кино США началась именно с этого фильма (пик этой тенденции — «*Крестный отец*» Ф.-Ф. Копполы).

Второй — необычный вестерн, где (возможно, под влиянием боевых действий во Вьетнаме) взаимоотношения белых и индейцев выведены за пределы привычной мифологии, а в качестве «злодеев» показаны белые, которые в ходе Гражданской войны (1861–1865) устраивают настоящую бойню под командованием генерала Кастера; об этом уже в наши дни вспоминает 120-летний индеец в исполнении Дастина Хофмана.

К середине 1970-х гг. в кинопроизводство приходят новые люди, которые, пытаясь отказаться от привычных жанров, снимают и продюсируют ранее невиданные фильмы: Мартин Скорсезе («*Алиса здесь больше не живет*», 1975; «*Таксист*», 1976;

«Бешеный бык», 1979); Фрэнсис Форд Коппола («Крестный отец», 1972/1990; «Разговор», 1974; «Новый Апокалипсис», 1979); Стивен Спилберг («Шугарлэндский экспресс», 1974; «Челюсти», 1975; «Тесные контакты третьей степени», 1977; «Искатели потерянного ковчега», 1981; «Инопланетянин», 1982); Джордж Лукас («Звездные войны», 1977/2005) и др.

Конечная цель этого производства — кассовые сборы, его символ — фильм «Звездные войны» (1977), при бюджете \$13 млн собравший почти \$1 млрд. С этого момента в голливудском производстве начинается «гонка за миллиардом».

Обновившаяся Франция С французским кинематографом мы с вами расстались в момент, когда и режиссеры, и зрители предпочли одни — снимать, другие — смотреть вполне нейтральные фантазии и сказки, а не подлинные, или правдивые, или правдоподобные истории о жизни в современной стране. И зрители, и кинематографисты были потрясены национальным позором немецкой оккупации, а после войны — целой чередой новых войн: холодной войной, войной в Индокитае, войной в Алжире, вооруженными столкновениями вокруг Суэцкого канала, угрозой ядерной войны, да и общей экономической и политической неустойчивостью Четвертой республики. Потому, наверное, в общей атмосфере тревог и неуверенности в завтрашнем дне фантазии и сказки казались безопасным прибежищем.

В 1958 г. Четвертая республика пала; на ее останках в густой пыли политических склок и интриг родилась Пятая республика, детище генерала Шарля де Голля. 28 сентября 1958 г. в стране прошел референдум по проекту конституции, предложенной де Голлем; по итогам референдума проект был одобрен большинством французов. 4 октября новая конституция вступила в силу. В ноябре прошли выборы в Национальное собрание, а в декабре был избран президент — им, естественно, и стал Шарль де Голль. Создание нового политического режима сдвинуло с мертвой

точки общее развитие страны, словно замершее по окончании оккупации и с освобождением.

Вся внутренняя политика правительства де Голля была направлена на то, чтобы превратить страну в общество потребления, и эти усилия не прошли даром: к концу 1960-х гг. больше половины французских семей обладали автомобилями, 73% — холодильниками, 52% — телевизорами. Повторяю, эти проценты отражают росший как на дрожжах жизненный уровень всего населения, а не только так называемого среднего класса. В кинотеатры-то ходит население, то есть обычные люди, причем ходят они индивидуально, а не кем-то организованными социальными группами. Отсюда вполне естественны вопросы: а что же в кино? Как кинематограф оказался затронут этими процессами? Затронули ли они его вообще?

К смене политических режимов французский кинематограф пришел со 101 фильмом, почти с 354 млн благодарных или не очень благодарных зрителей (в 1959 г.). В 1969 г., то есть после десятилетия непрерывного развития, было завершено производство 118 фильмов, но посещаемость упала практически вдвое — до 182 млн человек. (Здесь и далее в главе цифры беру из книги: Frodon J.-M. *Le cinéma française de la nouvelle vague à nos jours*. 2010.) Другими словами, чем больше фильмов производилось, тем меньше зрителей их смотрело. Такая как минимум независимость производства фильмов от посещаемости кинотеатров не может не удивлять. Зрители не в одной Франции, а в целом по Европе, видимо, постепенно осознавали, что свободное от довольно тяжелой и напряженной работы время можно провести не только в кинотеатре по дешевым билетам, как раньше, но что теперь, с ростом жизненного уровня и улучшением качества жизни, доступны и другие, более дорогостоящие и разнообразные способы развлечься (театры, ревью, рестораны, занятие спортом и т. д.).

К рубежу, отделявшему Четвертую республику от Пятой, французский кинематограф, кроме всего прочего, подошел

в довольно-таки пожилом состоянии. Причем в буквальном смысле: 50-летний Карнэ («Обманщики», 1958), 53-летний Беккер («Монпарнас, 19», 1958), 65-летний Ренуар («Завтрак на траве», 1959), 58-летний Гремийон («Любовь женщины», 1954), 52-летний Брессон («Карманник», 1959), 61-летний Клер («Сиреневые ворота», 1957), 70-летний Ганс («Мажирама», 1956), 55-летний Кристиан-Жак («Бабетта идет на войну», 1959), 56-летний Отан-Лара («В случае несчастья», 1958), 63-летний Жюльен Дювивье («Мари-Октябрь», 1959), 52-летний Клузо («Истина», 1960), 50-летний Кайат («Переход через Рейн», 1960), 50-летний Тати («Мой дядя», 1958) — вот классики довоенного, военного и послевоенного французского кино с фильмами, которыми они заканчивали 1950-е гг. Словом, кинематограф нуждался в омоложении. В этот-то момент и пробил, что называется, час икс. В кино пришли новые люди. Пресса их тут же окрестила Новой волной.

Мы с вами их уже упоминали. Повторюсь: они — выходцы из редакции журнала *Cahiers du cinéma*, созданного Андрэ Базеном в 1951 г. Это прежде всего Жан-Люк Годар, дебютировавший в 1959 г. фильмом «На последнем дыхании», а затем снявший фильмы «Маленький солдат» («Солдатик», 1960), «Женщина есть женщина» (1961), «Жить своей жизнью» (1962). Герои этих первых фильмов — современники режиссера: угонщик автомобилей, агент разведки, засланный в ряды Фронта национального освобождения Алжира (начало 1960-х гг. — война в Алжире), актриса стрипбара, продавщица грампластинок. Здесь Годар впервые пользуется алогичным монтажом, впоследствии названным «рваным» и «клиповым» и основанным на ритме и на ассоциациях, а не на повествовательной логике; в подлинную обстановку режиссер помещает искусственных персонажей с искусственными переживаниями.

Далее — Франсуа Трюффо, дебютировавший в тот же год фильмом «Четыреста ударов», за которым следуют «Стреляйте в пианиста» (1960) и «Жюль и Джим» (1961). Трюффо обращается с временем свободнее, помещая героев, как в «Жюле и Джиме»,

в начало XX в. Герой его первого фильма, подросток Антуан Дуанель из неблагополучной семьи, который отовсюду бежит — из школы, из дома, из колонии для малолетних правонарушителей, становится сквозным персонажем еще четырех фильмов, так называемого дуанелевского цикла: «*Антуан и Колетта*» (1962), «*Украденные поцелуи*» (1968), «*Семейный очаг*» (1971), «*Ускользающая любовь*» (1978), где создан портрет молодого француза эпохи Шестидесятых. В отличие от Годара, Трюффо — сторонник традиционной повествовательности, напоминающей поэтический реализм Превера — Карнэ.

Среди других выходцев из *Cahiers du cinéma* — Клод Шаброль («*Красавчик Серж*», 1958; «*Кузены*», 1959; «*Милашки*», 1960; «*Око зла*», 1961; «*Офелия*», 1962); Эрик Ромер («*Знак льва*», 1959/1962; «*Булочница из Монсо*», 1962); Жак Ривет («*Париж принадлежит нам*», 1961).

За четыре года существования Новой волны (1959–1962) в кино дебютировали 162 режиссера (собственно «волна»); из них, впрочем, только 97 действительно выпустили в прокат свои первые полнометражные фильмы, а в Истории кино удержались и вовсе единицы. Кроме названных, следует назвать Алена Ренэ с его концептуальным истолкованием Времени в фильмах «*Хиросима, любовь моя*» (1959) и «*В прошлом году в Мариенбаде*» (1961); Луи Маля с абсурдистской комедией «*Зази в метро*» (1960) и драмой «*Частная жизнь*» (1961), а также Аньес Варда с ее импрессионистической мелодрамой «*Клео от 5 до 7*» (1962).

К 1959 г. Ален Ренэ был уже известен как документалист («*Герника*», 1950; «*Статуи тоже умирают*», 1953; «*Ночь и туман*», 1956); он не был связан с Базеном и *Cahiers du cinéma*, но дебютировал как режиссер-игровик вместе с Годаром, Трюффо и др. фильмом «*Хиросима, любовь моя*» (1959) о французской журналистке, приехавшей в Хиросиму, познакомившейся там с молодым японским архитектором, но мучившейся воспоминаниями о своей драматической судьбе во Франции в конце войны. И в этом фильме, и в следующем, «*В прошлом году в Мариенбаде*» (1961),

Ренэ интересуется конфликтами, продиктованными несовпадением реального времени и Времени духовного, противоречиями в восприятии Времени как такового.

В свою очередь Аньес Варда в «Клео от 5 до 7» рассказала о том, как молодая шансонье два часа переживала свой визит к врачу-онкологу. В основе фильма — образ смертельно заболевшей девушки. Но кто она? Шансонье, избалованная жизнью и друзьями, судя по всему не приученная ничего делать сама, но привыкшая к всеобщему поклонению. Всю ее недолгую жизнь она сама себе казалась то прекрасным цветком, то красивой бабочкой, и эту убежденность в том, что ее красота оправдывает все на свете, поддерживали все, кто ее окружал. И вот теперь — катастрофа. Она сталкивается с ситуацией, из которой нет выхода: под угрозой оказывается ее жизнь, а помочь ей никто не в состоянии. Она начинает паниковать, ей всюду чудится смерть, и только случайная встреча с солдатом, отправляющимся на фронт, пожалуй, впервые в жизни вселяет в нее мужество.

Основное свойство этих новых фильмов — динамичность; она пронизывает и сюжет, и построение фильма, и манеру съемок. Эта динамика обусловлена, в частности, съемочным оборудованием — легкими ручными камерами типа Éclair-16, светочувствительной 16-миллиметровой пленкой, синхронной записью звука, возможностью перегонки изображения с 16 на 35 мм. Добивались же динамики режиссеры с помощью монтажных скачков по изображению (jump cuts), псевдоракордов, затемнений ирисовой диафрагмой, «выпадения» фонограммы, неожиданных титров, «дыр» в последовательности событий, заставлявших работать воображение зрителя (особенно у Годара). Если к этому добавить съемки на улице при отсутствии павильонов, свежие лица малоизвестных актеров, их импровизации, нечеткий сюжет, нередкую репортажность, иногда прямое обращение актеров в объектив, тревеллинг (движение камеры), «неправильное» кадрирование, нарушение правила «восьмерки» при съемках

диалога, планы со спины, частые цитации и т. д. и т. п., то из всего этого сложится особая, импрессионистическая манера видеть и показывать окружающий мир. В итоге идея отказаться от якобы изживших себя приемов профессиональной киносъемки показалась современникам привлекательной и превратилась в социокультурный феномен.

В эти же годы, по сути, в параллель с Новой волной появляются документальные фильмы, снятые по методу *cinéma vérité* (дословный перевод на французский названия киножурнала «Кино-правда», выпускавшегося Дзигой Вертовым и его «киноками» с 1922 по 1925 г.), тогда как сам этот метод оказался родственным (но не тождественным) вертовскому тезису «жизнь врасплох». Он основан на развернутых интервью и на наблюдении за реальными или искусственно спровоцированными ситуациями: «Хроника одного лета» Жана Руша и Эдгара Морена (1961), «Прекрасный май» (1962) и «Взлетная полоса» (1963) Криса Маркера, «Необычная Америка» (1960) и «Такое большое сердце» (1962) Франсуа Рейшенбаха, «Взгляд на безумие» Марио Русполи (1962), «Жизнь в одно мгновение» (1960) и «Умереть в Мадриде» (1962) Фредерика Россифа, «Гитлер... Такого не знаю» Бертрана Блие (1962). В сущности, *cinéma vérité* — это своего рода Новая волна в документалистике, тем более что и те и другие режиссеры пользовались одной и той же съемочной аппаратурой.

Но, как я уже сказал, Новая волна как феномен продержалась четыре года, после чего многие из ее приемов перестали быть новыми и творчество тех, кто ее сформировал, вошло в общепринятые рамки. Из них лишь Годар продолжал снимать в манере «камеры-пера»: «Карabinieri» (1963), «Безумный Пьеро» (1965), «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966), «Мужское-женское» (1966); затем эта манера переросла у него в коллаж, окрашенный анархическими и радикальными настроениями, — «Китаянка» (1967), «Уик-энд» (1967), «Правда» (1969), «Ветер с Востока» (1969), «Владимир и Роза» (1971), «Борьба в Италии» (1971), «Здесь и там» (1976) и т. д.

Да еще Алэн Ренэ в фильмах «*Мюриэль, или Время возвращения*» (1963), «*Война окончена*» (1966), «*Люблю тебя, люблю*» (1968), «*Стависки*» (1974), «*Провидение*» (1977), снятых уже за пределами Новой волны, продолжал исследовать Время, связь прошлого и настоящего, особенности сознания и чувственности, пытаюсь выразить на экране «поток сознания».

Франсуа Трюффо, словно забыв о собственной энергичной критике режиссеров *qualité française*, стал снимать вполне «качественные» картины, где, правда, отсутствовали проблемы современности, но все же чувствовалась индивидуальность Автора: «*Нежная кожа*» (1964), «*451° по Фаренгейту*» (1966), «*Новобрачная была в черном*» (1967), «*Украденные поцелуи*» (1968), «*Сирена с Миссисипи*» (1969), «*Дикий ребенок*» (1969), «*Семейный очаг*» (1970), «*Две англичанки и Континент*» (1971) и т. д.

В стороне от Новой волны свои фильмы создавал Робер Брессон. Начав снимать еще до войны («*Дела общественные*», 1934), он продолжает работать и в годы оккупации («*Ангелы греха*», 1943), и после войны («*Дамы Булонского леса*», 1945; «*Дневник сельского священника*», 1951; «*Приговоренный к смерти бежал*», 1956). Эти фильмы характерны лаконичностью образного языка и проблематикой экзистенциального выбора в «пороговой ситуации» — выбора, всегда болезненного. Этот стиль не изменился и в новую эпоху: «*Процесс Жанны д'Арк*» (1962), «*Счастливо, Бальтазар!*» (1966), «*Мушкетта*» (1967), «*Кроткая*» (1969), «*Четыре ночи мечтателя*» (1971), «*Ланселот Озерный*» (1974), «*Вероятно, дьявол*» (1977), «*Деньги*» (1983).

В отличие от многих Авторов Брессон в своих фильмах рассказывает истории о том, как... Историю о Жанне д'Арк и о том, как ее допрашивали и приговорили к сожжению на рыночной площади города Руана («*Процесс Жанны д'Арк*»). Историю о полной мучений жизни несчастного осла по кличке Бальтазар («*Счастливо, Бальтазар!*»). Историю женщины, у которой не задалась жизнь с мужем и которая в итоге покончила с собой («*Кроткая*»). Такова же и история о бедной девочке Мушетте,

жизнь у которой действительно не задалась. Как и героиня Достоевского, которую Брессон двумя годами позже перенес на экран, Мушкетта тоже кроткая. Не понимая, почему и за что ее не любят окружающие, она тем не менее не сопротивляется им. Она пытается быть нужной хоть кому-то, но, став жертвой насилия, осознает всю бесплодность своих попыток. И тогда решается на самоубийство.

Изображая жизнь в провинции, в глубинке, режиссер предельно тщателен, но и лаконичен и экономен в средствах выразительности, в пластике кадра, ориентированного, как и в *«Приговоренном...»*, не на движение, а на ритм. Только этот ритм — внутренний, связанный с композицией кадра (Трюффо даже предположил, что у Брессона «кинematограф ближе к живописи, чем к фотографии»). Секрет Брессона, полагаю, в мощном чувственном и идейном подтексте, то есть в том, что не высказано, но подразумевается.

Этот подтекст, во-первых, связан с тем, как персонажи переживают жестокую, равнодушную и агрессивную среду французской провинции, какой ее увидел режиссер. Во-вторых, подтекст у Брессона вбирает в себя традиционные христианские представления о предопределении, грехе, мучениях, искуплении, благодати и т. п. В-третьих, подтекст брессоновских фильмов соответствует нравственному чувству зрителя, для которого исходная ситуация, в какую поставлен персонаж, изначально должна быть неприемлемой, недопустимой.

Брессон, однако, исключение в общей картине французского кино. Здесь конец 1960-х и 1970-е гг. — период не авторских, а политических и чисто «кассовых» фильмов.

Политические фильмы возникли из-за общей напряженности как в мире (войны во Вьетнаме, на Ближнем Востоке, в Анголе, военный путч в Чили), так и во Франции — война в Алжире, события 1968 г., испытания водородной бомбы, девальвация франка, деятельность правых экстремистов и т. п. Одним из первых на эту напряженность среагировал Годар, снимая, по сути,

анархистские фильмы: «Уик-энд» (1967), «Веселая наука» (1968), «Один плюс один» (1968), «Ветер с Востока» (1969), «Все хорошо» (1972), «Спасайся, кто может (жизнь)» (1980) и т. д.

На беспокойную внутри- и внешнеполитическую обстановку иногда откликались и другие режиссеры. Ив Буасе в фильме «Покушение» (1972) обыгрывает реальное похищение алжирского политика; Луи Маль в 1974 г. снимает «Лакомб Люсьен» — политическую фантазию на темы оккупации; Бертран Тавернье в 1979 г. в фильме «Прямой репортаж о смерти» размышляет об этических проблемах телерепортажей. В отличие от других Коста-Гаврас работает только с политическими темами: «Z» (1968), «Признание» (1970), «Осадное положение» (1972), «Специальный отдел» (1975), «Пропавший без вести» (1981).

Так называемые кассовые фильмы — это прежде всего полицейские (гангстерские) драмы, комедии, эротические фильмы и т. п.

Среди полицейских драм надо выделить фильмы Жан-Пьера Мельвиля («Второе дыхание», 1966; «Самурай», 1967; «Красный круг», 1970; «Полицейский», 1972) с их абсолютизацией приемов американского гангстерского кино и со специфической атмосферой, названной «ноющим затишьем», а также фильмы Эдуара Молинарро — «Самые нежные признания» (1970), «Банда по захвату заложников» (1972), «Зануда» (1973) и т. д.

Успех комедий, как правило, зависел от популярности актера, а не от особенностей фильма. Таковы комедии с участием Луи де Фюнеса («Большая прогулка», 1966; «Татуированный», 1968; «Приключения раввина Якова», 1973) или Пьера Ришара («Рассеянный», 1970; «Высокий блондин в черном ботинке», 1972; «Не упусти из виду», 1976) и т. д.

В 1970-х гг. становятся «легальными» эротические фильмы, фактически после успеха фильма Бертрана Блие «Живчики» («Вальсирующие», 1974) и фильмов Жюста Жакена «Эмманюэль» (1974), «История О.» (1975), «Мадам Клод» (1976) и т. д. В целом на протяжении второй половины 1970-х гг. эротические фильмы составляют почти две трети общей ежегодной кинопродукции:

1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
182	197	190	209	134	148	160

(www.cnc.fr/web/en/statistics)

Италия: фильмы авторские и неавторские К середине 1960-х гг., то есть всего-то за какие-нибудь полтора десятилетия, Италия из разрушенной страны с сельскохозяйственным укладом превратилась в государство с высокоразвитой промышленностью. Мир заговорил об экономическом чуде. По большей части этому способствовали кредиты, предоставлявшиеся Италии в соответствии с планом Маршалла и позволившие крупным компаниям (Fiat, Montedison, Eni и др.) вкладывать в ключевые отрасли производства по-настоящему большие деньги. Крупные капиталовложения не могли не сказаться на всех отраслях хозяйства, в том числе и на кинопромышленности, где с 1950 г. начался заметный рост (цифры из *Annuario statistico italiano* — Istat): в 1948 г. на экраны было выпущено 54 фильма, в 1949-м — 76, а в 1950-м — уже 104. Закончились 1950-е гг. 168 фильмами, а 1960-е начались двумястами тринадцатью, 1970-е начались двумястами тридцатью тремя, а закончились... ста шестьюдесятью тремя! Не буду утомлять вас таблицами (они здесь ни к чему), хочу только обозначить одно обстоятельство: итальянское кинопроизводство лихорадило всю его Историю.

Однако это только количественные соответствия, но были и качественные, тематические. С ростом финансирования кинопроизводства стало возможным снимать фильмы на темы, которые были либо, как казалось, уже забыты, либо абсолютно новые и прежде не возникали. Взять, например, воспоминания о войне.

С середины 1950-х гг. в Италии фильмы о войне фактически никто не снимал. Между тем в Европе, не скажу, что очень часто, но они выходили на экраны, и были среди них достаточно интересные произведения. Некоторые мы с вами уже знаем, например

«Приговоренный к смерти бежал» Робера Брессона (1956) и «Через Париж» Клода Отан-Лара (1956), а вот «Мост через реку Квай» англичанина Дэвида Лина (1957) не знаем. Тема мировой войны как наваждение преследовала и европейцев, и американцев не одно послевоенное десятилетие. «Мост» немца Бернхарда Вики (1959), «Баллада о солдате» Григория Чухрая (1959) и «Мир входящему» Александра Алова и Владимира Наумова (1961), «Переправа через Рейн» француза Андрэ Кайата (1960), американский «Самый длинный день» Эндрю Мартона, Кена Эннекина и того же Бернхарда Вики (1962) — вот только некоторые фильмы о войне, появившиеся на рубеже десятилетий и, естественно, с разных позиций возрождавшие воспоминания о, казалось бы, давно минувших боях.

В Италии целую волну кинокартин, связанных с воспоминаниями о войне, вновь поднял уже известный нам с вами Роберто Росселлини, сняв фильм «Генерал Делла Ровере» (1959). За ним последовали: «В Риме была ночь» того же Росселлини (1960), «Чочара» Витторио Де Сики (1960), «Долгая ночь 1943 года» Флорестано Ванчини (1960), «Все по домам» Луиджи Коменчини (1960), «Поход на Рим» Дино Ризи (1962), «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя (1963), «Итальянцы — славные ребята» Джузеппе Де Сантиса (1964), «Солдатские девки» Валерио Дзурлини (1965) и т. д. Это было связано, между прочим, и с тем обстоятельством, что в политической жизни страны немаловажную роль начинали играть неофашистские партии, особенно Итальянское социальное движение, образованное еще в 1946-м. И участников войны это не могло не беспокоить. Вот пара сюжетов.

Мошенника и проходимца, некоего Бертоне, немцы заставляют сесть в тюрьму под именем партизанского генерала Делла Ровере, застреленного ими в ходе операции по захвату. Расчет делается на то, что, скрыв гибель подлинного генерала, на Бертоне как на приманку удастся поймать и других руководителей Сопротивления. Но Бертоне постепенно входит в роль и становится героем под чужим именем. Как героя его и расстреливают («Генерал Делла Ровере»).

После того как 8 сентября 1943 г. было заключено перемирие между войсками союзников и правительством маршала Бадольо, итальянская армия как бы перестала существовать — все отправилось по домам, и в том числе младший лейтенант Инноченци. Вместе с несколькими бывшими солдатами он поехал домой через всю страну, разрушенную и словно превратившуюся в один большой притон. И эту страну мгновенно захватили немцы. Тогда, лишившись своих боевых товарищей, Инноченци понимает, что война не окончена, что по домам идти еще рано («*Все по домам*»).

С одной стороны, показательно, что военную тему возродил на экране именно Росселлини — ведь он считается родоначальником неореализма и именно с «военных» фильмов начинал свое послевоенное творчество («*Рим — открытый город*», «*Пайзэ*»). Да и среди других авторов легко различить неореалистов — Витторио Де Сигу, Джузеппе Де Сантиса, Луиджи Коменчини. Так что, на первый взгляд, фильмы эти можно было бы принять за вторую волну неореализма, особенно, повторяю, если учесть атмосферу в стране, оживление деятельности неофашистов. Но, с другой стороны, вчитайтесь хотя бы в сюжеты (или, что лучше, посмотрите в фильмы). Вместо откровенной, пусть даже прямолинейной жестокости «*Рима — открытого города*», где впервые была осмыслена пропасть, в которую фашизм втянул страну; вместо незамысловатых историй той же «*Пайзы*», где почти документально воссоздавалась трагедия Италии, теперь мы можем видеть достаточно хитроумно выстроенные события, которые, даже когда они заимствованы из реальной жизни, производят впечатление придуманных. Но этому есть свои резоны.

В самом деле, росселлиниевского мошенника (его играет, между прочим, режиссер и актер Витторио Де Сика) оккупанты заставляют выдать себя за Героя, а он — вот сюрприз! — и сам становится Героем! Как вымышленная интрига (хотя, как говорят, сюжет и основан на реальном событии), как остроумный сюжетный ход это и вправду занимательно, но каким образом подобная интрига — не по форме — по самой своей сути соотно-

сится с переживанием фашизма и оккупации? Никак. И фашизм, и оккупация здесь ни при чем — речь идет об экстремальных обстоятельствах, в которых оказался герой и которые вынудили его стать Героем. Росселлиниевский герой — Герой поневоле.

Или вот фильм *«Все по домам»*. Он насыщен массой обескураживающих подробностей из жизни страны, лишенной какого бы то ни было управления; такие подробности в неореалистическую пору никому и в голову не могли бы прийти, как, впрочем, и идея снимать комедию на военную тему. Но и то и другое — не о завершении, мнимом или подлинном, войны с немцами, а о целом народе, оказавшемся в экстремальной исторической ситуации и обезумевшем поневоле.

К рубежу десятилетий на смену всем послевоенным мировоззренческим, социальным и экономическим заботам пришли новые (предельно обострившаяся борьба за власть, проблема преступности, в частности мафии, социальные и экономические проблемы Юга и т. п.), а вместе с ними — необходимость осмыслить когда-то пережитое на войне, объяснить его, а может быть, и психологически даже оправдать, к чему опять-таки подталкивали оживившиеся крайне правые, неофашисты. Потому, в отличие от неореалистических фильмов, посвященных войне и целенаправленно антифашистских, фильмы рубежа 1950-х и 1960-х гг. связаны с войной, с антифашистским Сопротивлением только тематически. В этих фильмах на экране предстает человек на войне — человек как таковой, не-Герой, ни плохой, ни хороший, самый обыкновенный человек, но поставленный Историей в необыкновенные, катастрофические условия, в особую, «пограничную ситуацию», застигнутый в момент, когда он переживает и душевное, и физическое потрясение. В центре фильма — именно «человек потрясенный», а не боец с фашизмом.

Но названными фильмами тема войны не исчерпалась. Появились и иные концепции, в которых, по-видимому, отразились общественные настроения нового десятилетия — 1970-х гг. Например, в фильмах *«Гибель богов»* Лукино Висконти (1969),

«Конформист» Бернардо Бертолуччи (1970), «Амаркорд» Федерико Феллини (1973), «Ночной портье» Лилианы Кавани (1974), «Сало, или 120 дней содома» Пьера Паоло Пазолини (1975). В них в том или ином ключе обыгрывалась тема фашизма, уже давно ушедшего в Историю, а потому нестрашного — скорее причудливого проявления национального духа, иногда даже комичного, как в «Амаркорде», а иногда совсем уж непристойного, как в фильме «Сало, или 120 дней содома». Такой фашизм если кому и доставляет неприятности, то только его фанатикам или маньякам, как в «Гибели богов» или в том же «Ночном портье». Подобное облегченное толкование фашизм обрел даже в экранной эротике — например, в «Салоне Китти» Тинто Брасса (1975), по сути скомпрометировавшего тему фашизма в «большом» кинематографе и едва ли не буквально опустившего ее на самый низкий, почти животный уровень, во всяком случае ниже пояса.

Другой темой, чрезвычайно актуальной для Италии 1960-х гг., послужила мафия, точнее — исконная для юга Италии организованная преступность (мафией она называлась только на Сицилии; в Калабрии это — ндрангета; в Неаполе — каморра). Среди фильмов тех лет на эту тему можно назвать: «Сальваторе Джулиано» (1961) и «Руки над городом» (1963) Франческо Рози, «Бандиты из Оргозоло» Витторио Де Сеты (1961), «Человек, которого надо уничтожить» Валентино Орсини и братьев Паоло и Витторио Тавиани (1962), «Человек мафии» Альберто Латтуады (1962), «Каждому свое» Элио Петри (1967) и т. д.

Здесь от фильма к фильму постепенно усиливается интрига, чередование значимых событий. В самом деле, в «Сальваторе Джулиано» достаточно было одного события (обнаружение трупа) и драматургического приема (флешбэк). Фильм «Руки над городом» строился вокруг личности героя, рвущегося к власти, даже если приходится идти по трупам. В «Бандитах из Оргозоло» атмосферу полудикого провинциального захолустья пришлось нарушать уже не вполне обычной сюжетной схемой. В «Человеке, которого надо уничтожить» сухая и сдержанная манера съемок только подчер-

кивала важность событий, в которых участвовал главный герой. Без определенной последовательности этих событий фильма не было бы. Еще важнее цепочка событий в «Человеке мафии» — во-первых, потому, что это по преимуществу комедия (а какая комедия без событий?), во-вторых, только по контрасту с комедийными событиями становится особенно пугающей дальнейшая (за пределами фильма) деятельность героя. В фильме «Каждому свое» детективная интрига, то есть своего рода мизансцена событий, заслонила собой все — и тему, и ее истолкование, и характеры.

В дальнейших фильмах тема мафии постепенно коммерциализировалась, из общественной драмы превращаясь в коммерчески выгодный проект, в бесконечную цепь films-action: «День совы» Дамиано Дамиани (1967), «Насильственное похищение человека» Джанфранко Мингоцци (1967), «Любовница Граминьи» Карло Лидзани (1968), «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри (1969), «И настал день черных лимонов» Камилло Баццони (1970), «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971) и «Следствие закончено — забудьте» (1972) Дамиано Дамиани и т. п. Зловещая роль мафии в общественной жизни, необходимость бороться с ней, трагизм этой борьбы, столкновение специфичных для нее характеров — все это уступило место традиционному suspense и стремлению удержать его до конца фильма. Жанр деградировал, и позднее только на телевидении однажды удалось реализовать проект игрового сериала, который, не утратив suspense, напомнил зрителям о том, что представляет собой мафия в реальности. Я имею в виду «Спрут», выходивший на экраны с 1984 по 1999 г. и состоявший из десяти сериалов общим хронометражем примерно 70 часов (показывался и у нас в стране).

Семейная тема. В 1960-х гг. традиционная для Италии «ячейка общества», целостная семья начала расщепляться, и тому были объективные причины. Экономическая ситуация в стране улучшилась до такой степени, что об итальянском обществе стало возможным говорить как об обществе потребления. Этот этап

в развитии Италии привел к тому, что прежняя социальная организация итальянского общества оказалась размытой, лишенной былой определенности, а семья, его «ячейка», уже не была такой сплоченной. В 1960 г. на экраны вышли три фильма, которые, можно сказать, открыли новую эпоху в кинематографе не одной только Италии. Я имею в виду *«Рокко и его братьев»* Лукино Висконти, *«Приключение»* Микеланджело Антониони и *«Сладкую жизнь»* Федерико Феллини. В некотором роде эти фильмы, если их осмыслить вместе, представляют собой триптих, отражающий новый взгляд на жизнь человека в обществе — среди родственников в семье, в социальной группе или на широком общественном фоне. Такой взгляд вряд ли может быть целостным, ибо сама жизнь дробится на великое множество событий, людей и конфликтов между ними. Эти три фильма сняты людьми, каждый из которых смотрит на жизнь со своей колокольни, и только ретроспективно, оглядываясь назад, все три фильма можно истолковать как собирательный взгляд на мир вокруг.

В *«Рокко и его братьях»* Висконти, во-первых, рассказал о том, как семья бедных крестьян из Лукании (юг Италии) переехала в Милан и попыталась там устроиться; во-вторых, он проследил превращение, казалось бы, самого обычного человека в животное в образе человеческом; в-третьих, он показал семью, по социальным причинам перемещенную в непривычные условия жизни и оказавшуюся на грани распада. При всей тематической близости *«Рокко и его братьев»* к неореалистическим фильмам, Висконти здесь интересовался не только судьбой семьи, но и ее необычными персонажами; он писал: *«Я следил за моими персонажами и за тем, что они делают, как за чудовищными насекомыми, которых наблюдают с интересом, но не приближаясь к ним»*. Это, правда, сказано о другом фильме, но, по сути, применимо ко всем его картинам эпохи Шестидесятых, начиная именно с *«Рокко и его братьев»*: *«Леопард»* (1963), *«Туманные звезды Большой Медведицы»* (1965), *«Посторонний»* («Чужой», 1967), *«Гибель богов»* (1969),

«Смерть в Венеции» (1971), «Людвиг» (1972), «Семейный портрет в интерьере» (1975), «Невинный» (1976).

Если у Висконти семья оказалась на грани распада, то у Антониони ей никак не удается сформироваться. В «Приключениях», вышедшем в тот же год, Антониони показал группу людей, считающихся элитой, и снял как бы двуслойный фильм, рассчитанный на то, что зритель захочет понять подтекст, то есть то, чего нет на экране, но без чего не было бы и фильма. Внешний слой — реальная история об исчезновении девушки, о ее розысках, о том, как разыскивающие ее подруга и жених влюбились друг в друга и как постепенно она переставала для них существовать. Внутренний слой — история о том, как двое людей, прежде почти вовсе не связанных с элитой, понятой как сообщество духовных мертвецов, постепенно становятся этому сообществу все ближе и ближе, пока окончательно с ним не сливаются. Формально оба слоя пересекаются там, где героиня признается, что если раньше она боялась узнать, что ее подруга погибла, то теперь она боится, что та жива. Режиссером здесь двигала мысль о неизбежном превращении людей в их социальную противоположность — превращении, которое характерно именно для общества потребления.

После «Приключения» Антониони снял «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красную пустыню» (1964) — эти четыре фильма составили так называемую «тетралогию некоммуникабельности». Их объединяют особая манера видеть окружающий мир — жизнь города, распадающуюся на фрагменты чьих-то действий, переживаний, событий, долгие, порой неподвижные кадры, отсутствие энергичного, темпового монтажа, подтекст, скрытый слой повествования, люди эпохи Шестидесятых, забывшие или забывающие о войне, о послевоенной разрухе, получившие возможность покупать и потреблять и оттого малочувствительные к общению, к коммуникабельности, люди, для которых окружающий мир — декорации для потребления.

Из последующих фильмов («Фотоувеличение», 1966; «Забриски-пойнт», 1970; «Китай», 1972; «Профессия: репортер», 1975; «Тайна

Обервальда», 1980; *«Идентификация женщины»*, 1981) наиболее интересно *«Фотоувеличение»*. В этой вольной версии новеллы аргентинского писателя Хулио Кортасара «Слюни дьявола» Антониони старается развить и разнообразить темы предыдущих фильмов. Герой-фотограф по-прежнему принадлежит к элите — не скажу, к интеллектуальной или духовной, но во всяком случае к художественной. Однако к остальному миру теперь он относится, скажем так, осторожно (если не настороженно). Он подлаживается под других людей, заискивает перед шутами, откупаясь от них, и охотно берет плакат, который ему навязывают демонстранты. Прикидывается бомжом, желая запечатлеть на пленку мир бомжей. Выглядит он в обличье бродяги вполне убедительно, и его издатель, рассматривая снимки, напоминает, что никому не следует зарекаться от подобной участи. Именно так в фильм проникает идея неустойчивости, непрочности того потребительского мира, какой представляет модный фотограф и фотограф моды.

Совершенно по-другому место человека в таком обществе оценил Федерико Феллини, но о нем в главе «Еще раз отдельно о гениях».

Все фильмы и Феллини, и Антониони, и Висконти, снятые в эпоху Шестидесятых, — Авторские произведения, рассчитанные на думающего, а не на развлекающегося зрителя, или, по-другому, на ценителей, а не на потребителей. Успех фильмов этого великого трио (а их фильмы имели успех) помог другим талантливым людям пробиться к массовому зрителю и выразить то, что витало в воздухе новой эпохи, но оставалось невыраженным, невысказанным, непрочувствованным.

Пьер-Паоло Пазолини (*«Аккатоне»*, 1961; *«Мама Рома»*, 1962; *«Евангелие от Матфея»*, 1964; *«Птицы большие и малые»*, 1966; *«Царь Эдип»*, 1967; *«Декамерон»*, 1971; *«Цветок тысячи и одной ночи»*, 1974); Бернардо Бертолуччи (*«Конформист»*, 1970; *«Стратегия наука»*, 1970; *«Последнее танго в Париже»*, 1972; *«Двадцатый век»*, 1976); Марко Беллоккьо (*«Кулаки в кармане»*, 1965; *«Китай —*

рукой подай», 1967; «Во имя отца», 1971; «Триумфальный марш», 1976); Паоло и Витторио Тавиани («Ниспровергатели», 1967; «Под знаком Скорпиона», 1969; «У Святого Михаила был петух», 1972; «Алонсанфан», 1974; «Отец-хозяин», 1977; «Ночь Святого Лоренцо», 1982); Марко Феррери («Королева пчел», 1962/1963; «Женщина-обезьяна», 1963; «Дилинджер мертв», 1969; «Аудиенция», 1971; «Большая жратва», 1973; «Прощай, самец!», 1978) — эти и другие режиссеры показали, что режиссер-Автор может быть как минимум не менее выразителен, злободневен и востребован обществом, чем писатель. Во всяком случае, все эти фильмы, какими бы иногда причудливыми, а то и шокирующими они ни казались, повлияли на современников куда сильнее, нежели романы А. Моравиа, И. Кальвино, Д. Буццати или Л. Шашы, вышедшие в те же годы.

В Германии — новое кино Как известно, после войны Германия была разделена на две страны — на Федеративную Республику Германию (ФРГ) и Германскую Демократическую Республику (ГДР).

На протяжении всей Истории ГДР, вплоть до объединения ее с ФРГ в 1990 г., восточногерманские кинорежиссеры доказывали, что они никогда-никогда не имели ничего общего с традициями нацистского кинематографа, что они всегда-всегда были преданы «единственно верному учению» Маркса — Энгельса — Ленина... Потому, видимо, восточногерманские фильмы разных лет так удивительно похожи на современные им советские фильмы, отражая официальную мифологию отношений внутри общества. По той же причине кино ГДР в целом не внесло почти ничего оригинального в Историю кинематографа — ни свежих идей, ни самобытных тем, ни новых драматургических или монтажных приемов (если, конечно, не считать «свежей идеей» подражание американским вестернам). «Почти» — это неплохие документальные фильмы, в том числе Андре и Аннели Торндайк

(«Операция “Тевтонский меч”», 1958; «Дневник немецкой женщины», 1959) и особенно Герхарда Шоймана и Вальтера Хайновского («Смеющийся человек», 1966; «Дело Бернда К.», 1967; «Пилоты в пинажах», 1968; «Президент в изгнании», 1969) и др.

Игровые фильмы (вроде «Голого среди волков» Франка Байера, 1962, или «Мне было девятнадцать» Конрада Вольфа, 1968), снимавшиеся на DEFA в Нойбабельсберге, там, где прежде располагалось UFA, могли быть сняты и на «Мосфильме», и на «Ленфильме», и где угодно в СССР, а столь модные в ГДР «вестерны» (вроде «Сыновей Большой Медведицы» Йозефа Маха, 1966) и вообще снимались в разных странах — в Югославии, Италии, но, понятно, не в США. О чем же тут говорить? О какой национальной кинематографии?

Другое дело — Федеративная Республика. Она-то, собственно, и унаследовала весь груз идейно-тематических традиций кинематографа Германии — и донацистской, и нацистской; после войны она драматичнее, чем любая другая страна Европы, испытала на себе давление Голливуда, едва ли не полностью завладевшего национальным кинопрокатом; наконец, именно ее кинематографисты в конце концов взбунтовались, отказавшись нести весь этот груз и дальше.

Новое германское кино рождалось в 1960-х гг. в довольно непростой обстановке. В эти годы успехом в Германии у массового зрителя пользовались «родные» фильмы привычного типа, например криминальные драмы «Горбун из Сохо» (1966) и «Синяя рука» (1967) Альфреда Форера, снятые по популярным криминальным романам Эдгара Уоллеса; «вестерны» «Виннету и полукровка Апаначи» Харольда Филиппа и «Виннету и его друг Огненная Рука» Альфреда Форера (оба — 1966) по не менее популярным романам Карла Мая об индейцах; как и в 1920-х гг., были популярны фильмы о сексуальном образовании «Чудо любви» Франца Йозефа Готлиба и «Чудо любви-2 — сексуальное партнерство» Алексиса Неве (оба — 1968) по книгам Освальта Колле.

Все эти подражательные «вестерны», криминальные драмы, фильмы о «сексуальном образовании», о непреодоленном прошлом

(вроде *«Генерала дьявола»* Хельмута Койтнера, 1955), Heimat filme (фильмы о Родине, вроде *«Девушек из Имменхофа»* Вольфганга Шляйфа, 1955) сильно компрометировали кинематограф ФРГ. Причем как за границей (в Венеции, например, в 1961 г. организаторы кинофестиваля отказались включить в фестивальную программу фильмы из ФРГ), так и дома: Федеральное министерство внутренних дел отказывалось вручать ежегодные призы за лучший фильм, за лучший сценарий, лучшему режиссеру.

В эти годы национальное кино испытывало драму выживания: привычная, штампованная, стандартизированная кинопродукция оказывалась, пожалуй, единственным средством защиты от американской гегемонии в кинопрокате, единственным признаком существования германского кино. При этом с каждым годом зависимость от американских фильмов усиливалась (до 200 фильмов США ежегодно), и на рубеже 1950-х и 1960-х гг. возникла неприятная ситуация, когда и обилие американских фильмов в прокате казалось нетерпимым, и отказаться от голливудской продукции было невозможно — это означало бы обрушить кинопрокат, отвадить зрителей от кино как такового.

В стране сравнительно быстро восстановили почти полностью разрушенную войной экономику (так называемое «германское чудо»), и, как следствие, резко вырос жизненный уровень всего населения — улучшилось качество жизни. К этому добавилось еще и массовое телевидение: в начале 1960-х гг. телевизорами владели уже 7,2 млн семей, что при общей численности примерно в 50 млн человек составляло больше половины населения. Потому и сокращалось число зрителей в кинотеатрах — с рекордных 817,5 млн в 1956 г. до 443,1 млн в 1962-м. (Цифры беру из книги: *Nahe S. German National Cinema*. 2008.)

Основные жанры коммерческого кино в эти годы — шпионские триллеры (*«Ночь убийств в Манхэттэне»*, 1965, и *«Капкан захлопывается в полночь»*, 1966, Харальда Филиппа; *«Операция Скрипичный футляр»* Фрица Умгельтера, 1965); детективы (*«Труп в Темзе»* Харальда Филиппа, 1971; *«Тайна зеленой булавки»* Массимо

Далламанно, 1972); фильмы ужасов («*Пес из Блэквудского замка*», 1968; «*Во власти ужаса*», 1968, Альфреда Форера); комедии («*Привидения в замке Шпессарт*» Курта Хоффманна, 1960) и т. п.

На этом фоне и выделяются фильмы режиссеров, собственно и представлявших Новое германское кино, — прежде всего произведения Александра Клуге, Фолькера Шлёндорфа, Вима Вендерса, Райнера Вернера Фасбиндера и др. История этого направления началась 28 февраля 1962 г. в ходе VIII Международного фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене, где группа из 26 человек опубликовала манифест, в котором потребовала от государства создать Новое кино. А с 1966 г. на экранах появились и первые фильмы.

Фильмам профессионального юриста, нережиссера Александра Клуге «*Прощание с прошлым (Анита Г.)*» (1966), «*Артисты под куполом цирка: безнадежность*» (1967) свойственны почти любительские съемки, фрагментарная характеристика персонажей, плохо выставленное освещение и непрофессиональная работа с исполнителями — словом, естественно импрессионистский взгляд на человека и окружающий мир.

«*Артисты под куполом цирка: безнадежность*»: дочь циркового эквилибриста, сорвавшегося с трапеции, безрезультатно пытается возродить традиции первого стационарного цирка времен Французской революции, цирка Филипа Эстли.

Фолькер Шлёндорф, окончив парижский IDNEC, работал ассистентом у Луи Маля, Алена Ренэ и Жан-Пьера Мельвиля. Это помогло ему вполне профессионально снять уже дебютный фильм «*Молодой Тёрлес*» (1966), а позднее и свое лучшее произведение «*Жестяной барабан*» (1978), где Оскар Мацерат — мальчик, отказавшийся расти, — превратился в символический образ духовного бунтаря, разочаровавшегося в мире взрослых, потому что они способствовали зарождению фашизма.

Вим Вендерс в своих первых фильмах — «*Страх вратаря перед одиннадцатиметровым*» (1971), «*Алиса в городах*» (1973), «*Ложное движение*» (1974) — создает специфический персонаж,

своего рода «человека без свойств», видимо соответствующего тем или иным типам германского общества тех лет.

Райнер Вернер Фасбиндер, культовый режиссер Нового германского кино, настоящий подвижник искусства, за 13 лет выпустил 40 фильмов. Среди его наиболее интересных и разнонаправленных произведений — «*Катцельмахер*» (1969), «*Торговец четырех времен года*» (1971), «*Горькие слезы Петры фон Кант*» (1972), «*Отчаяние. Путешествие в свет*» (1977, по роману В. Набокова), фильмы так называемой «аденауэровской» трилогии: «*Замужество Марии Браун*» (1977), «*Лола*» (1981), «*Тоска Вероники Фосс*» (1982) и др.

Конечно, коммерческий кинематограф никуда не делся, только теперь, со второй половины 1960-х гг., фильмам для массового зрителя приходилось конкурировать с Новым германским кино, и, откровенно говоря, их авторы испытывали почти те же трудности, что и «новые» режиссеры, — нехватку этого самого массового зрителя.

В СССР — «оттепель», а потом «застой» Прежде всего, что такое «оттепель»? Так поэтически принято обозначать период в нашей Истории — от 24–25 февраля 1956 г., когда на XX съезде компартии первый секретарь ее ЦК Н. Хрущев зачитал секретный доклад «О культе личности и его последствиях», и формально до 13–14 октября 1964 г., когда Хрущев был отстранен от власти. Неформально «оттепель» продолжалась как бы по инерции еще четыре года, до 21 августа 1968-го, когда войска Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и СССР вошли на территорию Чехословакии (так называемый конец Пражской весны). После этого события стало ясно, что никакой «оттепели» больше не будет, а начинаются времена «застоя». Основой для названия, по-видимому, послужила одноименная повесть Ильи Эренбурга, опубликованная в 1955 г. Конечно, сенсационного, «крамольного» с точки зрения большевистской идеологии в повести «Оттепель» было не больше, чем в фильме Калатозова «*Верные друзья*», появившемся на экранах

примерно тогда же, когда повесть была написана. Но некое ощущение свежести, надежда на «новую жизнь», на общественные перемены, как и в фильме, в ней, несомненно, чувствовались.

Само слово «оттепель» оказалось метафорой «новой жизни». По сути, все то, что пережила страна под диктатурой Сталина с конца 1920-х гг. (раскулачивание, индустриализация, коллективизация, в некоторых районах голодомор, террор, война, новый террор, общая бедность), эмоционально воспринималось как мерзлота, казавшаяся вечной, или, говоря словами Шекспира, как «зима тревоги нашей». Когда диктатора не стало, появились надежды на то, что эта зима естественно сменится весной, что мерзлота растопится и наступит, как и в природе, оттепель. В историческом итоге метафора эта, разумеется, оказалась ложной и плоской (как и все метафоры, относящиеся к политике), порожденные ею иллюзии — бесплодными, но все же эти иллюзии нельзя не признать историческими — ведь ими десятилетия жил многомиллионный народ.

А что же кино? Сошлюсь на Годара, которого я уже называл («*На последнем дыхании*»): он, как известно, разделял политические фильмы и фильмы, снятые политически. Поясню: политические фильмы снимались и снимаются о политике и политиках (о Наполеоне, Гитлере, Сталине, Черчилле и т. д.). В советском кино таких картин не так уж и много (например, «*Ленин в Октябре*», «*Великий гражданин*» о Кирове). Но снять фильм политически означает рассказать историю с позиции той или иной партии. В этом смысле подавляющее число советских кинолент сняты политически, с позиций компартии (с 1918 г. — РКП(б), с 1925-го — ВКП(б), с 1952-го — КПСС), к какому бы жанру они ни принадлежали и о чем бы там ни шла речь. Именно максимально политизированными фильмами советский послевоенный кинематограф (как явление, как феномен) и стал составной частью Всеобщей истории кино.

Однако эпоха Шестидесятых сказала, да и не могла не сказаться, в том числе и на советском кино, даже несмотря

на его идеологическую замкнутость, отъединенность от остального мира. В эти годы пусть и редко, но в СССР также начали появляться фильмы нового типа — фильмы, не просто построенные по-другому, нежели в сталинский период, но проникнутые другой, несоветской духовностью и выдержанные в совершенно непривычном для советского зрителя эмоциональном ключе. Их авторы наотрез отказывались работать политически и поставили во главу угла не идеологию, а Творчество. Хотя «начали появляться» — это, конечно, сильно сказано. На экранах-то как раз ничего подобного, в сущности, и не появлялось. На полках фильмохранилищ — да! Прежде всего, конечно, — в «особом отделе» Госкино (Большой Гнезниковский переулок), а также в Госфильмофонде (станция Белые Столбы по Павелецкой железной дороге).

Эти фильмы не были советскими (ни в кавычках, ни без кавычек). Их иногда называли «полочными» — они ведь десятилетиями лежали на полках! И так и лежали бы, не произошли в СССР во второй половине 1980-х гг. серьезных перемен — как политических, так и социальных и духовных, но это уже другая история.

Однако если авторы этих фильмов и в самом деле руководствовались неполитическими соображениями, то политическим оказывался самый факт их появления — пусть часто не в прокате, а только в разговорах, слухах или разносных, разгромных статьях. Слухи о запрещенном кино, ограниченный прокат одних картин, невыход в прокат других, демонстрация некоторых из них на подпольных просмотрах, участников которых, случалось, арестовывали, — все становилось событиями политики в области культуры. Но фильмы эти появились не сразу, а оказались итогом довольно продолжительной мутации, внутренних изменений того, что было принято называть «кинопроцессом в СССР».

Целостная иступленно политическая, пропагандистская направленность этого процесса, разумеется, не исчезала со временем, но дробилась, фрагментировалась, в итоге ослабевала, становясь все менее убедительной и эффективной, и в конце концов

выражение «советский кинематограф» постепенно превращалось в формулу не-творчества, а со второй половины 1960-х гг. собственно кинематограф в нашей стране (особенно в РСФСР) расслоился на две группы фильмов.

Одна — прокатная масса советских фильмов, почти без проблем демонстрировавшаяся в кинотеатрах и состоявшая более чем из 4000 названий. Правда, каким образом «коммунистические идеалы» утверждались в фильмах Ромма или Шукшина, Рязанова или Гайдая, Данелии или Таланкина — бог весть. Чтобы понять, что в фильме ведется борьба за какие бы то ни было идеалы, героям следовало об этих идеалах постоянно говорить, они не должны были сходиться с языка. Но в таком случае фильмы «про идеалы», как бы хорошо они ни были сняты и смонтированы и сыграны, неизбежно превращались в плакаты — как, например, фильм «Коммунист» Юлия Райзмана (1957). Но тут уж обязывало само название. Не каждый же фильм имел в заглавных титрах это сакральное слово! Даже в СССР. (Кстати, фильм этот собрал по тем временам не так уж и мало зрителей — 22 млн; правда, в стране примерно столько и было членов компартии.)

Всей этой четырехтысячной массе противостояла примерно дюжина фильмов, где ни с какой лупой не разглядеть загадочный «союз» социального и эстетического, в них не велась «борьба» (неизвестно кого с кем) и не утверждались никакие туманные идеалы, которым, кстати, сами же пропагандисты и не следовали, а когда писали, не отдавали себе отчета, о чем писали. В этих нескольких кинокартинах намечалась дорога к подлинно психологическому кинематографу, к экранному исследованию человеческой души и духовной жизни человека (Человека как такового, а не советского человека, не «совка»), к тому Искусству, которое творили великие русские писатели, драматурги, живописцы и композиторы XIX столетия и от которого российская культура была отвращена после событий 1917 г. Ведь именно исследованиями души и духовной жизни человека и выделялась классическая культура России среди других национальных

культур. Понятно, что основанные на подобных идеях фильмы советскими быть никак не могли, и потому до проката их не допускали, оставив лежать на полках. Но все это происходило вовсе не с начала «оттепели».

Затратный характер кинопроизводства, в СССР полностью оплачиваемого государством, абсолютная зависимость каждого фильма от цензурных запретов привели к тому, что, в отличие, например, от литературы и театра, перемены здесь оказались минимальными. Сначала постепенно преодолевалось «малокартинье», становились разнообразнее жанры, иногда снимались даже сатирические кинокомедии («*Верные друзья*» Михаила Калатозова, 1954; «*За витриной универмага*» Самсона Самсонова, 1955), при жизни Сталина невозможные, но только с 1956 г. стало появляться собственно новое, «оттепельное» кино.

Именно в этот год на экраны выходят фильмы, где идейные основы заметно отличаются от «сталинской» кинопродукции: в «*Солдатах*» («*В окопах Сталинграда*») Александра Ива́нова обсуждаются причины отступления («от границы до Волги») и впервые ставится проблема цены пролитой крови; в историко-революционном «*Сорок первом*» Григория Чухрая действуют люди «оттепельных» лет, новые характеры, каких не было ни в Гражданскую войну, ни в одноименной повести Б. Лавренёва (1926), ни в фильме Я. Протазанова (1927); в «*Весне на Заречной улице*» Феликса Миронера и Марлена Хуциева затрагивается такая острая социальная проблема, как безграмотность целого поколения (новый ликбез — вечерние школы рабочей молодежи), показываются бытовые условия жизни народа; «*Карнавальная ночь*» Эльдара Рязанова — не просто гибрид комедии и киноконцерта: в ней смеховая стихия, порожденная бытом и нравами, захлестывает все экранное пространство. Впрочем, новизна в этих фильмах только смысловая (содержательная). (Кстати, в «кассовые» лидеры вышла только «*Карнавальная ночь*» — 45,6 млн зрителей.)

Чтобы понять условия, в которых работали Хуциев, Ива́нов, Чухрай, другие режиссеры, надо учесть, что в те годы сценарист

и режиссер зачастую только назывались авторами фильма — его идейными авторами оказывались чиновники идеологического отдела или отдела по культуре ЦК компартии, руководство Госкино, руководство киностудии и худсовет киностудии. В кинопроизводстве командные (по сути, авторские) позиции занимали идеологические отделы партийного аппарата. Им-то и принадлежала исходная Идея фильма (то, ради чего фильм снимается) и общее идеологическое направление, которому должно было подчиняться все на экране — каждый кадр, каждая монтажная фраза, каждое слово. Для того же, чтобы реализовать эти идею и направление, собственно и нанимались сценарист и режиссер. Другими словами, и тот и другой были не авторами (тем более — не Авторами!), а наемными работниками. Поэтому, оценивая кинопродукцию советского периода любого десятилетия, мы должны учитывать все эти обстоятельства, особенно безраздельную и безальтернативную власть компартии.

История о том, как выпускница столичного пединститута была направлена в сибирский моногород преподавать в вечерней школе рабочей молодежи, развивалась без привычного парторга, но с чувственной песней («Весна на Заречной улице»); новогодним концертом руководил не парторг, не комсорг, а молодые энтузиасты, преодолевавшие дурацкие препоны обычного директора клуба («Карнавальная ночь»); во время боев за Сталинград партийные органы наказывают, так сказать, «своего» — карьериста и военного чиновника («Солдаты»). Этим-то и отличались новые фильмы от тех, что снимались прежде. За каждым из них следовали продолжатели, иногда получавшие не меньшую известность, иногда исчезавшие в Истории.

За «Весной на Заречной улице» последовали «Человек родился» Василия Ордынского (1956), «Высота» Иосифа Хейфица (1957), «Дело было в Пенькове» Станислава Ростоцкого (1957), «Отчий дом» Льва Кулиджанова (1959), «Девять дней одного года» Михаила Ромма (1961) и т. д.

Из них своеобразнее других кажется фильм Михаила Ромма: в некоем НИИ параллельно драматично протекающему исследованию энергии атомного ядра развиваются и отношения внутри любовного треугольника, где Герой (с большой буквы) конкурирует с обычным героем, своим приятелем, но гибнет от неизлечимой болезни. На общем фоне фильмов, построенных вокруг целостного сюжета, здесь привлекает относительно свободное построение картины, где целостного сюжета вроде бы и нет, где время прерывисто («случайные» девять дней), где персонажи, и не только главные, много рассуждают о том, о чем прежде рассуждать было не принято.

В свою очередь за «Солдатами» следуют и другие фильмы о войне: «Дом, в котором я живу» Льва Кулиджанова и Якова Сегеля (1957), «Летят журавли» Михаила Калатозова (1957), «Два Федора» Марлена Хуциева (1958), «Баллада о солдате» Григория Чухрая (1959), «Судьба человека» Сергея Бондарчука (1959), «Мир входящему» Александра Алова и Владимира Наумова (1961), «Чистое небо» Григория Чухрая (1961), «Иваново детство» Андрея Тарковского (1962), «На семи ветрах» Станислава Ростоцкого (1962), «Живые и мертвые» Александра Столпера (1963).

В фильме «Летят журавли» впечатляюще обрисован человек, страдающий из-за войны, — ведь именно человека страдающего и вывели на экраны режиссеры «оттепели». Своеобразен этот фильм, на мой взгляд, тем, что в нем заключены два фильма. Один снял Калатозов по пьесе Виктора Розова «Вечно живые» (1956) о том, как война разлучила влюбленных, как девушка изменила жениху, пока он воевал, и как она попыталась раскаяться после его гибели. Другими словами, Калатозов снял мелодраму. Другой фильм (точнее — другой слой фильма) снял оператор Сергей Урусевский: задействовав в ту пору редкую в нашем кино съемку с рук, возможности оптики, выразительной светотени, ракурсы, вовсе не сами собой разумеющиеся, он вывел события за рамки жизнеподобия, заставил мелодраму зазвучать как трагедию, укрупнил ее, расширил, гиперболизировал, придал

самым, казалось бы, обычным сценам, лицам, поступкам, предметам нереальный, сновидческий масштаб. И тогда на экране возник образ несбывшейся любви — любви, погибшей на войне. Образ этот вобрал в себя и влюбленность, и безвольную измену, и горькое и бесполезное раскаяние.

В *«Ивановом детстве»* у Тарковского главный герой — ребенок-мститель; мстостью окрашен каждый его шаг. Даже на рисунки Дюрера он не может смотреть без ненависти к немцам. Отсюда — его безрассудство и мученическая гибель. Ивана нельзя отдать в Суворовское училище — это означало бы конец мести и иллюзии о детстве, без которой ему трудно жить. Тарковский видит мир графично, потому многие кадры сняты в контрастном освещении, чего нет во многих фильмах тех лет о войне.

«Иваново детство» насыщено символами как при построении эпизода, так и в композиции кадров. Это сразу же затрудняет восприятие фильма и ограничивает число зрителей. Кроме того, весь фильм опирается на сновидения Ивана — четыре сна определяют границы чувств и маленького героя, и зрителей.

Соответственно, и в комедиях (не во всех, понятно, а только в новых), снятых после *«Карнавальная ночь»*, зритель погружается не просто в забавный сюжет, но в смеховую атмосферу, из которой сюжет и вырастает: *«Неподдающиеся»* (1959) и *«Девчата»* (1961) Юрия Чулюкина; *«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»* (1964) и *«Похождения зубного врача»* (1965) Элема Климова; *«Тридцать три»* Георгия Данелии (1965); *«Берегись автомобиля!»* Эльдара Рязанова (1966); *«Пес Барбос и необычный кросс»* (кор., 1961), *«Самогонщики»* (кор., 1962), *«Операция Ы и другие приключения Шурика»* (1965), *«Кавказская пленница»* (1967) Леонида Гайдая.

После отстранения Н. Хрущева от власти первым секретарем (потом генеральным) становится Л. Брежнев, начинается новая эпоха, но и прежняя еще не заканчивается. В те три года, что потребовались новой администрации для создания совершенно другого режима развития страны, было снято несколько филь-

мов, не имевших никакого отношения ни к прежней эпохе, ни к новой: «Скверный анекдот» Александра Алова и Владимира Наумова (1966–1988), «Андрей Рублев» Андрея Тарковского (1966–1971), «Дневные звезды» Игоря Таланкина (1966–1968), «История Аси Клячиной...» Андрея Кончаловского (1967–1987), «Комиссар» Александра Аскольдова (1967–1988), плюс армянский фильм «Саят-Нова» / «Цвет граната» Сергея Параджанова (1967/1970/1988). Были, естественно, и другие фильмы. В числе прочего их объединяют сюжеты, где главные герои сталкиваются с непреодолимыми препятствиями — вроде тех, с какими столкнулись и сами фильмы.

Придуманный Ф. Достоевским рассказ о штатском генерале, который из гуманных соображений приходит на свадьбу к подчиненному, а напившись и испытав насмешки гостей свадьбы, перестает руководствоваться этими самыми гуманными соображениями («Скверный анекдот»). История великого русского иконописца, рассказанная едва ли не в манере фотографического реализма, гиперреализма («Андрей Рублев»). Драматическая поэма о поэтессе в блокадном Ленинграде, ее поэтические фантазии, где смешиваются трагические сюжеты из Истории и смертельная реальность («Дневные звезды»). Любовный треугольник в отсталом советском колхозе с драматическими рассказами людей о своей жизни, быт советской деревни («История Аси Клячиной...»). Неспешный поэтический рассказ о том, как во время Гражданской войны женщине-комиссару приходится рожать в еврейском семействе («Комиссар»).

В фильме о Рублеве нет последовательного изложения. И неспроста. Тема фильма достаточно общая, но и специфичная для Тарковского — физическое и духовное странствие Художника-Творца к его творению по тернистому пути испытаний веры. Драматургически она решена в виде системы эпизодов, относительно самостоятельных и взаимосвязанных лишь главным персонажем и общим идейным заданием. Такая структурная модель возникла в мировом кино в самом начале 1960-х гг.

в фильмах Ф. Феллини, А. Ренэ, М. Ромма. Что эта модель дает? Независимость от интриги, свободу композиции, возможность фиксировать лишь принципиальные моменты подразумеваемой истории. Этим и пользуется Тарковский, разглядев в образе гениального художника-инока близкого себе творца, как и он сам, ведомого высшей целью, мучимого невыносимыми внутренними и внешними драмами, страдающего от бессилия перед ними.

Фильм выходит в прокат не сразу, а лишь в 1971 г., став «полочным», по-видимому, из-за религиозной темы, нестандартного взгляда на Историю страны, из-за неполитизированного отношения к герою.

«История Аси Клячиной...» первоначально называлась «История Аси Хромоножки, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была»; затем фильм переименовали как «Асино счастье» и... запретили. В историческом отношении фильм Кончаловского — этап в попытках режиссеров разных стран объединить в единое художественное целое игровой сюжет и исполнителей-неактеров: кроме трех профессиональных актеров, в фильме играют обычные колхозники. Потому здесь и не чувствуется игры, но только жизнь — достаточно сравнить «Историю Аси Клячиной...» хотя бы с картиной «Дело было в Пенькове», да и на фоне фильмов Шукшина («Живет такой парень», 1964; «Ваш сын и брат», 1965) картина Кончаловского выделяется абсолютной правдивостью, не-спектаклеваностью.

Уже по датировке фильмов видно, что снимались те фильмы в одну эпоху, а выходили на экран в другую (эпоху перестройки). В ту пору было ясно всем, и цензорам и авторам, что фильмы эти — несоветские, что сняты они в духе не социалистического (сталинского образца), а критического реализма в русском искусстве XIX в. Потому и на экран они выходят совсем не тогда же, когда сняты; по этой же причине и в Истории кино они зафиксировались под общим эпитетом «полочные». Кроме того, их преждевременное появление, тяготение их режиссеров не к советской псевдокультуре, а к опыту и традициям культуры старой

России, новаторская драматургия и непривычная съемочная манера превращают «полочные» фильмы в Авторское кино.

Эпоха породила и фильмы, снятые вроде бы в рамках советской идеологической системы, но тем не менее вызывавшие энергичные нападки прессы и даже репрессии. Я имею в виду, в частности, *«Заставу Ильича»* («Мне 20 лет»; 1962/1965/1988) и *«Июльский дождь»* (1967) Марлена Хуциева. В *«Заставе Ильича»* режиссер показывает нескольких молодых людей начала 1960-х, которые пытаются ответить на незаданный вопрос «Как жить?». Они спорят, ссорятся, мирятся на фоне почти документально и одновременно поэтически воспроизведенной московской среды; пусть и ненавязчиво, но режиссер напоминает зрителю о революционном и военном прошлом страны. Фильм вызвал гнев Хрущева, и режиссеру пришлось многое переделывать. В *«Июльском дожде»* опять-таки на энергично снятом фоне московских улиц Хуциев представил жизнь обычной интеллигентской пары, которая в конце концов распадается. Фильм вызвал яростную реакцию прессы, в частности в виде крайне лицемерного и столь же крайне свирепого «Открытого письма кинорежиссеру М. Хуциеву», написанного одним из главных догматиков советской кинокритики Р. Юрневым и опубликованного в газете «Советская культура» (29.08.1967).

Разумеется, все эти препоны, критика, цензурный контроль испортили режиссерам немало нервов, но для тех немногих Авторств, которых породила эпоха Шестидесятых, главные испытания были еще впереди.

Надеюсь, читатель понял, что представляла собой «оттепель» как таковая и «оттепель» в кинематографе. Теперь самое время перейти к следующему этапу нашей Истории — к «застою» — и понять, что это такое.

Когда сегодня историки и публицисты гадают о том, что же именно привело к развалу, к распаду «оплота мира и социализма» (как высокопарно характеризовали СССР его руководители), не худо бы вспомнить и о катастрофической ситуации со

снабжением (нормированное распределение продуктов), и об агрессивной внутренней политике (жестокое преследование инакомыслящих), и о столь же агрессивной политике внешней (начиная с вторжения в Чехословакию и кончая развязыванием Афганской войны), и о массе других негативных событий, которые, будучи взаимосвязанными, оказались верхушкой гигантского айсберга проблем.

Постепенно, медленно, но верно замедлявшаяся экономика; стремительно снижавшийся уровень жизни населения; обострявшиеся в результате этого социальные, социально-психологические и политические конфликты, всячески замалчивавшиеся, но исподволь неудержимо охватывавшие всю огромную страну; ярость руководства от неспособности остановить эти процессы — вот из чего (и не только) состоял «айсберг». Все это стало возможным из-за дурного, неквалифицированного, идеологизированного руководства всеми сферами жизни, и все это мешало стране развиваться. Страна и не развивалась. Отсутствие развития называется застоем, а застой неминуемо ведет к распаду.

Эти же проблемы давили и на Культуру в целом, и на кинематограф в частности. Разумеется, в общей системе хозяйствования в любую эпоху кинематограф — не самая важная и актуальная позиция, но показательная. Кино ведь расположено как бы на стыке экономических, культурных и духовных отношений в обществе. С другой стороны, в такой идеологизированной паракультуре, как советская, слово всегда было гораздо значимее изображения; «картинка», как правило, всего лишь иллюстрировала словесный тезис.

Так что, хоть идеологи и придавали кинематографу достаточно большое значение (лишь на словах и, возможно, исходя не столько из реального положения дел, сколько из традиционной опоры на «ленинские нормы», то есть на фразу о якобы важнейшем из искусств), в общей системе Культуры кино располагалось как бы на периферии. Потому «застой» здесь сказался особенно катастрофически: в отличие от литературы и других видов Искусства

кинопроизводство имеет промышленную основу, а стало быть, высокочрезвычайно и от цензуры фильму спрятаться сложнее.

Да и в творческом отношении ситуация выглядела бесперспективной. Не только никто не продолжил начатое Хуциевым, Кончаловским, Тарковским, Параджановым и др., но, наоборот, с любимыми новациями постарались как можно решительнее покончить. С некоторыми новаторами 1960-х гг. власти поступили по-своему: расправились с Параджановым, «выдавили» из страны Тарковского, а Кончаловский и сам с готовностью забыл о том, что снимал.

Эскапистские экранизации Тургенева («Дворянское гнездо», 1969) и Чехова («Дядя Ваня», 1971), ложно-поэтический, а по сути насквозь политизированный, «Романс о влюбленных» (1974), исторический («историко-революционный») эпос «Сибириада» (1978) свидетельствовали не столько о свежих и интересных замыслах, сколько о желании Кончаловского набраться постановочного опыта и подготовиться к постоянной работе на Западе, при этом одновременно не слишком «пачкаясь» о коммунистическую идеологию. В 1979 г. он и уехал — сначала во Францию, а затем, в 1980-м, в США, откуда вернулся в 1992-м и где снял восемь фильмов («Сломанное вишневое деревце», кор., 1982; «Любовники Марии», 1984; «Поезд-беглец», 1985; «Дуэт для солиста», 1986; «Стыдливые люди», 1987; «Танго и Кэш», 1989 (с Элбертом Маньоли); «Гомер и Эдди», 1989; «Ближний круг», 1991).

Глубоко драматична, на мой взгляд, судьба Марлена Хуциева, который попросту выпал из времени: как бы власти ни ругали его фильмы («Застава Ильича», «Июльский дождь»), как бы мало копий этих фильмов ни печатали, как бы мало зрителей фильмы ни посмотрели, «стараниями» таких людей, как Юренив (понятно, помимо его воли), общество имело полное представление и о фильмах, и о том, как к ним относятся «на самом верху». А затем режиссер словно исчез с экранов. Его следующий фильм («Был месяц май», 1970) снимался для телевидения и в кинотеатрах не показывался. Следующий фильм, который

увидели кинозрители, «Послесловие», вышел на экраны только в 1983-м. Стало быть, между двумя кинофильмами («Июльским дождем» и «Послесловием») минуло 16 лет — полтора десятилетия. Что же вы хотите? Не то что зрители — общество попросту забыло о Хуциеве. Как Художник он выпал из Времени.

Особенность «застойных» лет в кино заключалась в том, что многие ведущие режиссеры разных поколений фильмам на современные темы предпочитали фильмы на темы исторические и литературные: так Пырьев работал над «Братьями Карамазовыми» (1968, по Достоевскому), Козинцев — над «Королем Лиром» (1970, по Шекспиру), Кулиджанов — над «Преступлением и наказанием» (1969, опять-таки по Достоевскому), Бондарчук — над фильмами «Ватерлоо» (1970), «Они сражались за Родину» (1975, по Шолохову), «Степь» (1977, по Чехову), Алов и Наумов — над «Бегом» (1970, по Булгакову) и «Легендой о Тиле» (1976, по Де Костеру), Кончаловский — над «Дворянским гнездом» (1969, по Тургеневу) и «Дядей Ваней» (1970, по Чехову), Михалков — над «Неоконченной пьесой для механического пианино» (1977, также по Чехову) и «Несколькими днями из жизни И.И. Обломова» (1979, по Гончарову).

Этот «коллективный» уход в Историю, в классическую литературу в годы, когда в стране происходила общественно-политическая ломка, не может быть случайным. Все эти режиссеры явно прятались от современных тем, дабы не привлекать к себе внимание партийных идеологов.

Однако в Историю все же уходили не все. Другой темой, на которой строилось режиссерское благополучие, было производство и связанные с ним проблемы. Производственная тема стала ритуальной для нашего кинематографа, так как отражала состояние экономики, основы всех общественных отношений в стране. Экономическое развитие СССР не в одни только «застойные» годы отличалось нестабильностью и зависимостью от государственной идеологии. Такое развитие и было основной причиной неизменно низкого уровня жизни населения. Поэтому

представить производство как сферу интенсивно развивающейся деятельности, а людей на производстве — как высокосоциальных героев труда и означало заслужить доверие идеологов и обеспечить собственное благополучие. «Антрацит» Александра Сурина (1971), «У нас на заводе» Леонида Аграновича (1971), «Человек на своем месте» Алексея Сахарова (1972), «Сибирячка» Алексея Салтыкова (1972), «Здесь наш дом» Виктора Соколова (1973), «Каждый день доктора Калининской» Виктора Титова (1973), «Самый жаркий месяц» Юлия Карасика (1974), «Выбор цели» Игоря Таланкина (1974), «День приема по личным вопросам» Соломона Шустера (1974), «Премия» Сергея Микаэляна (1974), «Обратная связь» Виктора Трегубовича (1977), «Иванцов, Петров, Сидоров» Константина Худякова (1978), «Комиссия по расследованию» Владимира Бортко (1978), телефильм «Мы, нижеподписавшиеся» Татьяны Лиозновой (1981) и т. д. и т. п.

«Производственными» бывали даже комедии: знаменитые кассовые чемпионы эпохи «Служебный роман» (1977; 58,4 млн зрителей) и «Гараж» (1979; 28,5 млн зрителей) Эльдара Рязанова тематически — чисто «производственные» комедии. Такова эта «стратегическая» кинопродукция.

Фильмы, сюжетно связанные с реальностью, предлагали зрителю лишь внешне похожий мир, причем куда более благоустроенный, нежели реальный, персонажей, куда более ответственных (или, наоборот, безответственных), нежели те, что окружали зрителя, и нежели сам зритель. Потому и общая идейная тенденция в искусстве эпохи «застоя» — заслонить от зрителя подлинную жизнь.

В сущности, этой подлинной жизни следовало бы начать проявляться на киноэкранах уже в годы перестройки (своего рода второй «оттепели»), когда начался перелом ситуации в стране. Однако к той жизни, изображение которой постепенно стало завоевывать экраны кинотеатров времен Горбачева, а затем уже и в 1990-х гг., очень трудно применить эпитет «подлинная». К изображению подлинной реальности новое кино новых времен

имело (и имеет по сию пору) очень отдаленное отношение. Кроме того, помимо реальности ложной (и лживой), которая воспроизводилась в подавляющем большинстве советских фильмов, помимо реальности подлинной, которой, за редчайшими исключениями, советские кинорежиссеры всячески избегали, есть еще реальность воображаемая, художественная, которая также имеет полное право на существование, но которой мы до сих пор так и не видели (разве что в редких сказках).

Однако, чтобы создать условия для появления принципиально новых фильмов, следовало обязательно выйти из состояния глубокого «застоя», ставшего в нашей стране болезненно привычным, а сделать это можно было, только если переломить общий ход событий. Первые признаки этого перелома стали обнаруживаться во второй половине 1980-х гг. с приходом к власти Горбачева, в годы так называемой перестройки, но окончательно история развития страны переломилась уже в 1991 г., когда рухнул СССР и на его обломках возникла целая россыпь новых государств, а среди них — крупнейшее, Российская Федерация. И, судя по дальнейшему развитию событий, перелом произошел не там, где следовало.

С другой стороны, под воздействием телевидения и видеотехнологий, со второй половины 1970-х гг. внедрявшихся в кинопроизводство на Западе и Дальнем Востоке, мировой кинематограф к 1990-м гг. вновь изменился, к чему наше кино, боровшееся в гибнущей стране за выживание, оказалось неготово. Но к тому, что же именно происходило в новейшие времена и как события тех лет повлияли на отечественный кинематограф, мы с вами еще вернемся.

**ЕЩЕ РАЗ
ОТДЕЛЬНО
О ГЕНИЯХ**



**DOLCE
VITA**

**LA
DOLCE
VITA**

MARCELLO MASTROIANNI • ANITA EKBERG

**DOLCE
VITA**

MARCELLO MASTROIANNI • ANITA EKBERG

DISTRIBUZIONE
CINERIZ

ANOUK AIMEE • YVONNE FURNEAUX • ALAIN CUNY • ANNIBALE NINCHI
WALTER SANTESSO • MAGALI NOËL • TEX BARKER • JACQUES SERNAS • NADIA GRAY

Говоря о гениях кинематографа, по-моему, не следует писать их биографию (родился, учился, женился) — писать следует только о произведениях, и только о тех произведениях, которые сделали гения гением.

Федерико Феллини (1920-1993) На мой взгляд, Федерико Феллини был режиссером, чьи фильмы могут служить оправданием изобретению кинокамеры, иллюзиям, которые порождены кинокамерой и ради которых кинокамера и изобреталась.

Бывший автор сценариев для режиссеров-неореалистов, Феллини в 1950 г. и сам дебютировал как режиссер фильмом «*Огни варьете*». Факт, что он снимал его совместно с другим режиссером (Альберто Латтуадой), позднее отразится в названии фильма 1963 г. «*8½*»: половина — это как раз сотрудничество с Латтуадой. Дальнейшие усилия Феллини сформировать свой стиль проявились в фильмах «*Белый шейх*» (1952), «*Маменькины сынки*» (1953), «*Дорога*» (1954), «*Мошенник*» (1955), «*Ночи Кабири*» (1957).

В «*Огнях варьете*» (в передвижной театральной труппе появляется молодая амбициозная актриса, воплотившая свою мечту, иллюзию, стать актрисой крупного варьете), в «*Белом шейхе*» (провинциальная пара новобрачных приезжает в Рим на встречу с Папой, но из-за навязчивой идеи найти героя ее сновидений, актера кинокомиксов по прозвищу Белый Шейх, девушка на время покидает жениха), в «*Маменькиных сынках*» (молодые люди из провинциального города не знают, чем себя занять, и делают всевозможные глупости; один из них уезжает в большой город, надеясь на лучшее) режиссер пытается выработать собственную манеру, превращая эти фильмы в лирические комедии. Однако, обнаружив, что проигрывает коллегам, снимающим в духе «розового» неореализма, он резко меняет направление и взгляд на окружающий мир и снимает трагическую «*Дорогу*» (бродячий цирковой актер покупает

у нищей матери юрлову дочь и колесит с ней по стране, эксплуатируя ее и не обращая внимания на духовные свойства ее личности).

«Дорога» стала классическим фильмом, где непривычные персонажи (из мира цирка) в привычной, «неореалистической» атмосфере испытывают особые, почти «достоевские» чувства и переживания. По сути, это едва ли не первый истинно авторский фильм, снятый в Италии: в нем нет объективной, фактической основы. В «Дороге» придумано все и вся, но фильм при этом не теряет ни ощущения подлинности происходящего, ни истинности чувств.

В «Мошеннике» на римских окраинах действует шайка проходимцев, они обманывают бедняков, а изъятые деньги просаживают в ресторанах. Это следующий после «Дороги» шаг в сторону от неореалистического взгляда на мир, но до специфического для Феллини лиризма здесь зрителю приходится, что называется, докапываться.

Последним наиболее значительным фильмом, снятым в художественной манере 1950-х гг., стал «Ночи Кабирии», где на фоне жизни римского «дна» рассказывается драматическая история добросердечной и наивной проститутки. Здесь открываются новые тематические ресурсы режиссера, рождается свежий взгляд на окружающий мир. Здесь же впервые возникает призрак *сладкой жизни*, которая Кабирии незнакома, но манит, очаровывает, дразнит ее инстинкты (намек на такую жизнь содержался еще в «Огнях варьете» — там, где труппа попадает в Рим); бар, куда Кабирию приводит актер, его роскошный дом, его капризная белокурая возлюбленная, мощный автомобиль, не чета скромным «фиатам», на которых ездят сутенеры, — все это и есть мир сладкой жизни, *dolce vita*. Он явно и безусловно противоречит той жизни, какой Кабирии приходится жить, заставляет ее искать способы вырваться из привычного полупещерного состояния, и она (к тому же из-за своего романтического характера) становится легкой добычей агрессивных проходимцев.

С 1960 г. Феллини снимает 16 фильмов: «Сладкая жизнь» (1960), «Искушение доктора Антонио» (новелла в фильме «Боккаччо-70», 1962), «8½» (1963), «Джульетта и духи» (1965), «Тоби Дэммит» (новелла в фильме «Три шага в бреду», 1968), «Сатирикон Феллини» (1969), «Клоуны» (1970), «Рим» (1972), «Амаркорд» (1973), «Казанова Феллини» (1976), «Репетиция оркестра» (1979), «Город женщин» (1980), «А корабль плывет» (1983), «Джинджер и Фред» (1985), «Интервью» (1987), «Голос Луны» (1990). В них и формируется его экранный язык, взгляд на мир и съёмочная манера, другими словами — кино Феллини.

И именно со «Сладкой жизни» Феллини, собственно, и становится Художником нового времени, эпохи Шестидесятых.

Журналист Марчелло сопровождает на вертолете статую Христа, которая, привязанная к другому вертолету, летит над Римом; вместе с коллегами встречает американскую кинозвезду; объясняется по поводу самоубийства его друга-писателя; вместе с телегруппой разбирается в мнимом явлении Мадонны и т. п. И всюду он так или иначе терпит поражение — чаще в моральном, но иногда и в физическом смысле (его избивают).

Фильм состоит из 13 эпизодов (шести коротких и семи длинных) — событий в повседневном существовании журналиста желтой прессы, никак между собой не связанных, но вместе составляющих жизненную мозаику современной на ту пору Италии. Здесь возникает бессюжетная драматургия эпизодов, по сути автономных и связанных лишь главным героем и общим идейным заданием. Главный герой, обозревая закулисы национальной элиты, то есть сплетни, стремится быть своим всюду — и в самом низу общественной иерархии, и на самом ее верху, но ему нигде это не удается. Монтаж коротких (мгновения самооценки) и длинных («суета сует», бытие журналиста) эпизодов драматургически расчислен и позволяет режиссеру то сжимать, то растягивать время, пользуясь им как своего рода гармошкой и передавая таким образом ощущение коварной изменчивости окружающего мира, в котором ни на что и ни на кого невозможно

положиться. Феллиниевский «герой нашего времени» — человек легкомысленный, но и чем-то встревоженный; некоторые события его обнадеживают, но, оказавшись на распутье, он чувствует собственное бессилие и теряет всякую веру в кого и во что бы то ни было.

Общество отреагировало на фильм достаточно шумно, особенно на откровенности, слишком смелые по тому времени, и на то, что Феллини, по сути, уравнил верхи и низы общества. Мир *«Сладкой жизни»* непривычно широк и объемён, каждое событие многоуровнево, а люди, и герои и статисты, — не только личности, но и поразительные типажи. Кстати, хорошо помню свои первые впечатления от фильма (я его увидел в 1964 г.) — непривычную масштабность мира, представшего на экране, прежде невиданную в кино многослойность показанных событий, поразительное личностное своеобразие изображённых людей, многообразие их типов, многоликость. Между прочим, начиная со *«Сладкой жизни»* даже упоминание о нищете (периода *«Дороги»*) навсегда исчезает из фильмов Феллини, иные проблемы будут волновать его, и в его фильмах появятся новые герои, например его коллега, кинорежиссер Гуидо, из фильма *«8½»*. Это один из сложнейших фильмов в Истории кинематографа, хотя сам Феллини называл его «мой простой фильм».

Как и в *«Сладкой жизни»*, в нем нет четкого сюжета: модный кинорежиссер затеял съемки фильма, но никак не может сконцентрироваться на нем. Он не может решиться начать съемки, потому что в кино очень быстро преодолевается «точка невозврата», а он еще не придумал, что и как снимать. Он ищет подсказки. Коварная память подсказывает ему образы детства, иногда забавные, иногда унижительные. Разыгравшееся воображение ставит его в самые невероятные ситуации, где, впрочем, действуют обычные люди, в реальности имеющие с ним деловые или чувственные отношения. Его подружка Судьба нагромождает перед ним одно препятствие за другим — любовницу, которая его и влечет, и компрометирует; жену, с которой он хочет, но не может

найти общий язык; актрис, которым ему нечего рассказать об их ролях; критика, убежденного и убеждающего его в том, что наилучший выход для Художника — ничегонеделание, а любые усилия бесплодны, бессмысленны да и безнравственны; продюсера, требующего от него определенности; журналистов, надоедающих глупыми вопросами, и т. п. Но главное препятствие для героя — он сам: его безответственность, безволие, легкомыслие и беспредельный эгоизм. Спасти его фильм, а по сути его самого, может разве что Чудо; только в «стране чудес», возникающей по мановению волшебной палочки знакомого мага, могут начаться съемки фильма неизвестно о чем, только там режиссер может со всеми помириться и со всем примириться, только там, где мир развивается в обратном порядке, против часовой стрелки, герой в состоянии найти ответы на свои вопросы.

Это фильм-притча о таинстве творческого воображения в нетворческом и суетном мире. Как и в «Сладкой жизни», драматургия здесь бессюжетна, но структурна: Гуидо непрерывно, но противоречиво движется по кругу (фильм и завершается круговым хороводом против часовой стрелки), он стремится вперед, но перед препятствиями (искушениями) медлит, топчется, пока не сворачивает в сторону, но, даже добеги Гуидо до конца, он был бы вынужден начать сначала. Здесь многое идет от самого Феллини: пожалуй, впервые он пробует рассказать о себе и посмотреть на себя со стороны.

В 1960-х гг. Феллини интересуется обществом, в котором живет и он, и его герои, потому и некоторые фильмы этих лет, как «Сладкая жизнь», «8½», «Клоуны», становятся идейными; в других фильмах Феллини, как и его Гуидо, то и дело сворачивает в сторону, пытаясь найти свою тему, и его героям приходится преодолевать не только внешние обстоятельства, но и собственные комплексы.

Буржуазка, оскорбленная равнодушием мужа, паникует и сама себе мешает обрести покой, порождая внутренних демонов («Джульетта и духи»). Английский актер, приехавший в Италию

на съемки и столкнувшийся с циничным и суетным телевидением, сам себе устраивает маленький персональный ад («Тоби Дэммит», вольная фантазия на темы новеллы Э. По «Не закладывай черту своей головы»). Странствуя по Римской империи, юные Энколпий и Аскилт страстно желают познать все чудеса на свете и тем самым словно напрашиваются на разные напасти («Сатирикон» по фрагментам романа Петрония Арбитра).

К 1970-м гг. Феллини вроде бы находит свою тему, придумав уникальный для кино жанр — косвенную автобиографию, авторский монолог от третьего лица: «Рим», «Амаркорд», «Интервью», «Голос Луны». Но когда могучее воображение режиссера не дает ему покоя, он, как его Гуидо, опять-таки сворачивает в сторону, и тогда появляются исторические фантазии вроде «Казановы» или притчеподобные фильмы-параболы — «Репетиция оркестра», «Город женщин», «А корабль плывет», «Джинджер и Фред».

«Рим». Учитель ведет детей в Рим через Рубикон путем Цезаря; молодой человек (Феллини в юности) прибывает на поезде в Рим в 1939 г.; в 1971 г. съемочная группа во главе с Феллини въезжает в Рим, и режиссер говорит студентам, что хотел бы снять старый театр 1930-х гг.; причудливое зрелище и странные нравы в театре «Барафонда» 1939–1940-го; 1971 г., и съемочная группа вместе с метростроителями спускается вниз, в древние катакомбы; римские бордели 1930-х гг.; 1971 г., дефиле церковной моды в аристократическом доме; 1971 г., праздничная толпа на Трастевере; проезд байкеров по ночным римским улицам.

От этого фильма не стоит ждать концептуальной логики: как это часто бывает у Феллини, экранным миром здесь правит воображение режиссера — воспоминания без ностальгии, сравнения прошлого и настоящего без каких-либо выводов или подведения итогов, упоение жизненным колоритом и потоком событий любой эпохи. В эпизоде дефиле даже слезы старой княгини, тоскующей по утраченным религиозным идеалам, опровергаются ее неприятной внешностью (внешность у Феллини всегда знакова) и иронической манерой съемки. В эпизоде

массового ужина в ресторане под открытым небом важно не то, что на дворе 1939-й и в стране правят фашисты, — важна толпа, дорвавшаяся до жратвы. Здесь сколько людей, столько и манер поведения, столько типажей. Одноликость разноликих, духовное и физическое сродство совершенно разных, но равно колоритных людей и составляет по мысли Феллини историческую целостность Рима и — шире — человеческого общежития как такового.

Иной вариант той же идеи дан в фильме-параболе *«Репетиция оркестра»*: некая невидимая съемочная группа снимает репетицию оркестра, музыканты которого с воодушевлением описывают свои инструменты; дирижера они не любят и при первой же возможности поднимают бунт; но когда неведомая сила разрушает здание, где проходят репетиции, и музыканты остаются без какой-либо поддержки, им требуется лидер — тот самый дирижер.

Иносказание у Феллини и абстрактно, и конкретно одновременно. Идея достаточно обща — распадающееся общество в поисках лидера. Но эта отвлеченность достигается через конкретные, бытовые и физиономические подробности. Перед нами музыканты, обычные, но, как всегда у Феллини, колоритные люди, у каждого свой смысл жизни, зависимый от инструмента. И режиссер ведет зрителя по дороге с двусторонним движением — от инструмента к судьбе и от судьбы к инструменту.

«Джинджер и Фред»: в этом своем 20-м полнометражном фильме Феллини, в сущности, показывает жизнь общества как обширную, даже бескрайнюю, сцену, на которой изображают жизнь, думая, что живут, многочисленные и наиболее причудливые персонажи эпохи 1980-х гг., в каком-то смысле плоть от плоти этого общества, а в каком-то — его стыд и позор. Все они откровенно компрометируют общество, в котором существуют, но любопытно то, что общество не возражает. Более того, оно радо их видеть — телепередача с этими персонажами пользуется популярностью.

Особенность фильма в том, что эта бескрайняя сцена с ее поистине удивительными персонажами, кривляющимися, лгущими и дурачащими друг друга и зрителя, показана как телевизионное закулистье, как то, чего телезрители обычно не видят, как мнимое, фальшивое пространство мира, его, как сейчас говорят, фейковая копия. Реальная жизнь остается за стенами телестудии. К известному тезису Шекспира «Весь мир — театр, в нем женщины, мужчины — все актеры» (из «Как вам это понравится») Феллини словно добавляет эпитет «телевизионный». Это — телевизионный театр. Все, кто появляется в объективах телекамер, становятся участниками шоу, лжеактерами на сцене жизни, ибо в обыденной, нетелевизионной реальности их просто нет, они — порождение телеэкрана и СМИ. Но таковыми неизбежно оказываются и те, кто смотрит это шоу. Зрители становятся частью всей этой шумной, сверкающей отраженным светом и абсолютно пустотелой псевдокультуры. Это — их культура, они ее породили (не с неба же она свалилась!), теперь они ее потребляют, живут ею — едят ее, следуют ее моделям общения и платят за нее наличными, хотя, повторяю, в этой «культуре» нет Культуры, она пустотела. Пустотелость, насыщенную лишь едой, плотью и деньгами и с восторгом воспринимаемую зрителями, собственно и постарался показать Феллини.

Уже по первым фильмам было очевидно, что ему не нужен жесткий сюжет, что стройная драматургическая композиция и цепь последовательно происходящих событий (фабула) ему только помешают создать собственный мир — и тесный, и бескрайний одновременно, что его задача не выстраивать события, а, скорее, подстраиваться под них, приучая зрителей к странным закономерностям его реального-нереального временипространства (его иногда называют хронотопом) и показывая возможности взаимовлияния людских душ, воздействия духа (Духа!) на жизнь и на судьбу.

Луис Буньюэль (1900–1983) Испанец Луис Буньюэль — один из наиболее выдающихся в Истории кино кинорежиссеров и один из наименее известных в России. В советские времена ни один его фильм не шел в отечественном прокате. В постсоветские годы в общем потоке зарубежных фильмов, хлынувших в кино- и видеопрокат России, естественно, «приплыли» и фильмы Буньюэля, но для подробного знакомства с ними, как и с самим режиссером, было уже поздно: кино не живопись и не литература, любой фильм надо смотреть в пределах пяти лет после выхода в прокат; позднее он становится уже не живым произведением, а музейным экспонатом. Да и Буньюэля уже не стало за несколько лет до перестройки. Его фильмов у нас не было, но сборники статей о нем иногда появлялись не только в нынешние времена, но даже и в советскую пору: «Луис Буньюэль» (Искусство, 1979), «Буньюэль о Буньюэле» (Радуга, 1989), «Луис Буньюэль. Смутный объект желания» (АСТ, 2009). Так что читатель при желании может ознакомиться и с другими, помимо моей, точками зрения на творчество этого режиссера.

Буньюэль, как позднее и Бергман, и Феллини, получил в детстве религиозное воспитание: шестилетним мальчиком его отдали в иезуитский колледж, и, как он писал, вспоминая то время, «к четырнадцати годам у меня появились первые сомнения относительно религии, которой нас так старательно пичкали» («Буньюэль о Буньюэле»). Эти сомнения постепенно преобразовались в устойчивый атеизм и в целом в скептическое, а то и насмешливое изображение религии и веры в «Золотом веке» и в некоторых позднейших фильмах — «Назарине», «Виридиане», «Симеоне Столпнике», «Млечном пути».

В 1925 г. в Париже Буньюэль сближается с группой сюрреалистов во главе с Андрэ Бретоном и погружается в атмосферу экспериментов в области Искусства. Сначала он работает ассистентом у Жана Эпштейна на фильмах «Монра́» (1926) и «Падение дома Эшеров» (1928). Затем снимает свои первые фильмы — «Андалусский пес» (1928) и «Золотой век» (1930).

«Андалусского пса» можно истолковать как историю сюрреальных превращений героя из одной ипостаси в другую — от незрелого молодого человека, пытающегося взять силой свою девушку, до взрослого, который вместе с ней готов пройти жизненный путь, невзирая ни на какие камни по дороге.

Вот только заканчивается этот путь печально. Правда, пессимизм здесь кажущийся, так как опыт классической литературы нас учит: все, заслуживающее интереса художника и его читателя, 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 (в Искусстве) хлам. Хотя, конечно, и это толкование лишь предположительно, ибо, как писал сам Бунюэль, ему *«доводилось и слышать, и читать более или менее изобретательные толкования “Андалусского пса”, но все они одинаково далеки от истины»* («Бунюэль о Бунюэле»).

В «Золотом веке», в отличие от «Андалусского пса», Бунюэль уже не экспериментирует, а творит. Он создает сюрреалистическую картину мира, состоящего из людей и не-людей (скорпионы в прологе — не просто насекомые, здесь они именно не-люди), — мира, в котором герой лишь его частица, хотя, надо признать, весьма активная и своевольная. Мир воздействует на героя: не дает ему прилюдно заняться любовью со своей девушкой, отдает под арест, сначала награждает бог знает за какие подвиги, потом отнимает награду и т. п. Герой довольно энергично сопротивляется, но, после того как девушка предает его, он в ярости пытается очиститься от мира, к которому она принадлежит.

События здесь, как и в «Андалусском псе», скреплены потоком сознания, чувств и рассудка, но поток этот несет в себе не только личные импульсы героя (или его автора), но и воздействие внешнего мира, на который герой вынужден реагировать.

Это противоречие как бы разрывает поток сознания, всячески искривляет его направление и придает фильму нечто вроде центробежной энергии, которая по логике развития способна разорвать художественную эстетику фильма.

Впрочем, как ни относиться к обоим дебютным фильмам, в них, если честно признаться, не видно ни особого интеллекта, ни необыкновенных художественных прозрений, ни оригинального монтажного ритма — словом, ничего такого, что позволяло бы назвать эти фильмы новаторскими, то есть открывающими новые художественные перспективы. Своеобразные, непривычные, причудливые, шокирующие — да. Как, замечу, и положено сюрреалистическим произведениям. Но новаторского в полном смысле слова в них нет ничего. В известном отношении оба фильма представляют собой отрицание культуры — вспомнить хотя бы разрезаемый глаз или рояли с мертвой лошадью и священниками в *«Андалусском псе»*, экскременты в унитазе, корову в кровати или скрипку, которую пинают ногами, в *«Золотом веке»*.

Если изобразительные виды искусства, литература, театр, музыка окрашивались экспериментами (в том числе и сюрреалистическими) на протяжении всего столетия, то в кино, только выработавшего свою эстетику в 1920-х гг., любительство, манифесты и скандальные эксперименты тех лет стремительно уходили в Историю. Почему? Кинопроизводство обрело звук, усложненную съемочную и проекционную аппаратуру и окончательно становилось на профессиональные рельсы.

Не случайно между *«Золотым веком»* и следующим полнометражным игровым фильмом Буньюэля (*«Большое казино»*, 1947) пролегло целых 17 лет, если не считать документальной короткометражной картины *«Урды. Земля без хлеба»* 1932 г., еще любительски снятой и смонтированной.

С *«Большого казино»* начинается долгий, почти 20-летний период работы Буньюэля в мексиканском кино: *«Большой кутила»* (1949), *«Забывшие»* (1950), *«Сусанна»* (1951), *«Дочь обмана»* (1951), *«Лестница на небо»* (1952), *«Женщина без любви»* (1952), *«Зверь»*

(1953), «Он» (1953), «Иллюзия развезжает в трамвае» (1954), «Бездны страсти» (1954), «Робинзон Крузо» (1954), «Река и смерть» (1955), «Попытка преступления» («Преступная жизнь Арчибальда де ла Круса», 1955), «Смерть в этом саду» (Франция — Мексика, 1956), «Назарин» (1959), «Лихорадка пришла в Эль Пао» (Франция — Мексика, 1960), «Девушка» («Остров греха»; США — Мексика, 1960), «Виридиана» (Испания — Мексика, 1961), «Ангел-истребитель» (Испания — Мексика, 1962), «Симеон Столпник» (1965). Как видим, несколько фильмов были сняты на совместные средства Мексики и других стран.

Из мексиканского периода наиболее интересны, на мой взгляд, «Забывшие», «Он», «Назарин», «Ангел-истребитель» и «Симеон Столпник».

Герои «Забывших» — подростки, живущие в одном из «затерянных городов», бидонвилей, нищенских трущоб Мехико. Их жестокая и трагическая история рассказана в неореалистической манере: естественные декорации, почти документальные съемки, в основном непрофессиональные исполнители. Но, в отличие от неореалистов, в «Забывших» проблема не только в уровне жизни, но больше — в народной психологии, диктующей поддержку сильному против слабого, всем против одного. И чем жестче взаимоотношения, тем больше шансов выжить.

«Он» — история безоглядного, отчаянного ревнивца, изводящего жену и на этой ревности вконец обезумевшего. В этом фильме удивительно слиты воедино точно обрисованный и сыгранный психологический тип (ревнивец, причем не в стиле сценического Отелло, а на жизненном уровне) и довольно натурально и отстраненно снятая обстановка действия, воспроизводящая, а не меняющая, как прежде, реальный мир.

«Назарин» — иллюстрация к жизни современного мученика, что-то вроде жития святого Назария. Героя зовут вовсе не Назарин (или Насарин), а Насарио, и, стало быть, Назарин — это не имя, а аллюзия, выраженная уже в названии, так сказать намек на происхождение — либо на римлянина Назария, замученного Нероном, либо как отсылка к Назарету, где провел

детство Христос. Если не знать, кто автор фильма, то ни за что не определишь, что он снят атеистом.

«Ангел-истребитель»: собравшиеся на званый ужин гости не могут выйти из аристократического особняка, хотя им никто не мешает. И тогда аристократы начинают вести себя как дикари.

Этот фильм принято считать «черной» комедией, жесткой сатирой на высшее общество. Возможно, в свое время он так и воспринимался, и, будь этот фильм короткометражным, ровно так же он воспринимался бы и сегодня. Но фильм полнометражен, и, чем дольше развивается действие, чем заметнее дичают люди, оказавшиеся в экстремальной ситуации, чем ближе мы знакомимся с гостями этого суаре, тем больше комедия уступает место драме, и саркастический смех над аристократами (дескать, так вам и надо!) постепенно затихает и замещается сочувствием — не аристократам — людям, попавшим в пугающую обстановку. Фраки и бальные платья скрывают не только надменных хамов и хамок, но и обычных мужчин и женщин, которые не хуже и не лучше тех, кто сидит в зрительном зале. Поставьте себя на их место, и мы еще посмотрим, как вы будете себя вести в подобных условиях. Основной образ здесь — порог, причем он создан не предметно (ни один порог нам не показывают), а с помощью ситуаций. Порог — то невозможное в этом фильме, что установлено высшей силой. Переступить порог — вот что никак не сделают герои фильма. И дома, и в церкви их порог — их круг, их каста, и выйти за ее пределы они не могут иначе, как умереть.

«Симеон Столпник»: Симеон, прозванный Столпником, — реальное историческое лицо, христианский аскет родом из Киликии; считается, что он прожил больше 100 лет (356–459). В 423 г. он показал новый пример аскезы — столпничество, то есть стояние на столбе. Так он простоял 36 лет, ежедневно кладя около 2000 поклонов, а в праздники от заката до восхода солнца стоял, раскинув руки по сторонам.

Фильм построен в виде серии искушений, которыми испытывается Симеон и каждое из которых, откровенно говоря,

несерьезно. Подложенные в сумку вино и сыр — очень серьезное искушение? Восстановленные руки вместо культей у бывшего вора — не трюк ли это, как и предполагают двое зевак, наблюдающих за «чудом». Да и монахи убеждены, что на всякие «глупости» тратят слишком много времени. Что же до Сатаны, появляющегося исключительно в образе женщины, то здесь очевидна внутренняя борьба самого Симеона: одна часть «хочет», а другая сопротивляется, или, говоря словами Буньюэля, его «раздирает мучительная борьба между инстинктом и целомудрием». В конце концов он устает сопротивляться и уступает завораживающим ритмам «шабаша» в нью-йоркском баре. По сути, это единственный фильм Буньюэля (он среднетражный, 45 минут), который можно назвать антирелигиозным, и именно потому, что объектом сатиры оказывается не религия, а религиозный фанат.

Из других фильмов, на мой взгляд, интереснее *«Виридиана»*. Молодая послушница Виридиана перед пострижением в монахини старается делать людям добро, но, что бы она ни придумала, все оборачивается против нее: ее дядя, которому она нанесла свой последний мирской визит, покушается на ее честь; нищие, которым она намерена помочь, покушаются на ее честь... В итоге, в финале, она отказывается от пострижения и принимает сомнительные условия своего кузена.

Таким образом, действие в фильме развивается от физического самоубийства к самоубийству духовному, от духовного и физического краха человека из общества (дядя Виридианы) к внешне пародийной, а по сути катастрофической подмене нормального общества общностью бомжей, от «царства духа» (предполагаемый постриг Виридианы) к царству бездуховности — к «любви втроем», к попсовой музыке на грампластинке и картам в финале. Здесь режиссер вновь подвергает испытаниям веру, которая эти испытания не выдерживает, потому что она, как и в *«Назарине»*, бесполезна, это — бесполезная вера. (Правда, за рамками фильма остается вопрос: любая ли вера бесполезна?)

Буньюэль, автономный и самодостаточный Художник, повлиял в целом на современную режиссуру как на способ художественного Творчества, внося в нее игру воображения, свободное обращение с Временем и Пространством, разноплановость действия и особое понимание персонажей, портретно законченных, но типологически незавершенных. Так, в «*Виридиане*» бомжи чувствуют себя вольготно в аристократической обстановке, аристократы в «*Ангеле-истребителе*» легко превращаются в подобие бомжей, в «*Симеоне Столпнике*» аскет безропотно, но вполне правдоподобно становится посетителем молодежного клуба, в «*Дневной красавице*» (1967) «буржуазка» убедительно превращается в «шлюху» и обратно в «буржуазку», а в «*Этом смутном объекте желаний*» (1977) героиня предстает на экране во внешности то французской актрисы Кароль Буке, то испанской актрисы Анхелы Молины, и эта дублетность выглядит вполне естественной.

Подобная превращаемость, типологическая незавершенность образа, его принципиальная неисчерпанность (и неисчерпаемость) кажется сегодня важным художественным открытием Луиса Буньюэля.

Андрей Тарковский (1932-1986) Если когда-либо будет создан, хотя бы виртуально, зал Славы мирового кинематографа, то Андрею Тарковскому там найдется самое почетное место — в ряду наиболее выдающихся Творцов кинематографа. Однако в Истории мирового кино и в Истории кино отечественного этот режиссер занимает далеко не равноценные места. В мировом кино у Тарковского славная репутация одного из последних создателей Искусства экрана, Автора художественных, неполитизированных произведений, носителя особого, экранного мышления, Творца экранных образов — этим и определится его место в будущем зале Славы. В Истории же отечественного кино ситуация иная. Здесь Тарковский — один из режиссеров, кто в советский период был неудобен и чужд «идейному» руководству культуры и многим

коллегам, ориентировавшимся на это руководство; а в кризисные постсоветские годы память о Тарковском явно мешала новому поколению режиссеров: одним — думать о зрителе, другим — о профессии.

Андрей Тарковский оказался поэтом с внутренним чувством гражданственности, в конце своей недлинной жизни, уже за рубежом, выразив ностальгию по родине, тогда как в СССР от него требовались «гимны» правившему режиму, в ту пору и понимавшиеся как проявление гражданственности. В разные эпохи и гражданственность, и поэзия осознавались в нашей стране по-разному, потому для нас с вами особенно значимо, в какую эпоху Тарковский стал режиссером. Эпоха эта — «оттепель», при жизни Тарковского перешедшая в «застой».

Тарковский, дитя «оттепели», закончив в 1961 г. режиссерский факультет ВГИКа (мастерская М. Ромма), на следующий год дебютировал фильмом на тему войны — *«Иваново детство»*. В этом первом своем фильме главным героем Тарковский сделал ребенка. Герой-ребенок возникал иногда и в фильмах других режиссеров — например, маленький Федор у Хуциева в *«Двух Федорах»* (1958) или Ваня у Бондарчука в *«Судьбе человека»* (1959), но и там и там он был невинной жертвой войны и оправданием мирной жизни главного героя, вернувшегося с войны (причем независимо от того, был ли ребенок одним из главных героев, как у Хуциева, или эпизодическим персонажем, как у Бондарчука). В противовес им Тарковский создал образ ребенка-воина, яростного и отчаянного мстителя.

После студенческих работ (*«Сегодня увольнения не будет»*, 1957; *«Концентратор»*, 1958; *«Убийцы»*, 1958) и дипломного среднетражного фильма *«Каток и скрипка»* (1960) *«Иваново детство»* стал его первой серьезной постановкой для всесоюзного кинопроката. Тема, прямо сказать, чужая, причем и в общем смысле, и в конкретном. В общем смысле других фильмов о войне у Тарковского больше не будет. В конкретном смысле ему отдали тему, проваленную другим режиссером. Да и у самого Тарковского не было, по его

словам, «осознанной потребности в творчестве»; работа над первым фильмом представляла собой «какое-то параллельное движение без мест соприкосновений и взаимовлияний». И тем не менее фильм получился прелюбопытный.

Он снят по повести Владимира Богомолова «Иван» (1958), причем снят, с одной стороны, достаточно близко к тексту, с другой — в совершенно ином, поэтическом ключе. Если в повести применен дневниковый тип повествования и о событиях рассказывается от имени Гальцева, то в фильме этот тип изложения пробивается один-единственный раз: в финале, в разбомбленном гестапо, звучит закадровый диалог Гальцева и уже убитого Холина. Таким образом, Гальцев в фильме оказывается как бы повествователем, молчаливым рассказчиком, глазами которого мы и видим внешние события.

Подлинное открытие в фильме — сны Ивана. Сами съемки, по словам режиссера, начались только тогда, когда, собственно, и придумались сны. Снов этих четыре — четыре драматургические опоры сюжета, но наиболее интересны два первых. С первого фильм начинается, причем мы еще не знаем, что это сон, во всяком случае не сразу это понимаем.

Яркий летний день, поют птички, порхают бабочки, на маленького героя смотрит коза, и вдруг — он летит. Смеется и летит, летит и смеется. Только когда возникает ощущение полета (левитация, созданная, по-видимому, движением на кране), мы начинаем подозревать, что события не вполне реальны. Затем — псевдосубъективный кадр Ивана, бегущего к маме возле колодца; мама, характерным жестом отирающая лоб рукой, звук авианалета, вода, в рапиде заливающая лежащую на земле женщину... И резкий звуко-зрительный монтажный переход: мельничный сруб, ночь, и Иван в шапке и ватнике выходит на болото посреди деревьев и осветительных ракет.

И мы понимаем, что все это мальчику только что приснилось. Этот сон, зрительский сюрприз, появился на экране почти одновременно с похожим по структуре сном-видением, каким начина-

ется «8½» Федерико Феллини. В эпоху Шестидесятых подобный параллелизм творческого мышления нередко объединял разных Авторов. Еще оригинальнее и необычнее второй сон Ивана.

Нарисовав все, что требовалось, и отдав пакет Гальцеву для отправки в штаб, Иван засыпает. Гальцев относит мальчика на койку. Где-то слышна капель; камера панорамирует вдоль стены, мы видим тазик, куда и капает вода, и вдруг оказываемся на дне колодца, а в самом верху колодезного сруба, в квадрате неба, видны две головы, Ивана и его мамы, которая объясняет ему, что в солнечный день в колодце можно увидеть звезду. Иван эту звезду видит и тянет руку к воде (нам навстречу). Но слышен немецкий говор, все тот же звук авианалета, и ведро на ворота стремительно падает прямо на нас. Глазами проснувшегося мальчика мы видим свет свечи, которую над ним держит Гальцев.

Надеюсь, понятно, что оба сна, во-первых, построены на контрасте с реальностью, а во-вторых, тесно связаны двумя характерными подробностями — мамой возле колодца и звуком авианалета. Эти сны, словно опоры, держат ту часть общей сюжетной конструкции, которая включает попытку Ивана остаться на передовой; их задача — эмоционально объяснить яростное желание Ивана мстить немцам за утрату детства (в первом сне оно выглядит как рай) и столь же яростное его нежелание отправляться в Суворовское училище, что означало бы не только конец мести, но и, что важнее, конец иллюзии о детстве. Без этой иллюзии ему трудно было бы жить.

Тема Второй мировой войны Тарковскому чужда, и больше в его творчестве ее не будет. А вот темы духовного странствия, жизненных рубежей, пороговых ситуаций, нравственных мук, видимо, занимали его сильнее всего. Это проявилось уже в своеобразной (по сравнению с другими фильмами о войне) трактовке детского образа в *«Ивановом детстве»*, в создании такого редкостного персонажа, как ребенок-воин с жадной мщенья в душе. Подобные темы, предполагающие внутреннюю драму человека, а не переживание им обстоятельств, собственно, и стали

многочисленными осями, на которых крутились исторические жернова второго фильма — «*Андрея Рублева*» (1966). Задуманный еще во ВГИКе, но реализованный лишь в конце «оттепели», этот черно-белый фильм состоит из двух частей, каждая из которых разделена на эпизоды физического и духовного странствия русского монаха-иконописца Андрея Рублева.

Первая часть: пролог — полет на воздушном шаре; «Скоморох» (три монаха, Кирилл, Даниил и Андрей, укрываются от непогоды в избе, обитателей которой смешит скоморох; затем по чьему-то доносу появляются стражники, избивают скомороха и уводят его); «Феофан Грек» (спор Кирилла с Греком, прощание Андрея с насельниками монастыря, бунт Кирилла и уход его в мир); «Страсти по Андрею» (спор в лесу Андрея с Фомой, объяснения его с Греком, видение Голгофы); «Праздник» (ночь на Ивана Купалу, языческий праздник, а наутро расправа с язычниками); «Страшный суд» (кризис в работе над росписью храма, спор с Даниилом Черным, ослепление богомазов, покаяние Андрея).

Вторая часть: «Набег» (князь-предатель и набег ордынских татар на Владимир, спор Андрея с умершим Греком в разгромленном храме); «Молчание» (Андрей отказывается писать и говорить; татары похищают юродивую); «Колокол» (сын умершего литейщика Бориска берется за изготовление огромного колокола для великого князя, и, воодушевленный звоном колокола, Андрей решает снова писать); цветной эпилог — странствие зрительского взгляда по линиям и краскам иконных изображений, созданных Рублевым.

В историческом плане «*Андрей Рублев*» примечателен тремя свойствами: во-первых, он оказался в общем русле драматургических исканий 1960-х гг.; во-вторых, это запрещенный фильм (так называемый «полочный»); в-третьих, по всем параметрам это фильм несоветский, антиэйзенштейновский.

Драматургически фильм решен как система эпизодов, относительно самостоятельных и взаимосвязанных лишь главным персонажем и общим идейным заданием. Не думая о драматургической зависимости фильма от интриги, Тарковский пред-

почел интриге абсолютную свободу композиционного решения и возможность не рассказывать последовательно всю историю, остановившись только на ее принципиальных моментах. Потому он и снял не биографию Рублева, а некоторые, кризисные, этапы духовного развития Художника. Мир Рублева, то есть средневековую Русь, как бы увиденную Рублевым, изобразил Тарковский в своем фильме, а не «реалистические образы Древней Руси» и не «особенности творчества Художника, воплотившиеся в его произведениях» (как писали в те годы), к чему, безусловно, стремился бы Эйзенштейн, снимай он фильм о Рублеве, и чего ожидали от Тарковского редакторы Госкино.

Перипетии, связанные с неожиданным запретом *«Андрея Рублева»*, а затем, спустя пять лет, со столь же неожиданным его выходом в прокат (ограниченный), по-видимому, влияют на последующие фильмы. Чтобы получить разрешение на съемки *«Зеркала»*, Тарковскому приходится снимать фильм на космическую тему — *«Солярис»* (по одноименному фантастическому роману С. Лема), и только потом он берется за *«Зеркало»*, свой самый принципиальный и автобиографичный фильм.

Алексей, которого мы видим только в детстве (5 и 13 лет), а взрослым только слышим, переживает глубокий духовный и душевный кризис: он расстался с женой, редко видит сына, утратил контакт с матерью, реальность воспринимает с отвращением и ничего хорошего от нее не ждет; он бежит от нее в сновидения; ему снятся детство, мать, в молодости похожая на его жену, дом, где они жили всей семьей и до войны, и в войну; он видит житейские мелочи — они сегодня дороги ему, так как помогают хоть на миг пожить прежней жизнью. Этот глубокий кризис охватывает всю его личность — он оказывается на пороге между жизнью и смертью. И тогда он готов окончательно вернуться в прошлое, такое навязчивое и такое недостижимое.

Фильм этот достаточно труден для восприятия, и трудности начинаются с сюжета: «поток сознания» то уносит героя и Автора в прошлое, то возвращает в настоящее. Поток этот,

понятно, состоит из каких-то событий, потому главная трудность для зрителя — связать эти события в единое целое. События, образующие фабулу, соответствуют трем периодам: довоенному времени, войне и современности. Трудность в том, что эти времена не следуют хронологически одно за другим, а перемешаны в ассоциативном монтаже, то есть предшествующий и последующий разновременные эпизоды взаимно перекликаются, что-то проясняя в уже увиденном или в еще не показанном. Задачу не облегчает и распределение ролей среди персонажей: так зритель вынужден смириться с тем, что он не видит главного героя, Алексея, а только слышит; ему придется различать персонажей не по исполнителям, как обычно, а по функциям в фильме: так, мать Алексея в детстве и его жену в наши дни играет одна и та же актриса (М. Терехова); Алексея-подростка и его сына в наши дни играет один и тот же подросток (И. Данильцев). В финале, когда Алексей находится при смерти, режиссер загадывает зрителю еще одну загадку, «накладывая» время на время: мать взрослого Алексея (мать Тарковского, М.И. Вишнякова) ведет через поля его, пятилетнего, и его младшую сестру.

Чиновники встретили фильм прохладно, а многие коллеги Тарковского — агрессивно, и должна была смениться эпоха, чтобы фильм признали шедевром, своего рода эталоном Авторского кино.

Сергей Параджанов (1924–1990) По мере того как 1960-е, 1970-е и 1980-е гг. все дальше уходят в Историю, сокращается и число зрителей, знающих и помнящих фильмы этого режиссера-Художника. Не за горами время, когда, кроме профессиональных киноведов, помнить о нем будет некому. Между тем это редкостно интересный Художник, работавший, кстати, не только с экраном, но и в разных видах изобразительных искусств. Во всяком случае место в Истории кино Параджанов занимает благодаря особенностям своего необычного дарования.

Отец Параджанова, Овсеп (Иосиф) Параджанян, был ювелиром и антикваром, за что уже в годы советской власти неоднократно подвергался арестам. Видимо, непреходящий антиквариат в доме выработал вкус и разнообразие форм в творчестве будущего режиссера. В 1942–1943 гг. Параджанов учится в Тбилисском институте инженеров железнодорожного транспорта, затем уходит и поступает одновременно (!) на вокальное отделение Тбилисской консерватории и в Хореографическое училище при Оперном театре, а в 1945-м переводится в Московскую консерваторию (класс Н. Дорлиак), опять-таки одновременно (!) поступив на режиссерский факультет ВГИКа, в мастерскую Игоря Савченко, которую и заканчивает в 1950 г.

В 1952 г. он снимает дипломную работу *«Андриеш»* (по мотивам молдавской народной сказки), в тот же год защищает диплом, и его направляют на Киевскую студию (с 1957 г. — Киностудия имени А.П. Довженко). В 1955 г. снимает полнометражную версию *«Андриеша»*, в 1957-м на Киевской киностудии документальных фильмов — ленты *«Думки»*, *«Наталия Ужвий»*, *«Золотые руки»*. В 1958 г. на студии Довженко выходит фильм Параджанова *«Первый парень»*, в 1961-м — *«Украинская рапсодия»*, в 1962-м — *«Цветок на камне»*, в 1964-м — *«Тени забытых предков»*.

«Тени забытых предков» — первый шедевр Параджанова, плохо принятый на студии и в стране, но получивший мировое признание (что для нашего кино не редкость).

Снятый по одноименной повести (1912) украинского классика Михаила Коцюбинского, фильм состоит из «пролога», 12 глав и «эпилога» (хоть они так в фильме и не называются), представляющих собой отдельные эпизоды из жизни главного героя, Ивана из гуцульского семейства Палийчуков.

Как и в повести Коцюбинского, в фильме можно выделить два сюжета. Один заимствован писателем, по-видимому, у Шекспира: главные герои, влюбленные друг в друга Иван и Маричка, принадлежат к гуцульским родам, разъединенным старинной враждой. Другой сюжет, наверное, взят из местных легенд: вторая жена

Ивана, странная и страстная Палагна, изменяет ему с колдуном, который, по сути, Ивана и убивает. Обе истории отъединены одна от другой случайной смертью Марички. И тот и другой сюжет заложены и в повесть, и в фильм. Но фильм, хоть, безусловно, и снят по повести и вполне в ее духе, все же заметно от нее отличается.

В основе повести — жизненная психология людей, формально православных христиан, а по сути, по жизни — язычников. Их истовая вера в предания, легенды, во власть таинственных сил природы, в колдовство и магию, злых духов, живущих повсюду, в людей, которые утверждают, будто владеют языком этих духов, в волшебников, повелевающих бурями, — и есть истинная Вера, а Православие лишь дань Времени. И тем и другим пронизана повседневная жизнь гуцулов, их взаимоотношения, и это переплетение реального и волшебного в их сознании и составляет поэтику повести. Но «картинка», кадр, диктует свое.

Главное, принципиальное значение для фильма имеет именно кадр с его цветовыми и динамическими особенностями. Именно кадр, а не драматургия, не монтаж и не работа актеров. К этому можно было бы добавить: и не сюжет. Потому что под натиском цветового хора картин Природы и Быта, стремительных бросков камеры, спешащей за смятенными героями, растворяются сюжетные линии, бледнеют чувства — любовь Ивана и Марички, нелюбовь Ивана и Палагны. Нам неизвестна сила их любви или нелюбви (для этого нужны какие бы то ни было физические или пластические доказательства), но нам говорится о том, как сильно Иван и Маричка любили друг друга. И тогда, вместо привычной любовной истории, мы видим миф о влюбленных, изображенный в сказовой, почти в сказочной манере, вроде той, в какой Овидий повествовал об Орфее и Эвридике или Данте воспел Паоло и Франческу.

Ну и конечно, плюс музыка. Цвет, энергичное движение в пространстве, которое именно благодаря движению, ракурсам и цвету кажется первозданным, народные песни, причитания

и плясовые мелодии, призывные звуки тилинок и трембит — все это придает фильму поэтическое дыхание, сообщает ему поразительную лиричность. Мотивация этого фильма — своего рода яркая лирика (если таковая, конечно, возможна). Такая динамическая, чисто экранная поэзия, сложенная из бесконечно переменчивого цвета, стремительного монтажного ритма и раскованно подвижной камеры, из неистовых плясок и песен, из ощущений едва ли не первобытной природы (Природы!), из церемониального быта, порожденного природой, — такая поэзия для общего строя фильма важна необыкновенно, вне подобной поэзии *«Теней забытых предков»* нет.

«Тени забытых предков» — фильм во многом уникальный. Таких в мировом кинематографе больше нет. Чуть позже, в 1967 г., сербский режиссер Александр Пётрович снял фильм *«Скупщици перьев»*, известный еще под названием *«Однажды я видел счастливых цыган»* и также во многом построенный на быте и обычаях, в данном случае — цыган. Но до экспрессивной эстетики Параджанова ему, конечно, далеко. В новейшие времена к этой эстетике, судя по всему, иногда пытался приблизиться Эмир Кустурица в фильмах *«Время цыган»* (1988) и *«Черная кошка, белый кот»* (1998). Конкретно о гуцулах снят, насколько мне известно, еще только один фильм — *«Каменная душа»* режиссера Станислава Клименко (1989) — причем на той же киностудии имени А.П. Довженко.

Я уже говорил, что фильм плохо приняли на студии, но еще хуже на него отреагировало «идейное» руководство и Украины, и всей страны в целом. Фильм был положен на полку... на фоне оглушительного успеха за рубежом. Помимо всего прочего, *«Тени забытых предков»* — фильм-рекордсмен по полученным призам и наградам: 28 призов в 21 стране.

В 1965 г. Параджанов пишет сценарий *«Киевских фресок»*, его запускают в производство и тут же закрывают. Осознав, что больше ему ничего на Украине не снять, Параджанов уезжает в 1966 г. в Ереван, где его зачисляют в штат киностудии «Арменфильм». Он работает над сценарием *«Саят-Новы»* и в 1967 г. на Ереванской

студии документальных фильмов снимает картину «Акоп Овнатаян». В этом же году начинаются съемки «Саят-Новы». В 1968 г. фильм закончен, но уже под названием «Цвет граната», а после премьеры положен на полку. В 1969-м за перемонтаж фильма берется «партийный» мэтр советского кино Сергей Юткевич, и в перемонтированном виде, со многими купюрами, в 1970 г. фильм выходит в ограниченный прокат.

Дошедший до нас фильм состоит из восьми глав, соответствующим образом озаглавленных: 1. «Детство поэта»; 2. «Юность поэта»; 3. «Поэт при дворе князя»; 4. «Поэт уходит в монастырь»; 5. «Сновидение поэта»; 6. «Старость поэта»; 7. «Встреча с ангелом смерти»; 8. «Смерть поэта».

Если изложить краткое содержание этого фильма, как оно у нас понимается, то речь идет о жизни и смерти армянского поэта XVIII в. Саят-Новы — о его детстве, об отношениях с родителями, с возлюбленной, с музой, с властью, наконец о его вере и смерти. Но это — мнимое содержание, скорее исходный материал. В реальности фильма речь о другом. В фильме (точнее — в замысле) мы видим не поэта Арутина Саядяна, известного всему миру как Саят-Нова, а Поэта как такового, мифологического персонажа, своего рода нового Орфея, символа поэзии. Миф — это сказание, частично народное, частично осмысленное тем или иным поэтом. В фильме поэт Параджанов осмысляет старинный миф о Поэте (о Саят-Нове). На манер Овидиевых «Метаморфоз» (3–8 гг. н. э.), то есть превращений, и жизнь Поэта составляется Параджановым из подобных превращений.

Миф о превращениях Поэта изложен в фильме в удивительной для экрана форме. Перед нами, по сути, озвученная народной музыкой, песнями и молитвами пантомима. Возможно, если представить себе ее в чистом, беззвучном виде с таперным сопровождением, она была бы понятнее (во всяком случае, воспринималась бы органичнее, как сегодня — фильмы 1910-х или 1920-х гг.). Эту красочную пантомиму с массой бытовых, музыкальных, религиозных предметов, одеяний, обычаев и ритуалов,

причем изображаемых, а не переживаемых (в отличие от *«Теней забытых предков»*), Параджанов редко поддерживает монтажом выразительных деталей. Она чаще играет в условно-балетном пространстве, как созданном в павильоне, так и вписанном в реальную обстановку (например, у храма, в храме, на крыше храма).

Здесь опять-таки основа фильма не в драматургии, не в монтаже, не в актерах, а в кадре. Однако, в отличие от *«Теней забытых предков»*, кадр на этот раз не динамичен, не подвижен, а статичен, не кинематографичен, а живописен. Примером можно взять любой кадр — допустим, это будет начало второй главы: юный поэт (его играет грузинская актриса Софико Чиаурели), держа музыкальный инструмент (возможно, это кяманча), стоит перед псевдозеркалом, в котором кружится откуда-то свисающая скульптурка путти (ангелочка). В самой структуре этого по сути экспрессионистского изображения, в мизансцене кадра угадываются композиционные принципы «новой фигуративности» или «новой образной живописи», направлений, характерных для европейского Искусства как раз в 1960–1970-х гг. Плюс мотивы фольклорного искусства и даже лубка, с которыми и этот кадр, и другие то и дело сопоставляются. Более того, пантомима здесь играет на восточный лад, то есть исключительно в плоскости кадра, и исполнители смотрят только на зрителя (на нас).

Итак, красочная пантомима, вписанная в экспрессионистски (иногда в сюрреалистически) решенное пространство. Таким образом, феноменом — не кино — культуры оказывается даже не столько конкретный фильм (*«Цвет граната»*), сколько дар Сергея Параджанова, обратившего свои художественные импульсы в миф. Иногда такой миф режиссер снимал на пленку, иногда претворял его в живописные произведения (рисунки, коллажи), иногда даже превращал в миф собственную жизнь. И в этом смысле *«Саят-Нова»* (назову фильм все-таки так, как хотел Автор) обозначил определенную стадию, этап в развитии Художника — мифологического поэта. Исторически это развитие началось

с «Теней забытых предков», трагического мифа о любви; «Саят-Нова» оказался эпическим мифом о жизни Поэта (Саят-Новы). Каким мог бы быть следующий фильм, не вмешайся в судьбу Параджанова капэээсэные идеологи с их «партийными» предрас-судками? На мой взгляд, если бы не всевозможные (трагические) обстоятельства, следующий фильм Параджанова мог бы быть мифом о себе, возможно фарсовым. Это было бы только логично.

ЭПОХА РУБЕЖА



Видео и зрители

В каком веке мы с вами живем, уважаемый читатель? «Какое, милые мои, тысячелетие на дворе?» Для кинематографа уже лет сорок длится эпоха Рубежа. Эпоха Шестидесятых ушла, а следующая, как ее ни назови, все наступает и наступает, да наступить никак не может. Как и всегда в Истории, какое-то время старая и новая эпохи делятся одновременно, параллельно. Новая эпоха еще не наступила, но ее отдельные ноты, звуки, позывные, краски, ракурсы, голоса, шумы и хрипы уже видны и слышны то там, то тут. Другой разговор, что всякий раз мы их плохо видим и слышим и потому не столько удивляемся или радуемся новым временам, сколько вынуждены с неприятным чувством разочарования мириться с ними, приспособливаться к ним.

И все же некоторые, пусть самые приблизительные, границы между двумя временными протяженностями наметить нужно, просто необходимо провести между ними хоть какую-то межу — иначе появление новых фильмов, их оценки в прессе, кассовые сборы, успехи, провалы, рынки первичные и вторичные, кинофестивали и т. д. и т. п. — все это превратится в один нескончаемый, неделимый и непонятный поток, ничем не поучительный ни для современников, ни для потомков. Ведь чем-то же, условно говоря, эпоха Шестидесятых отличается от столь же условной эпохи Рубежа? Отличается, и даже очень.

Шестидесятые (1960-е и 1970-е гг.) — эпоха шедевров и открытий, утвердивших статус кино как Искусства, вовсе не сам собой разумеющийся: новаторская драматургия, интеллектуальный монтаж — ассоциации, аллюзии и свободная игра с Временем, монтажный ритм, тонкая художественная (нетехнологическая) грань между Реальным и Воображаемым. Никогда больше фильмы не оказывали столь сильного влияния на умы и чувства современников, на их мировоззрение. (Для сравнения: сегодня на наши с вами умы и чувства воздействуют не фильмы, а технология, по которой они сняты.)

Сказанное не означает, что в эпоху Шестидесятых создавались одни только шедевры, а развлекательных, «кассовых» или посредственных конъюнктурных фильмов не снималось и они не выходили на экраны — снимались и выходили, естественно! Как же без них! Да и когда их не бывало? Сказанное лишь означает, что эпоха Шестидесятых стала историческим вместилищем экранных шедевров, что этими-то шедеврами та эпоха и вошла в Историю, а вовсе не фильмами, на которых «умные» люди всегда делали, делают и будут делать деньги.

Медленно уходящая эпоха Рубежа (с календарных 1980-х гг. по сей день) — во-первых, пора продолжений, повторов, переделок (ремейков), копий, съемочных, технологических усовершенствований и кассовых страстей. Во-вторых, на всем протяжении этого периода стремительно, бесповоротно (впрочем, предсказуемо) организационно и технологически сближались две ипостаси экрана — кинематограф и телевидение. «Мотором» этого сближения стал их технический гибрид, видео, понятый как новый метод распространения (дистрибуции) всего кинематографического ассортимента и как новый, «бытовой» режим восприятия фильма, характерный прежде всего для телезрителя.

Внедрение в кинопроизводство и кинопрокат 1980-х гг. технологии видео (этот процесс принято иногда называть видеореволюцией) — самое серьезное событие в Истории кинематографа после его изобретения: видеореволюция изменила зрителя.

На потребителя (на нас с вами) воздействовал не столько сам технологический прогресс, сколько бытовой характер аппаратуры (плееров и рекордеров), так что мы с вами мало-помалу естественным путем втягивались в общий процесс технологических усовершенствований. Этот процесс можно проследить еще с календарных 1960-х гг., когда на Западе узкую (8 мм) пленку, предназначавшуюся для кинолюбителей, стали паковать для продажи так, чтобы она напоминала уже не привычные в те годы бобины, а хорошо известные позднее кассеты; с течением времени в похожих кассетах стали выпускать и ферромагнитную

ленту, внедренную в телепроизводство в середине 1950-х гг., когда появилась видеозапись системы Ampex («Ампекс»).

Так называлась американская электротехническая и радио-электронная компания, которую в 1944 г. основал бывший полковник царской армии Александр Матвеевич Понятов; название компании как раз и расшифровывается его званием и инициалами: AMPex, то есть А.М. Poniatoff EXcellence (в армии США обращение Excellence соответствовало русскому «ваше превосходительство»). По окончании войны компания Ampex, опираясь на эксперименты немецкой фирмы AEG, проводившиеся в 1930-х гг., выпустила звуковой катушечный магнитофон Ampex-200, с помощью которого в 1948-м вышла в эфир запись шоу Бинга Кросби. В 1950-х гг. Ampex производила магнитофоны и разработала наклонно-строчной принцип магнитной записи, а к весне 1956-го выпустила VR-1000, первый профессиональный видеомагнитофон с вращающимися головками (VR — Videorecorder). Другими словами, на смену любительскому кино технический прогресс постепенно подводил и инженеров, и зрителей к любительскому видео. (Происходило это, сами понимаете, не у нас, а на Западе!) Затем в середине 1970-х гг. в массовой продаже наконец-то появились первые бытовые видеомагнитофоны Philips VCR и Sony U-Matic.

В эти же годы появляются и видеопроигрыватели, например Philips VLP или Telefunken-Decca TeD, и, соответственно, видеодиски; тогда полагали, что они обойдутся покупателю дешевле кассет. Диски были примерно вдвое шире нынешних DVD. Все это опять-таки происходило не у нас, а на Западе!

Словом, видеотехнология, в которой ее создатели прозорливо рассмотрели многообещающее коммерческое будущее, развивалась на редкость стремительно, чтобы уже в календарные 1980-е гг. охватить весь мир. (Вот тогда-то это наконец докатилось и до нас.)

Сбывалась мечта Александра Астриюка: «...близится время, когда у каждого в доме будет стоять кинопроектор и каждый сможет взять у обычного книгопродавца любой фильм на любую тему и любого

жанра» (*L'Écran français*. 1948. № 144). Одного только не мог предвидеть Астрюк — цену, какую придется заплатить как кинорежиссерам, так и кинозрителям за сомнительную возможность купить в магазине любой кинофильм. Цена эта — утрата кино как Искусства: во-первых, если произведение Искусства (не копию, а оригинал) можно купить в любой лавке, оно теряет таинство, уравниваясь с ширпотребом, с предметами первой и непервой необходимости; у фильма, в отличие, допустим, от живописного произведения, нет оригинала и нет копий — раньше любая фильмокопия, ныне любой DVD, как и любой фильм online, и есть оригинал. Во-вторых, если фильм можно посмотреть дома, то чем же тогда кинозритель, воспринимающий художественный мир Искусства кино (в идеале, конечно), отличается от телезрителя, потребителя исключительно информационной и развлекательной рутины? Но кинозритель отличается от телезрителя (кстати, это один и тот же человек!) не только вниманием к эстетике и тематике, но и отношением к экрану как к таковому.

Со времен Люмьеров кинозритель смотрел фильм в кинотеатре, потому он и зовется кинозрителем. И грамматически, и понятийно «кинотеатр» — слово составное; в нем две части («кино» + «театр»): кино — продукт «кинопроцесса» (написание сценария, репетиции, съемки, монтаж, озвучивание и пр.); театр — условие для восприятия готового «кинопродукта». В кинотеатре готовый фильм воспринимается в атмосфере, исстари предусмотренной театром: зрители сидят в одном зале, локоть к локтю, ряд за рядом, и все вместе воспринимают фильм, как в театре — спектакль. И в театре, и в кинотеатре в зале сидит толпа, масса малознакомых или вовсе незнакомых друг другу людей: в театре она несколько специфичнее (может быть, даже рафинированнее), поскольку состоит по большей части из завсегдатаев, из заядлых театралов; в кинотеатре у этой массы нет никакой специфики, потому что требования ее примитивнее, даже пошлее, ибо чаще всего ее составляют абсолютно случайные люди, также вполне

случайно попавшие именно в этот кинотеатр — в больших городах кинотеатров всегда было на порядок больше, чем театров. Словом, традиционно кино — развлечение для сравнительно случайных, а потому и нетребовательных людей, составляющих зрительскую массу. Масса-то как раз и нетребовательна, в отличие от индивидуального зрителя.

Кинозритель — только изначально лицо в толпе, а далее к процессу восприятия подключаются индивидуальные свойства (образование, воспитание, строй души и т. п.); в отличие от него телезритель эпохи видео — только изначально индивид со всеми своими личностными свойствами, а затем он неизбежно и необратимо, хоть и незаметно, превращается в лицо в толпе, в одного из многих, причем, по сути, независимо от индивидуальных качеств. Объективно — это, конечно, другая толпа, не целостная, как в кинотеатре, а фрагментированная, раздробленная на массу особей, замкнутых в своих «кельях»-квартирах. Субъективно же, для самого зрителя, важно именно то, что он не столько личность, сколько часть этой толпы. Более того, кинозрителем он оказывается лишь в последнюю очередь, а прежде всего он — «юзер», пользователь компьютера, то есть участник форумов, социальных сетей, блогер и т. п.

При этом вполне естественно меняется и режим восприятия: например, кинозритель XX столетия, выйдя на минутку из зала, рисковал потерять нить экранного повествования, то есть его восприятие было принципиально последовательным и непрерывным; но, став на рубеже веков телезрителем, он оказался в состоянии воспринимать фильм фрагментарно, по ситуациям. Это становится очевидным на примере наиболее последовательного и типичного телезрителя — домохозяйки: она работает по дому рядом с включенным телевизором, но вынуждена то и дело отвлекаться от экрана по делам. Однако, возвратившись к экрану, она понимает, что, в сущности, ничего не потеряла! Так телевизионные передачи практически и строятся — в расчете именно на восприятие по ситуациям, для чего совершенно

необязательно (а часто и бессмысленно) постигать целостный замысел, ибо каждая ситуация воспринимается как самодостаточная. Правда, это мнимая самодостаточность, иллюзия значимости и значительности показываемого, продиктованная привычкой зрителя полагаться на рекламные представления об общем замысле — понятное дело, глубоко, возвышенном, благородном и высоконравственном. В реальности замысла этого, как правило, не существует, и он демонстративно формулируется самыми общими штампованными фразами, то есть безответственно.

Но теперь, когда появилось видео, бывший кинозритель воспринимает экранное изображение так же, как и домохозяйка, а стало быть, и в фильмах, всегда приспособившихся к вкусам и обычаям зрителя, теперь в свою очередь режиссеры на телевизионный манер стараются не приспособливаться к вкусам, а формировать эти самые вкусы и обычаи. Для этого кинофильмы эпохи видео обретают как бы телевизионную структуру: гибкий сюжет, способный плавно перейти и переходящий, если это сериал, из серии в серию (так называемая франшиза), повторяющуюся, а то и заимствованную интригу, хорошо узнаваемую цепь событий (фабулу), псевдонатуральную обстановку, привычных персонажей, типажно знакомых по другим фильмам, ну и т. д. Наиболее показательный образчик такого кино — телесериал, во многих случаях подменяющий собой кинофильм там, где посещаемость кинотеатров особенно низкая.

На мой взгляд, именно видео вывело кинопроизводство за пределы национальных границ. (Опять-таки здесь, как и всюду, есть исключения — та же Индия например.) По мере того как структура кинопроизводства все сильнее подчинялась процессам экономической глобализации, то есть менялась качественно, съемочный процесс становился все более технологизированным, а монтажно-тонировочный период обретал компьютерную составляющую (postproduction), кинематограф неминуемо утрачивал национальные особенности, и без того достаточно

условные, прежде связанные по большей части с национальной тематикой. Кроме тематики, все остальные компоненты фильма, исторически начиная с Гриффита, были общими во всех кинематографиях.

Голливуд в эпоху Рубежа Основная модель кинопроизводства в мире — голливудская. Она наиболее влиятельна и, откровенно говоря, наиболее результативна: независимо от жанра американские фильмы и по сей день популярны повсюду в мире, и в ближайшем обозримом будущем, невзирая ни на какие кризисы, этой популярности вряд ли что угрожает (естественно, кроме каких-то невероятных форс-мажорных обстоятельств).

Влияние голливудской модели кинопроизводства состоит в том, что американские фильмы почти гарантированно приносят больше всего денег, потому что принципы, по которым они создаются, перенимаются всеми кинематографиями (даже индийской), а американская мифология и мировоззрение (так называемый американский образ жизни) распространяются по всему свету максимально эффективным способом. Результативность этой модели, по сути, стопроцентна. Потому что она и влиятельна, что результативна. Основа каждой модели — более или менее логичное сочетание традиций и новаций, старого и нового.

Что сохранилось в Голливуде от былых времен? Мейджоры. Их, правда, уже не восемь, как в пору «классического Голливуда», и они не законодатели мод, не властители дум, как в 1930–1950-х гг., а просто кинопроизводители и кинопрокатчики. И принадлежат они не старым «могулам», полновластным хозяевам-диктаторам вроде Харри Кона, Луиса Майера, Дарила Занука или братьев Уорнер, а гигантским транснациональным и трансотраслевым корпорациям иногда американского (Gulf+Western или Coca-Cola), иногда вовсе неамериканского происхождения — чаще всего японского вроде Sony. Однако бренды старых мейджоров остались, и недооценивать их не стоит.

Когда зритель (американский) видит на экране рычащего льва в кольце из киноплёнки (MGM), или гору в кольце из звезд (Paramount), или женскую фигуру на ступенчатом постаменте с факелом, излучающим сияние (Columbia), или надпись 20th Century Fox на постаменте в окружении прожекторов, или буквы UA (United Artists) в ослепительном переливе вспышек и лучей, или земной шар среди звезд, вокруг которого скользит название Universal, или клеймо в форме щита с буквами W и B (Warner Brothers), когда, повторяю, зритель (американский) видит эти неперемменные для экранной продукции логотипы, он чувствует, что миропорядок неизменен. Это очень важный элемент восприятия, так как он обеспечивает популярность семейных просмотров в кинотеатрах. Что, в свою очередь, не может не вызывать любопытство неамериканца, ведь в США едва ли не в каждой квартире имеется домашний кинотеатр. Тем не менее многие миллионы американцев исправно посещают обычные кинотеатры.

Далее, американский кинематограф как был, так и остается жанровым и почти исключительно зависит от традиционных ожиданий (симпатий) массового зрителя. По фильмам и их жанрам, по доходности этих фильмов мы с вами можем судить о вкусах американского зрителя (и, естественно, соразмерять их с собственными вкусами). Вот некоторые из ходовых жанров американского кинематографа.

Фильмы для детей: «*Маппеты занимают Манхэттэн*» Фрэнка Оза (1984), «*Эвоки: битва за Эндор*» Джима и Кена Уитов (1985), «*Харри и Хендерсоны*» Уильяма Дира (1987), «*Бэтмен*» Тима Бартона (1989, 1992), а также сиквелы 1995 и 1997 г. Джоела Шумахера, «*Черепашки-мутанты ниндзя*» Стива Баррона (1990), «*Один дома*» Криса Коламбуса (1990, 1992) и вариант (с другим исполнителем главной роли) Раджи Госнела (1997), «*Капитан Крюк*» Стивена Спилберга (1991), «*Бетховен*» Брайана Леванта (1992) и сиквел Рода Дэниела (1993), «*Освободите Билли*» Саймона Уинсера (1993), а также сиквелы Дуайта Литла (1995) и Сэма Пилзбери (1997),

«Бэйб» Криса Нунэна (1995) и «Бэйб: поросенок в городе» Джорджа Миллера (1998), «История игрушек» Джона Лассетера (1995), «Мuppet-шоу из космоса» Тима Хилла (1999) и т. д.

Несмотря на обилие названий, кассовые результаты детских фильмов, как правило, незначительны: и затраты относительно невелики, и прибыль, откровенно говоря, копеечная (по сравнению с космической темой, например). Вы, конечно, можете сказать: что тут возьмешь с детей... Но платят-то за билеты родители. Да и детей много, и, по сути, всем им надо показывать фильмы, однако, судя по сборам, либо родители манкируют своими обязанностями, либо фильмы не слишком хороши. Финансовыми исключениями в этом жанре могут считаться «Бетховен» (1992), который собрал \$147 млн, «Бэтмен» 1989 г. (бюджет — \$35 млн, сборы — \$251 млн) и «Один дома» 1990 г. (бюджет — \$15 млн, сборы — \$533 млн). (Здесь и далее данные я взял из электронной версии газеты *Variety*.)

Фэнтези (не то же, что научная фантастика; то есть это, конечно, фантастика, но «ненаучная»): «Конан-варвар» Джона Милиуса (1982); «Конан-разрушитель» Ричарда Флейшера (1984); «Терминатор» Джеймса Кэмерона (1984, 1991) и сиквел Джонатана Мостоу (2003); «Гремлены» Джо Данте (1984, 1990); «Рыжая Соня» Ричарда Флейшера (1985); «Годзилла» Роланда Эмериха (1998); «Парк Юрского периода» Стивена Спилберга (1993, 1997) и сиквел Джо Джонстона (2001); «Матрица» Энди и Ларри Вачовски (1999, 2003, 2003); «Лара Крофт — расхитительница гробниц» Саймона Уэста (2001) и сиквел Яна де Бонта (2003); «Люди в черном» Барри Соненфелда (1997, 2002); вся цепочка эпизодов «Звездных войн» Лукаса и не-Лукаса... Ну и тому подобные «шедевры».

В фантастическом жанре и деньги крутятся, понятное дело, фантастические — вспомнить хотя бы миллиардные кассовые сборы «Звездных войн». В этом нет ничего удивительного: фэнтези — та же сказка, рассказанная, казалось бы, для взрослых, но вот беда — интеллектуальный уровень таких «взрослых» сказок выдержан где-то в пределах шестого — восьмого классов средней

школы. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть дилогию о Конане, или трилогию о Терминаторе, или современный вариант Кинг-Конга, на японский манер наименованного Годзиллой (в 1950-х гг. в японском кино эта странная зверюга не сходила с экранов; в Америке она с 1930-х гг. называлась Кинг-Конгом). Да и «Парки Юрского периода», кто бы их ни снимал (Спилберг или не-Спилберг), тоже, знаете ли, особой глубиной не блещут: заимствованная из бульварной прессы очень «злободневная» идея оживить яйца динозавров способна, по-моему, расшевелить воображение лишь младших школьников. Если в этих фильмах что-то и осмыслялось, то разве что кассовые сборы (кто видел эти «Парки...», меня поймет).

Что же до «кассы», то, если интересно, вот суммы, которые заработал Спилберг на своих динозаврах: в 1993 г. бюджет фильма составлял \$63 млн, сборы — \$919 млн; в 1997 г. бюджет подросток \$73 млн, а сборы составили \$614 млн; наконец в 2001-м при бюджете уже \$93 млн общие сборы упали до \$368,7 млн. Схожая ситуация и с другим «шедевром» в жанре фэнтези — с «Матрицами»: в 1999 г. при бюджете \$63 млн сборы составили \$456,3 млн; в 2003 г. оба фильма имели бюджет по \$150 млн каждый, а сборы в одном случае достигли \$738 млн, а в другом — \$424 млн; особенно отмечу падение сборов в самих США — \$171 млн, \$281,5 млн и \$139 млн соответственно.

«Научная» фантастика: «Бегающий по лезвию» Ридли Скотта (1982); «Инопланетянин» Стивена Спилберга (1982); «Чужой» Ридли Скотта (1979), «Чужие» Джеймса Кэмерона (1986), «Чужой-3» Дэвида Финчера (1992), «Чужой-4: Воскрешение» Жан-Пьера Жёне (1997); «Дюна» Дэвида Линча (1984); «Назад в будущее» Роберта Земекиса (1985, 1989, 1990); «Робокоп» Пола Верховена (1987) и сиквелы Ирвина Кершнера (1990) и Фреда Деккера (1992); «Джонни Мнемоник» Роберта Лонго (1995); «День независимости» Роланда Эмериха (1996); «Армагеддон» Майкла Бэя (1998); «Миссия на Марс» Брайана Де Пальмы (2000); «Солярис» Стивена Содерберга (2002) и т. д. и т. п.

Применительно к американским фильмам начиная с 1980-х гг. слово «научная» в определении этого жанра надо бы непременно брать в кавычки. В сущности, различия между «научной» фантастикой и фэнтези незначительны. Это становится очевидным, как только сопоставим любой из этих фильмов, особенно на космическую тему, с выдающимся творением Стэнли Кубрика 1968 г. «2001: космическая одиссея». Глубокие, необычные для игрового кинематографа размышления о месте человека во Вселенной, о необходимости познать Космос, Универсум и для этого объединить усилия всего человечества, невзирая на политические различия, о взаимодействии человеческого разума и электронного мозга — все это уже спустя десять лет в тех же «Звездных войнах» превратилось в авантюрную псевдокосмонавтику, насыщенную визуальными эффектами (сериал Лукаса иногда даже называли «космическим вестерном»).

В интеллектуальном отношении никакого сравнения с фильмом Кубрика не выдерживает и знаменитый «Инопланетянин», безусловно предназначенный для семейного просмотра. Конечно, финансовые параметры у спилберговской сказки блестящие: при бюджете \$10 млн фильм собрал в прокате \$435 млн. Но главное — здесь общий замысел «снижен» до детского, почти младенческого уровня. В этом смысле ключевым, даже символическим, оказывается эпизод, где дети прячут своего космического знакомца среди игрушек — в общем ряду И-Ти и выглядит как игрушка. При этом не только он — сама идея фильма становится игрушечной, не слишком серьезной, словно написанной в детской книжке, понятно, доброй и учащей добру. Но тогда мы с вами имеем полное право сопоставлять «Инопланетянина» не с фильмом Кубрика, до которого зритель Спилберга просто не дорос, а с детскими киносказками об эвоках — с «Караваном мужества» и с «Эвоками: битвой за Эндор», также входящими в общую концепцию «звездных войн» и снятыми под патронажем все того же Лукаса.

При всем при том «Инопланетянин» — нехудший образчик научной фантастики, как уж ее понимали и понимают в Голли-

вуде. Куда более агрессивны, да и не слишком разборчивы в средствах воздействия авторы «Чужих», истории, начатой еще в 1979 г. Ридли Скоттом в фильме «Чужой». И Кэмерон, и Финчер, и Жёне, снимавшие сиквелы этого фильма, — каждый превращал свой фильм в подобие «ужастика» вроде каких-нибудь «Восставших из ада», разве что в космическом варианте. При этом от фильма к фильму изображение становилось все более натуральным и пугающим, события — все более жестокими, а люди — обесчеловеченными.

Уничтожение почти всех живых на космолете, кроме героини («Чужой»). Отряд землян возвращается на планету чудовищ и в отместку уничтожает их («Чужие», 1986). На обратном пути космолет терпит крушение на планете-тюрьме, куда вместе с кораблем попадает и чудовище, и героиня гибнет («Чужой-3», 1992). Спустя столетия ученые клонируют героиню, чтобы вырастить в ней эмбрион чудовища, но все планы нарушает отряд космических бандитов («Чужой-4: Воскрешение», 1997).

Впрочем, какими бы натуральными ни казались кадры, весь этот бред мог напугать лишь очень нервных зрителей, что тут же сказалось на кассовых сборах: если фильм Скотта при бюджете \$11 млн собрал \$104,9 млн (в ценах тех лет), заинтриговав некоторых любителей «Звездных войн», то дальше с неизбежным ростом бюджета прибыль столь же неизбежно снижалась: фильм Кэмерона при бюджете \$18,5 млн еще смог собрать \$131 млн (в шесть раз больше бюджета), но уже третий вариант, с бюджетом \$50 млн, собрал чуть меньше \$160 млн (трехкратное превышение), а четвертый с бюджетом уже \$70 млн и вовсе полностью исчерпал тему — \$161 млн.

Характер этой «научной» фантастики от десятилетия к десятилетию не менялся, разве что сюжетные схемы упрощались и уплощались, люди в них выполняли все менее важные функции, их успешно подменяли роботы или клоны, взаимоотношения становились все более жестокими, производство фильмов дорожало, а их кассовые результаты сами по себе превращались в светские события.

Ну а что нового в Голливуде? Новое — в организации всей производственной деятельности. Во-первых, вместо «большой восьмерки» сформировалась «большая шестерка» — Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc. (в качестве «дочки» в нее входит Columbia), Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLLP, Walt Disney Studios Motion Pictures, Warner Bros. Entertainment Inc. Эти шесть компаний пока и составляют МРАА, Motion Picture Association of America.

Вот продукция кинокомпаний, оставшихся от бывшей «восьмерки», — некоторые фильмы, пользовавшиеся и пользующиеся по сей день наибольшим спросом и в самих США и в мире, в том числе и у нас.

Paramount: «Призрак» Джери Зукера (1990, \$517,6 млн), «Форрест Гамп» Роберта Земекиса (1994, \$679,4 млн), «Миссия невыполнима» Брайана Де Пальмы (1996, \$452,5 млн), «Титаник» Джеймса Кэмерона (1997, \$1,8 млрд), «Спассти рядового Райана» Стивена Спилберга (1998, \$479,3 млн), «Миссия невыполнима — 2» Джона Ву (2000, \$546,3 млн), «Война миров» Стивена Спилберга (2005, \$591,7 млн), «Трансформеры» Майкла Бэя (2007, \$708,2 млн), «Индиана Джонс и королевство хрустального черепа» Стивена Спилберга (2008, \$786,6 млн), «Трансформеры: месть падших» Майкла Бэя (2009, \$760,4 млн).

Twentieth Century Fox: «Один дома» Криса Коламбуса (1990, \$533,8 млн), «Миссис Даутфайр» Криса Коламбуса (1993, \$423,2 млн), «Правдивая ложь» Джеймса Кэмерона (1994, \$365,2 млн), «Крепкий орешек — 3» Джона МакТирнэна (1995, \$365 млн), «День независимости» Роланда Эмериха (1996, \$811,2 млн), «Звездные войны: призрачная угроза» Джорджа Лукаса (1999, \$922,4 млн), «Звездные войны: атака клонов» Джорджа Лукаса (2002, \$649,3 млн), «Звездные войны: месть ситхов» Джорджа Лукаса (2005, \$848,7 млн), «Симпсоны в кино» Дэвида Силвермэна (2007, \$527 млн).

Universal: «Парк Юрского периода» Стивена Спилберга (1993, \$919,7 млн), «Список Шиндлера» Стивена Спилберга (1993, \$321,2 млн), «Семейка Флинтстоунов» Брайана Леванта (1994,

\$358,5 млн), «Парк Юрского периода — 2» Стивена Спилберга (1997, \$614,3 млн), «Мумия» Стивена Сомерса (1999, \$413,3 млн), «Брюс Всемогущий» Тома Шедьяка (2003, \$484,6 млн).

Warner Brothers: «Робин Гуд: принц воров» Кевина Рейнолдса (1991, \$390,5 млн), «Телохранитель» Мика Джексона (1992, \$410,9 млн), «Бэтмен навсегда» Джоела Шумахера (1995, \$335 млн), «Матрица» братьев Вачовски (1999, \$456,3 млн), «Гарри Поттер и философский камень» Криса Коламбуса (2001, \$974,7 млн), «Гарри Поттер и тайная комната» Криса Коламбуса (2002, \$878,6 млн), «Матрица: перезагрузка» братьев Вачовски (2003, \$738,6 млн), «Гарри Поттер и узник Азкабана» Альфонсо Куарона (2004, \$795,6 млн), «Гарри Поттер и кубок огня» Майкла Ньюуэла (2005, \$895,9 млн), «Гарри Поттер и орден Феникса» Дэвида Йейтса (2007, \$938,2 млн).

MGM/UA: «Золотой глаз» Мартина Кэмпбела (1995, \$351,5 млн), «Завтра не умрет никогда» Роджера Спотисвуда (1997, \$346,6 млн), «И целого мира мало» Майкла Эптида (1999, \$352 млн).

MGM/Columbia: «Казино “Ройал”» Мартина Кэмпбела (2006, \$594,2 млн), «Квант милосердия» Марка Форстера (2008, \$576,3 млн).

На просмотр этих фильмов за 18 лет (с 1990-го по 2008-й) благодарные зрители заплатили невиданные прежде деньги — \$32 млрд (без учета инфляции). Вдумайтесь в эту сумму! Она — один из показателей благосостояния американцев в целом и Голливуда в частности. С другой стороны, что приобрели зрители за такие деньги? Какие духовные ценности, какие новые горизонты открылись перед ними? Да никаких. Просто люди приятно провели время. Стоит ли это \$32 млрд? Ну, мнения на сей счет могут быть разными...

На мой взгляд, все эти фильмы — шедевры бизнес-операций в сфере кинематографа. Причем подлинные шедевры, без каких-либо кавычек. Чтобы заставить миллионы и миллионы взрослых обеспеченных людей охотно отдать \$4,5 млрд за детскую сказку о юном волшебнике Гарри Поттере, надо быть и в самом деле бизнес-гением. Однако учтем, что, кроме костюмных сказок да

шпионских либо военных мифов, Голливуд уже давно ничего не снимает. Разве что иногда, совсем редко, появляются фильмы вроде «Списка Шиндлера» Стивена Спилберга (1993) или «Форреста Гампа» Роберта Земекиса (1994).

История о том, как австрийский бизнесмен Оскар Шиндлер спас многих евреев из краковского гетто, показывает, что при желании и достаточной степени исторической ответственности и в нынешнем Голливуде можно снимать выдающиеся фильмы. Черно-белая пленка, съемки, напоминающие кадры из польских фильмов — из «Пограничной улицы» Александра Форда (1948), из лагерных эпизодов в незаконченном фильме Анджея Мунка «Пассажирка» (1961/1963), равно как и эмоциональный накал, принесли этому фильму всемирную славу. При бюджете \$22 млн фильм собрал \$321,2 млн, притом что в США он принес лишь \$96 млн. Конечно, это только цифры, но кое-что читается и за ними.

В свою очередь, в истории, которую рассказывает Форрест Гамп случайным слушателям на автобусной остановке, важно, что все бурные перипетии его судьбы за 40 лет (успехи в спорте, война во Вьетнаме, новые успехи в спорте, бизнес на ловле креветок, драматические отношения с любимой женщиной) разворачиваются при его непосредственном участии в реальных исторических событиях: хроника футбольных матчей (американский футбол), соревнований по пинг-понгу, боев во Вьетнаме, приемов у трех американских президентов (Кеннеди, Джонсона и Никсона). Таким образом в фильме создается впечатляющая панорама Соединенных Штатов на протяжении четырех десятилетий. Так как Гамп слабоумен, то и взгляд его на окружающее и окружающих светел и незамутнен — он кажется новым Кандидом, настолько наивно и оптимистично воспринимает он мир.

И последнее, что важно для голливудского фильма: при бюджете \$55 млн кассовые сборы составили почти \$680 млн.

Новостью в Истории Голливуда оказалась и многолетняя деятельность независимых кинокомпаний: Miramax (26 лет), Canon Group (22 года), New Line Cinema (21 год), DreamWorks (12 лет).

В активе Miramax, которая в 1993 г. была приобретена Walt Disney Productions, а в конце 2010 г. — Filmyard Holding LLC, числятся «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино (1994), «Влюбленный Шекспир» Джона Мэддена (1998), «Чикаго» Роба Маршалла (2002).

Canon Group выпустила «Любовника леди Чаттерлей» Жюста Жакена (1981), «Поезд-беглец» Андрея Кончаловского (1985), «Копи царя Соломона» Дж. Ли Томпсона (1985), «Отелло» Франко Дзефирелли (1986), «Кобру» Джорджа Косматоса (1986), «Киборга» Элберта Пьюна (1989). В 1989 г. после кассового провала фильма Дэвида Уиннинга «Шторм» (1983/1988) фирма была выкуплена за долги компанией Pathé Communications.

В свою очередь, New Line Cinema — дочерняя фирма корпорации Time Warner; она была образована в 1967 г. Робертом Шэем и Майклом Линном как прокатная компания; расцвет ее производственной деятельности приходится на конец 1980-х и на 1990-е гг.: сериалы «Кошмар на улице Вязов» (1984, 1985, 1987, 1988, 1989), «Остин Пауэрс» (1997, 1999, 2002), «Блэйд» (1998, 2002), «Властелин колец» (2001, 2002, 2003), фильмы «Тупой, еще тупее» Питера Фарелли (1994), «Плутовство» («Хвост виляет собакой») Барри Левинсона (1997), «Пункт назначения» Джеймса Вонга (2000). В 2008 г. из-за финансовых проблем New Line Cinema была поглощена Warner Brothers.

DreamWorks была образована в 1994 г. С. Спилбергом, Дж. Катценбергом и Д. Гэфеном. В 2008-м владельцем DreamWorks за \$1,5 млрд стала компания Reliance Big Entertainment, принадлежащая индийскому бизнесмену Анилу Амбани. Из наиболее известных фильмов, выпущенных DreamWorks, надо назвать «Амистад» (1997), «Спассти рядового Райана» (1998) и «Искусственный разум» (2001) Стивена Спилберга, «Красота по-американски» Сэма Мендеса (1999); «Гладиатор» Ридли Скотта (2000), «Шрек» Эндрю Эдамсона и Вики Дженсон (2001) и «Игры разума» Рона Ховарда (2001).

Для Голливуда эпохи Рубежа все это так же ново, как и грандиозные бюджеты новых фильмов или период postproduction,

сегодня завершающий работу над любимым фильмом. С другой стороны, для голливудской производственной системы логичным, традиционным, да и поучительным тоже, выглядит общий финал деятельности всех упомянутых компаний — и зависимых и независимых: продажа, поглощение, выкуп.словно на дворе 1910-е, а не 2010-е гг. и Голливуд еще не стал «классическим», но только-только формируется.

Новым для Голливуда оказалось и появление режиссеров-Авторов в европейском понимании. Например, Вуди Аллен («Манхэттен», 1979; «Зелиг», 1983; «Пурпурная роза Каира», 1985; «Преступления и проступки», 1989; «Мужья и жены», 1992; «Проклятие нефритового скорпиона», 2001; «Матч-Пойнт», 2005). Свои фильмы он снимает в основном для нью-йоркской элиты, как бы ставит перед ними зеркало, смотрясь в которое те видят себя (по умолчанию) без прикрас. В этих фильмах-зеркалах они, конечно, не звезды, но и не безобразны, не уродливы, не порочны, словом не монстры, — они обычные, нормальные люди с их достоинствами и недостатками, идеалами и заблуждениями. Такими они себе даже нравятся, потому продюсеры оплачивают съемки Аллена (пусть и теряя деньги), а звезды снимаются едва ли не бесплатно.

Джим Джармуш («Более странно, чем в раю», 1984; «Вне закона», 1986; «Таинственный поезд», 1989; «Ночь на Земле», 1991; «Мертвец», 1995; «Пес-призрак: путь самурая», 1999; «Кофе и сигареты», 2003; «Сломанные цветы», 2005) снимает, как правило, не в Голливуде, держась поодаль от голливудской «системы». Он — создатель специфического экранного пространства, лишь напоминающего «одноэтажную» привычную Америку, но населенного непривычно малым числом странных людей (а то и вовсе пустынного), насыщенного особой, планетарной атмосферой, очищенного от дыхания человеческой массы и открытого одинокому герою, чужому, иностранцу.

У Дэвида Линча («Голова-ластик», 1977; «Человек-слон», 1980; «Дюна», 1984; «Твин Пикс: сквозь огонь», 1992; «Шоссе в никуда»,

1997; «Малхоллэнд Драйв», 2001; «Внутренняя империя», 2006) нет излюбленной темы (или тем), для него манера съемок и особенности монтажа гораздо важнее сюжета; его фильмы насыщены мистикой, сюрреалистическими, а то и психоделическими мотивами, потому они трудно поддаются истолкованию; да и сам Линч отказывался истолковывать свои фильмы, полагая, что они — особый опыт, который надо самому пережить, но который нельзя пересказать словами.

Разумеется, были и есть и другие режиссеры, работающие в той или иной степени независимо от голливудской «системы»: и Ридли Скотт, и Майкл Мур, и братья Джоэл и Итен Коэны, и Ллойд Кауфман, и пр. Однако объем этой книги, напоминая, ограничен.

Теперь о зрителях. Их тяга к кино — еще одно обстоятельство, заметно изменившее Голливуд. В эпоху Рубежа они как никогда и как нигде активны, охотно посещают кинотеатр. Например, в 2002 г. общее число американцев, ежемесячно посещающих кинотеатры, достигло 95 млн человек старше 12 лет (это треть населения страны). Причем 81% опрошенных утверждают, что, вернувшись домой из кинотеатра, они чувствуют, что не напрасно потратили деньги и время. В целом в 2002 г. в кинотеатрах побывали 1 млрд 600 млн американцев, и это притом что едва ли не в каждой семье есть домашний кинотеатр. Кроме того, фильмы ведь показывают и по телеканалам. Затем, правда, последовало некоторое снижение до 1 млрд 400 млн зрителей в 2005 г.

В какой угодно стране высокая посещаемость кинотеатров в немалой степени зависит от цены билета в кино: в США в 2002 г. входной билет в среднем стоил \$5,8, в 2005-м за билет приходилось платить в среднем \$6,4 — не с этим ли связано снижение посещаемости? Но и \$6,4 — гораздо меньше, чем плата за любой другой вид массовых развлечений. Так, в 2005 г. билет на местный футбольный матч стоил \$57,5, на баскетбольные матчи — \$47,5, на хоккейные — \$45, на бейсбольные — \$21, в луна-парки (или, как их называют в США, Theme Parks) — \$33,5. Если идти всей семьей,

сумма уже становится внушительной. Потому и посещений луна-парков и спортивных соревнований куда меньше, чем посещений кинотеатров: в тот же 2005 г. луна-парки привлекли лишь 334 млн человек, а спортивные зрелища в целом — 134,5 млн. Сравните эти цифры с 1,4 млрд кинозрителей. (См.: Vogel H.L. Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis. 2010.)

Еще одна существенная особенность голливудской модели кинопроизводства — строгая ориентация, по сути всех кинокомпаний, на систему категорий, своеобразных указателей семьям, намеревающимся отправиться в кинотеатр. Таких категорий — две основные группы: не ограничивающие посещаемость (unrestricted) и ограничивающие (restricted). Первую группу составляют G (General Audiences; для всех возрастов), PG (Parental Guidance Suggested; родителям рекомендуется сопровождать ребенка в кинотеатр) и PG-13, где родителей серьезно предупреждают о том, что фильм по разным причинам (сексуального, речевого, политического, поведенческого и тому подобного характера) может быть неадекватно понят ребенком до 13 лет. Во вторую группу входят категории R (Restricted; возрастное ограничение до 17 лет, то есть если подросток все же идет в кинотеатр, то его должны сопровождать взрослые от 21 года и старше) и NC-17 (No Children under 17; категорический запрет на посещение кинотеатра лицам 17 лет и младше).

Вот некоторые «кассовые» чемпионы 2005 г. с указанием размера сборов на внутреннем рынке и их прокатные категории: *«Звездные войны, эпизод III: месья ситхов»* (\$380,3 млн) — PG-13; *«Гарри Поттер и кубок огня»* (\$289,2 млн) — PG-13; *«Хроники Нарнии»* (\$288,8 млн) — PG; *«Война миров»* (\$234,3 млн) — PG-13; *«Кинг-Конг»* (\$216,9 млн) — PG-13; *«Незванные гости»* (\$209,2 млн) — R; *«Чарли и шоколадная фабрика»* (\$206,5 млн) — PG; *«Бэтмен: начало»* (\$205,3 млн) — PG-13; *«Мадагаскар»* (\$193,2 млн) — PG; *«Мистер и миссис Смит»* (\$186,3 млн) — PG-13.

Съемки любого фильма обеспечивались (и обеспечиваются) совершеннейшей съёмочной и звуковой аппаратурой — техни-

ческая и технологическая составляющие кинопроизводства в Голливуде всегда поддерживались на самом высоком уровне. На не менее высоком уровне находятся и дистрибуционный (сбыт) и проекционный (прокат) сегменты кинобизнеса. Все это было бы невозможно, не будь Голливуд хорошо организованным производственным комплексом. Его гибкая, изменяющаяся структура, пронизывающая все стадии работы над фильмом, как раз и есть то самое важное новое, что характеризует Голливуд рубежа столетий.

Структура эта состоит из мейджоров, независимых, «пакетных» и сервисных компаний, посреднических агентств, адвокатских фирм, профессиональных гильдий, цепей кинотеатров, наконец фирм, занимающихся продажей сопутствующих товаров.

За мейджорами — огромная собственность культурного значения: съемочные павильоны, техническое съемочное оснащение, грандиозные фильмовые фонды, авторитет и в стране, и в мире, заработанный за всю Историю американского кинематографа. Пусть сегодня в количественном отношении фильмовая доля мейджоров в прокате уступает продукции независимых — рынок все равно за мейджорами, ибо чаще всего они и занимаются прокатом фильмов независимых. В отличие от независимых мейджоры, входя в МРАА, заметно зависят от нее. Независимых — многие десятки, что напоминает производственную структуру раннего европейского кино, также раздробленного на десятки мелких фирм. Однако в Голливуде эти фирмы особым образом взаимосвязаны. Они разной крупности, разного масштаба, разной производственной мощности, у них даже разные функции. Чаще всего они выполняют предварительную работу — например, заказывают сценарий и доводят его до производственной кондиции, после чего продают. Или организуют съемочную группу, в которую входят все — от режиссера до шофера. Или делают и то и другое. И опять-таки все это продают другой компании, которая и занимается производством фильма. Нередко сценарий «организуют» именно мейджоры, а снимает фильм какая-либо

независимая компания. Часто уже готовый фильм отдается (продается) тому же мейджору, который и осуществляет маркетинг и дистрибуцию. Результат такой предварительной работы иногда называют «пакетом», а компанию, которая проводит эту работу, — «пакетной».

Когда в титровой «шапке» какого-нибудь американского фильма мы читаем, например, что «Paramount Pictures представляет... такого-то... для такой-то компании... для такого-то...» и т. п., считать надо с конца, так как над фильмом работали все, кроме... Paramount Pictures. Ее функция здесь исчерпана логотипом. И так же, по сути, у всех мейджоров.

Но как бы то ни было, мейджоры и независимые — это по характеру основной деятельности производственные компании. То есть они производят фильмы. А есть ведь еще и такие компании, которые, сами фильмов не производя, обеспечивают деятельность кинопроизводителей по самым разным направлениям.

Например, сервисные компании. Помимо всевозможных услуг (от изготовления субтитров до аренды специально оборудованных автомобилей, вагонов, самолетов, вертолетов и т. п.), сегодня для производства по сути любого фильма требуются спецэффекты, и компании, которые выполняют подобные работы, пользуются особым спросом и вниманием. Пионером здесь был Джордж Лукас: еще в мае 1975 г. он создал компанию Industrial Light & Magic (ILM) для разработки специальных эффектов к проекту «Звездные войны».

Посреднические агентства занимаются, грубо говоря, трудоустройством. Актер ли, режиссер или оператор, сценарист или звукорежиссер, художник или ассистент любой профессии — все они нуждаются в работе. С другой стороны, ясно, что любой кинокомпания независимо от масштабов ее деятельности требуются квалифицированные сотрудники. Последнее дело — обивать пороги киностудий, причем без надежды на успех. Нужен кто-то, кто мог бы представлять вас в отделах кадров и чьему мнению о вас отделы кадров могли бы доверять. Этим «кем-то» и стали

посредники — агенты и агентства. Крупнейшие — ICM (Creative Management Associates, основано в 1975 г.), САА (Creative Artists Agency, также основано в 1975 г.), UTA (United Talent Agency, основано в 1991 г.) и WMA (William Morris Agency, основано еще в 1918 г.); кроме того, функционируют и агенты и агентства помельче: Ari Emanuel, David Geffen, Michael Ovitz, Sidney Sheiberg, Lew Wasserman и др.

Гильдии — это, в сущности, профессиональные союзы (профсоюзы), защищающие права и интересы своих членов, и прежде всего в процессе заключения контракта с работодателем. На юридическом уровне гильдия разрабатывает для любого своего члена базовые документы, на основе которых и составляются и заключаются трудовые контракты. Сюда входят и зарплатная шкала, и условия работы, и перерывы (обеденные, например), и оплата сверхурочных часов и т. п. На надзорном уровне гильдия следит и за выполнением этих условий, и за работой посреднических агентств и агентов, и за тем, чтобы там, где работают ее члены, не было посторонних специалистов, нечленов гильдии. Некоторые из этих гильдий хорошо у нас известны: например, Screen Actors Guild (SAG) — Гильдия актеров, Writers Guild of America (WGA) — Гильдия сценаристов, Directors Guild of America (DGA) — Гильдия режиссеров. Менее известна American Society of Cinematographers (ASC) — Гильдия кинооператоров. Художники, мультипликаторы, монтажеры, сценографы (в съемочных павильонах), вторые операторы, ассистенты операторов, «суперы», звукорежиссеры и звукотехники входят в особое объединение гильдий — International Alliance of Theatrical Stage Employees and Motion Picture Machine Operators (IATSE), Международный союз работников съемочных павильонов и кинотехников. Этот союз составляют отраслевые гильдии: Production Sound Technicians Guild — Гильдия специалистов по звуку, Motion Picture Editors Guild (или Editors Guild) — Гильдия монтажеров, Art Directors and Graphic Artists Guild — Гильдия художников и графиков, Animation Guild — Гильдия аниматоров и т. д. Всего этот союз

насчитывает 18 различных профессиональных гильдий, в которые входят более 100 000 человек.

Еще одно звено голливудской кинематографической модели — *цепи кинотеатров* (аналоги их у нас сейчас называются сетями). Надо учесть, что в США (а по их примеру и в Европе) кинотеатры классифицированы по типу фильмов, которые в них показываются, и по времени их релиза: First-run Theater, Second-run Theater, Repertoire/Repertory Theater, Adult Theater, IMAX Theater.

First-run Theater («первоэкранный кинотеатр»): здесь идут фильмы, во-первых, снятые на студиях мейджоров либо крупных независимых (типа DreamWorks) и прокатываемые крупными дистрибьюторами, — то есть фильмы, относящиеся к так называемому мейнстриму; во-вторых, они показываются в начальный период релиза (потому кинотеатр и называется First-run, первоэкранным). Здесь-то и проводятся премьерные торжества с участием звезд. Более того, именно в первоэкранных кинотеатрах по сборам за первый уик-энд определяется прокатное будущее фильма (количество копий, число кинотеатров и т. д.).

Second-run Theater («второзкранный»); он же — Discount Theater («кинотеатр по доступным ценам»), он же — Dollar Theater («однодолларовый кинотеатр»), он же — Cheap Seats («дешевые места»): здесь идут фильмы спустя примерно месяц после показа в первоэкранных кинотеатрах, и билеты здесь, понятно, дешевле. Показ фильма в таком кинотеатре означает сигнал видеодистрибьюторам: скоро можно будет начинать видеорелиз, то есть переводить фильм на другие носители (DVD, например), предназначенные для домашних экранов, или продавать его телекомпаниям.

Repertoire/Repertory Theater («репертуарный кинотеатр»), он же — Arthouse, то есть в нем показываются фильмы, которые у нас называются «Кино артхаус», или «другое кино», или «кино для продвинутых» и т. д. В Англии такие фильмы называют «независимым кино» (Independent Cinema).

Adult Theater («кинотеатр для взрослых»). В США эти кинотеатры также называются Sex Theater (перевод нужен?). В Европе

они обозначаются буквой «X» (той же, что и соответствующая прокатная категория). Ясно, что их репертуар — эротические или порнографические фильмы.

Наконец, IMAX Theater — кинотеатры, оборудованные стереоскопической аппаратурой технологии IMAX. В США первый такой кинотеатр был открыт в Сан-Диего (Калифорния) в 1973 г.

Все кинотеатры, понятное дело, кому-нибудь да принадлежат; они объединены так, чтобы образовать своего рода цепи (Chains). Таких цепей более восьми десятков. Разумеется, они разной «длины» и, соответственно, разной доходности. К 2008 г. десяток наиболее длинных, а стало быть, и доходных «цепей» в Северной Америке (в США и Канаде) состоял из: Regal Entertainment Group (6793 экрана в 551 кинотеатре), AMC Entertainment Inc. (4628 экранов в 305 кинотеатрах), Cinemark Theatres (3742 экрана в 306 кинотеатрах), Carmike Cinemas (2341 экран в 262 кинотеатрах), Cineplex Entertainment (1328 экранов в 130 кинотеатрах), National Amusements (1047 экранов в 83 кинотеатрах), Kerasotes Theatres (941 экран в 100 кинотеатрах), Marcus Theatres (766 экранов в 57 кинотеатрах), Hollywood Theaters (536 экранов в 55 кинотеатрах), Rave Motion Pictures (445 экранов в 28 кинотеатрах).

Сегодня принято различать моноэкранный кинотеатр с одним экраном (раньше такие кинотеатры назывались однозальными); миниплекс — комплекс с количеством залов от двух до восьми; мультиплекс — комплекс, рассчитанный на 9–15 залов; мегаплекс, рассчитанный на 16 залов и больше.

Особенность общей структуры голливудской модели кинопроизводства заключается в том, что в организационном отношении каждое звено вполне самостоятельно, но без других звеньев лишено смысла. Зачем строить кинотеатры, если нет фильмов? Зачем снимать фильмы, если их негде показывать? Кому нужны сервисные компании, если нет ни фильмов, ни кинотеатров? И так далее. Все эти сегменты кинематографической деятельности оправданы только вместе взятые. В этом и состоит исторический «урок» нового Голливуда.

Совсем по-другому дела обстоят в Европе, особенно в трех кинематографиях, так сказать историеобразующих, — итальянской, французской и немецкой. И впрямь, разве не на этих кинематографиях семь десятилетий держался кинематограф в Старом Свете? Ни о них ли мы с вами до сих пор разговаривали? Как ни удивительно (а возможно, и совсем неудивительно), но в новейшей Истории европейского кинематографа важнейшую роль наконец-то начали играть географические, экономические и популяционные («населенческие») факторы. Говорю «наконец-то» не потому, что радуюсь этому (тут радоваться нечему), а потому, что этого давно следовало ожидать. Европейскому кино еще сильно повезло — в том смысле, что ждать пришлось довольно долго и национальные кинематографии успели проявить себя, причем с самой лучшей стороны. Иначе не видать бы нам ни Феллини с Антониони, ни Годара с Трюффо, ни Бергмана с Буньюэлем, ни Фасбиндера с Вендерсом.

Взгляните на политическую карту Европы: ведь здесь даже наиболее крупные страны на самом-то деле не так уж и крупны.

В Германии живут 82,4 млн человек (сейчас, после объединения в 1990 г., это самая крупная страна Европы), в Турции — 69,6 млн, во Франции — 61,9 млн, в Великобритании — 60,4 млн, в Италии — 58,9 млн. В остальных народах еще меньше, и не просто меньше, а гораздо меньше: в Украине — 47,4 млн человек, в Испании — 45,3 млн, в Польше — 38,6 млн, в Румынии — 22,3 млн, в Нидерландах (Голландия) — 16,4 млн, в Греции — 10,6 млн, в Бельгии — 10,5 млн, в Португалии — 10,5 млн, в Чехии — 10,2 млн, в Венгрии — 10 млн, в Швеции — 9 млн, в Австрии — 8 млн, в Болгарии — 7,4 млн, в Швейцарии — 7,4 млн, в Дании — 5,4 млн,

в Словакии — 5,4 млн, в Финляндии — 5,2 млн, в Норвегии — 4,5 млн, в Ирландии — 4 млн, ну и т. д.

Сравните эти цифры с населением США (295,7 млн), Индии (1 млрд 170 млн) и Китая (1 млрд 342 млн). [Все данные на 2008/2009 год.]

Достаточно ли такой численности населения, как в европейских странах, чтобы в каждой из них сформировалась мощная независимая кинопромышленность? Ведь именно населению приходится оплачивать плоды ее деятельности. Как показала История кино, до определенного момента — достаточно. Однако стоит этому моменту наступить, как кинопромышленность рушится. На первых порах, если помните, даже маленькая Дания в 1910-х гг. (при вдвое меньшем, чем ныне, населении) обладала собственной, и интересной, кинематографией, а значит, и кинопромышленностью, ведь кинопроизводство было дешевым, а валюта — дорогой. Для Дании роковой момент наступил с началом Первой мировой войны. Слишком маленькая страна, слишком мелкая и зависимая индустрия, чтобы выдержать напряжение и груз мирового конфликта, связанные с ним (торговые ограничения).

Такие факторы, как стоимость кинопроизводства и количество кинозрителей, его оплачивающих, действовали всегда, действовали они и по окончании Второй мировой войны (в условиях уже звукового кино), но в ту пору вполне благотворно. Особенно это касается Италии и Франции.

Факторов, обеспечивших успех, например, неореализма и Авторского кино в Италии или французской Новой волны, было совсем немного, но они-то и сыграли в кинематографе Италии и Франции решающую роль:

— сравнительно невысокая стоимость съемок (относительно дешевая аппаратура, минимум павильонов

и скромные гонорары неактеров и еще незначительных исполнителей);

- общественное чутье наиболее одаренных режиссеров на проблемы, волнующие соотечественников;
- новизна и оригинальность художественной манеры;
- интерес достаточного числа зрителей — достаточного, во всяком случае, чтобы окупить затраты.

Таковы материальная и художественная основы Авторского кино и в Италии, и во Франции (сюда можно добавить Англию с ее кинематографом «рассерженных» и Германию с ее Новым кино). Новизна и своеобразие режиссерской манеры и массовый интерес зрителей привлекли, в частности к итальянским фильмам, и зарубежных продюсеров, и прокатчиков, столкнувшихся с тем, что и в их странах среди многочисленных зрителей возник интерес к проблемам, аналогичным итальянским, и к фильмам, в которых эти проблемы обыгрывались. Потому-то вокруг итальянских (и французских) фильмов в 1960–1970-х гг. и завертелся международный бизнес, оказавшийся успешным при сравнительно дорогой валюте. Такое явно прогрессивное развитие европейского кино продолжалось, по сути, три десятилетия, с 1946 г. примерно до середины 1970-х гг.

А затем в Голливуде вышли в прокат «Звездные войны» — фильм, который при относительно небольшом бюджете принес колоссальную прибыль; как следствие, американские фильмы стали пользоваться уже безоговорочным и повсеместным успехом, подавляя любых конкурентов теперь уже миллиардными доходами; съемки стремительно и бесконтрольно дорожали (легко объяснимый эффект огромных прибылей), и для наших трех «двигателей» европейского кино в свою очередь наступил все тот же роковой момент. Конечно, в каждой стране «большой тройки» он окрашивался в свои тона, но в эти

тона то и дело замешивались цвета американского флага. Для европейских кинематографий, особенно в Италии и во Франции, Голливуд начиная с 1970-х гг. оказался на редкость неудобным, неуместным и несвоевременным, но в условиях глобализации неизбежным, а потому и роковым конкурентом.

В Италии Здесь еще в 1970-х гг. на судьбе национального кино начали сказываться два разнонаправленных процесса — один внутренний, продиктованный местечковым характером фильмов (страна-то небольшая); другой внешний, берущий начало за Атлантикой, все в тех же США.

Во-первых, Италию захлестнул поток специфической кинопродукции явно местечкового характера, то есть рассчитанной исключительно на «своих», на то, что такая публика «съест» все:

— эротические фильмы («*Сверхзапретный Декамерон*» Франко Мартинелли, 1972; «*Профессорша естественных наук*» Микеле Тарантини, 1976; «*Черная Эммануэль*» Адальберто Альбертини, 1976; «*Калигула*» Тинто Брасса, 1979; «*Моя жена возвращается в школу*» Джулиано Карнимео, 1981);

— фильмы ужасов («*Убийства в ночном поезде*» Альдо Ладдо, 1975; «*Ад живых мертвецов*» Бруно Маттеи и Клаудио Фрегассо, 1980);

— детективы (giallo) («*Следствие закончено — забудьте*» Дамиано Дамиани, 1971; «*Человек на коленях*» Дамиано Дамиани, 1979; «*Дом с желтым ковром*» Карло Лидзани, 1983) и т. д.

Несмотря на относительную да и кратковременную популярность всей этой продукции, ее дешевизна (за исключением «*Калигулы*») скоро сказала прежде всего на общей посещаемости кинотеатров. Не могла не сказаться, ведь фильмы эти слишком специфичны, рассчитаны больше на фанатов, нежели на массового зрителя, который явно почувствовал, что он кинематографистов не интересуется. Дома массовый зритель в конце концов отказался смотреть эту продукцию, а продавать ее за рубеж стало некуда (там и своего добра хватало); как итог, зрители стали и вообще охладевать к кинематографу — из года в год сотнями закрывались кинотеатры (в 1960 г. было 10 393 кинотеатра, в 1970-м — 9439, в 1980-м — 8453), стремительно сокращались доходы от продаж как на внутреннем, так и на внешнем кинорынке.

Во-вторых, за Атлантическим океаном правительство США в тех же 1970-х гг. решило изменениями в налогообложении стимулировать продюсеров, инвестировавших в фильмы, которые

снимались на родине (в Голливуде). Как итог — из итальянского кинопроизводства (да и из английского тоже) стали изыматься американские инвестиции, собственно до тех пор и обеспечивавшие развитие местного кинорынка начиная еще с 1950-х гг. Соответственно, из итальянских фильмов постепенно исчезали и харизматичные американские звезды, традиционно привлекавшие поклонников, причем настолько многочисленных, что за их счет оказалось возможным существенно поддерживать кинопроизводство на протяжении нескольких десятилетий.

Эти-то два процесса (внутренний и внешний), в сущности, и «разорвали» итальянскую кинопромышленность на мелкие части, сделав ее дробной и неконкурентной. В результате этой раздробленности численность кинопроизводителей росла быстрее числа фильмов, которые они производили! Так, в 1981 г. 103 итальянских фильма были произведены 67 кинокомпаниями, а в 1995 г. — 77 фильмов и... 106 компаний! Из них только две имеют солидную финансовую основу и структуру трестовского типа — *Cecchi Gori Group* и *Filmauro*.

В этих условиях на передний план выдвигаются две группы телевизионных компаний, обладающие достаточно серьезными финансовыми ресурсами и контролирующие каждая целый ряд кинопроизводящих фирм: во-первых, *RAI-TV* (*Radiotelevisione Italiana S.p.A.*), государственная телерадиокорпорация, включающая в себя кинопроизводственный холдинг под названием *RAI-Cinema*; во-вторых, негосударственная корпорация *Mediaset Group*, принадлежащая клану Берлускони и контролирующая, в частности, кинокомпанию *Medusa*.

И особенности кинопродукции, достаточно сильно зависящей от местных нравов (отсюда — ее дешевизна, местечковость и вульгарность), и чувствительные для Италии изменения Голливудом рыночных правил торговли, и общие глобализационные процессы, больно ударившие по европейским киноиндустриям, и конкуренция с телесериалами, ну и, ясное дело, раздробленность национального кинопроизводства — все это вместе взятое,

возможно, и привело не просто к кризису, но к настоящему обвалу итальянского кинематографа по всем направлениям.

И наконец, наверное, нужно добавить уход из жизни с середины 1970-х гг. целого поколения режиссеров — людей, на протяжении нескольких десятилетий обеспечивавших (и обеспечивших) итальянскому кино всемирный авторитет: Витторио Де Сики (1902–1974), Пьетро Джерми (1914–1974), Пьера Паоло Пазолини (1922–1975), Лукино Висконти (1906–1976), Роберто Росселлини (1906–1977), Валерио Дзурлини (1926–1982), Элио Петри (1929–1982), Ренато Каstellани (1913–1985), Стено (Стефано Ванцины, 1915–1988), Серджо Леоне (1929–1989), Луиджи Дзампы (1905–1991), Федерико Феллини (1920–1993), Джузеппе Де Сантиса (1917–1997), Марко Феррери (1928–1997), Микеланджело Антониони (1912–2007).

С уходом всех этих высокоталантливых людей, действительно выдающихся дарований, итальянский кинематограф в целом утратил внутреннюю емкость, а значит, и всемирное понимание, превратившись в зрелище плоское, мелкотравчатое, провинциальное, местечковое, за пределами страны (да и внутри тоже) мало кому интересное. Для итальянского кинопроизводства все эти перемены обозначили кризис, причем системный кризис, как никогда в прошлом затронувший решительно все аспекты кинематографической деятельности — и производственные, и творческие.

Итальянское кино эпохи Рубежа — это смесь местечковых фильмов одних и тех же жанров, повторяющихся из десятилетия в десятилетие: комедии («Жизнь прекрасна» Роберто Бенини, 1998; «Хлеб и тюльпаны» Сильвио Сольдини, 2000; «Третья звезда», Альберто Феррари, 2005; «Бывшие» Фаусто Брицци, 2009); детективы и полицейские фильмы («Синдром Стендаля» Дарио Ардженто, 1996; «Площадь Пяти Лун» Ренцо Мартинелли, 2003); фильмы ужасов («Моя любимая игра» Фабио Гуальоне, 2007; «Тень» Федерико Дзампальоне, 2009). И т. д.

Перечислять фильмы, разумеется, можно и дальше, но... зачем? Среди них, увы, нет запоминающихся произведений —

одна «развлекуха» (уж извините за термин). Однако из всего дальнейшего потока названий, обозначенного мною как «и т. д.», я все-таки выловил пару фильмов, достаточно интересных и поучительных. Речь идет о «*Простой формальности*» Джузеппе Торнаторе (1994) и «*За облаками*» Микеланджело Антониони и Вима Вендерса (1995).

«*Простая формальность*»: однажды во время проливного дождя полицейский патруль задерживает в лесу человека без документов (Жерар Депардьё). В участке его допрашивает комиссар (Роман Поланский): в округе произошло убийство. Задержанный говорит, что он знаменитый писатель; комиссар цитирует строки из романа, арестованный их не узнает, но, как выясняется, он и правда знаменитый писатель. Отвечая на вопросы комиссара, он не может вспомнить, что делал несколько часов назад, и комиссар начинает подозревать, что задержанный и есть убийца. Во время допроса само преступление (убийство неизвестно кого и непонятно кем) становится просто поводом к долгому, изматывающему разговору двоих, один из которых никак не может поверить, что ему говорят правду, а другой не хочет вытаскивать со дна души свои тайны.

Фильм интересен тем, что в рамках незатейливого сюжета режиссер сумел разыграть по-настоящему глубокий конфликт характеров, личностей — и типичных, и нетипичных одновременно. При ограниченном количестве событий (допрос в полицейском участке) фильм довольно сложно построен, и его явно недостаточно посмотреть один раз.

В свою очередь, «*За облаками*» состоит из четырех не связанных между собой новелл, прослоенных эпизодами, где Кинорежиссер (в исполнении Джона Малковича) раздумывает над персонажами этих новелл. «Хроника несостоявшейся любви» — о том, как познакомились юноша и девушка и как они расстались. По словам Кинорежиссера, Сильвано любил эту девушку, никогда ею не обладая. «Девушка, преступление...»: Кинорежиссер знакомится с девушкой, которая признается ему, что убила своего

отца двенадцатью ударами ножа. По его словам, он искал здесь персонажа, а нашел целый сюжет. «Не ищи меня»: герой новеллы знакомится с девушкой и с ней изменяет жене, которая уходит от него; по объявлению она находит квартиру и обнаруживает там жильца этой квартиры — от него ушла жена, а квартиру сдала по объявлению. «Тело, слепленное из грязи»: молодой человек знакомится с девушкой, которая сообщает ему, что на следующий день уходит в монастырь.

Этот фильм обычно приписывают одному Антониони, но так ли это? Мог ли 83-летний Антониони, особенно после тяжелейшего инсульта, приведшего к частичному параличу, после длительной реабилитации поднять весь тот съемочно-монтажно-тонировочный груз, что именуется постановкой фильма, плюс то, что уже с конца 1980-х гг. называлось *postproduction*, плюс проблемы финансирования? И, если бы к процессу не подключился Вим Вендерс, фильм не состоялся бы. Тут даже спорить не о чем: в сущности, Вендерс, называвший себя «учеником» Антониони, пожертвовал ради «учителя» собственным временем и творческими планами.

Однако Вендерс явно не ограничился одними только организационными обязанностями; в этом фильме, на мой взгляд, очевидно слияние двух стилей, двух режиссерских манер. Потому «*За облаками*» полезно смотреть и как фильм Антониони, и как фильм Вендерса, и как фильм эпохи Рубежа.

Кроме того, оба фильма сняты в духе глобализации, в том числе и кинематографа: у «*Простой формальности*» — итало-французское производство (Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica, DD Productions, Film Par Film, Orly Films, Sidonie, TF1 Films Production), итальянские актеры заняты только на второстепенных ролях; у «*За облаками*» — американо-французское производство (Sunshine, France 3 Cinéma, Ciné B), из 12 задействованных в фильме актеров только два итальянца, одна испанка, остальные — французы и американцы.

Сюда можно было бы добавить и «*Мечтателей*» Бернардо Бертолуччи. Хотя в этом фильме, снятом в 2003 г., почти невозможно

узнать автора «Конформиста» (1970), «Последнего танго в Париже» (1972), «Последнего императора» (1987) или «Маленького Будды» (1993). Действие в фильме разворачивается в 1968 г. в Париже, куда приезжает американский студент Мэтью. У дворца Шайо проходит акция против решения правительства уволить Анри Ланглуа с поста директора Французской синематеки. Мэтью знакомится с двумя молодыми людьми, братом и сестрой, заядлыми киноманами, то и дело на пари разыгрывающими друг перед другом сценки из всевозможных фильмов. Мэтью видит, что отношения между братом и сестрой далеко не родственные, а любовные, и постепенно втягивается в них. По мере того как взаимоотношения всей троицы мало-помалу становятся более напряженными, накаляется и обстановка на улицах — демонстрантов разгоняет полиция.

Фильм снят по сценарию Гилберта Эдера, написанному в основном по его же романам «Мечтатели» и «Непорочные». По-видимому, замысел предусматривал параллельное развитие двух повествовательных линий — внешней (события февраля — марта 1968 г.) и внутренней, то есть взаимоотношений в эти же месяцы трех молодых мечтателей. Можно предположить, что внешняя событийная линия понадобилась режиссеру для того, чтобы вызвать у своего ровесника зрителя особые, ностальгические переживания, заставить его вспомнить столкновения на парижских улицах 35-летней давности, в которых этот зритель, возможно, участвовал. Отсюда — черно-белая хроника, где нетрудно различить знакомые исторические личности.

В соответствии с внешними событиями должна была выстроиться и внутренняя линия, которая, наверное, задумывалась как лирический отзвук этого шума Истории, уличных столкновений, как «тьень», которую всякое историческое событие отбрасывает на стены частной квартиры, на судьбы ее обитателей. И главные герои, и их единомышленники на улице потому невинные и непорочные мечтатели, что абсолютно бескорыстны — у них нет ни политических, ни экономических, ни эгоистических (например,

матримониальных) целей или интересов. По сути, всем им, кроме режиссеров Новой волны, не было дела персонально до Ланглуа, многие о его существовании прежде даже не подозревали — им было только неприятно своеволие и самодурство министра; кино им нравилось как пища для души, а партнер (не важно, брат это, сестра или случайный знакомый) — как повод для открытого проявления чувств, ничем не скованного.

Возможно, замысел осознавался именно таким, а возможно, и нет. Но какие бы догадки относительно замысла нам с вами ни приходили на ум, основными в фильме стали не внешние, уличные события, а внутренние, квартирные — сексуальные взаимоотношения трех молодых героев. Их-то откровенные, на грани порнографии, забавы и превратились в главный «аттракцион» фильма, явно заслонивший в глазах зрителей собственно события февраля — марта 1968-го. Не случайно в американском прокате фильм получил одну из самых строгих категорий — NC-17 (No Children under 17; категорический запрет на посещение кинотеатра лицам 17 лет и младше).

И вновь титровая «шапка» *«Мечтателей»*, в сущности, лишена итальянских фамилий: кроме режиссера (Бертолуччи), оператора (Фабио Чанкетти) и монтажера (Якопо Куадри), все остальные — либо французы, либо англичане, а исполнитель роли Мэтью, Майкл Питт, и вовсе американец. И здесь нет ничего удивительного, ведь фильм совместного франко-англо-итальянского производства (продюсер — Джереми Томас). Другими словами, и *«Мечтатели»*, в свою очередь, результат глобализации в европейском кинопроизводстве.

Во Франции Разумеется, глобализация не миновала и Францию, да и какая страна ее избежала? Однако по сравнению с итальянской кинематографией кинематограф Франции, как выяснилось, оказался гораздо менее зависимым от всепроникающего голливудского влияния. Здесь на помощь «киношникам»

пришли государство и телевидение. Благодаря им французские фильмы, в отличие от итальянских, вплоть до сего дня сохранили значительную производственную и финансовую независимость от зарубежного капитала (не только американского), а вместе с ней и национальное своеобразие сюжетов — конечно, насколько это возможно в эпоху глобализации. Во всяком случае, если и не кинематограф Франции в целом, то многие французские фильмы по-прежнему остаются востребованными за рубежом, по крайней мере у европейских соседей.

Как и в Италии, здесь на протяжении 1980-х гг., этого первого десятилетия эпохи Рубежа, также снижалась посещаемость кинотеатров: в 1980 г. в кинотеатрах было продано 179 млн билетов, а в 1990-м — 122 млн.

Объяснить эту динамику посещаемости можно только событиями, происходившими в стране, ведь кинозритель — тот же работник любой сферы деятельности, а затем и покупатель, в том числе и билетов в кинотеатры. Кроме того, он еще и избиратель. На мой взгляд, на массового кинозрителя, а вслед за ним и на французский кинематограф 1980-х гг. заметнее всего повлияли два обстоятельства — последствия выборов (президентских в мае 1981-го и парламентских в мае 1986-го) с их то национализацией, то денационализацией крупных предприятий и видеореволюция, произошедшая как раз в эти годы.

С другой стороны, несмотря ни на какие выборы, общий уровень жизни населения в те годы рос и рос на зависть всем остальным. Судите сами: к концу 1980-х — началу 1990-х гг. 90% семей жили в комфортабельных условиях — в отдельных квартирах или даже собственных домах; у более чем 2 млн семей имелись загородные дома; 90% семей владели по крайней мере одной автомашиной; в домах 86% семей стояли цветные телевизоры. И все это несмотря на реальное расслоение общества на бедных и богатых, когда 10% семей владели 50% общественного богатства, а 50% семей досталось лишь 8% богатства страны (цифры заимствую из книги В.П. Смирнова «Франция в XX веке», 2001).

Когда высокий жизненный уровень в демократической стране становится привычным, люди в своей массе (не отдельные группы, классы или слои общества, а именно масса, то есть все или почти все) меньше интересуются политикой, а больше — не только материальными, но и культурными ценностями; в стране вместо уже решенных производственных задач во главу угла ставятся задачи научные. Такое общество иногда называют постиндустриальным, и оно-то, по сути, и сложилось во Франции в 1980-х гг. Здесь, в постиндустриальных условиях, и стала возможной исключительная роль телевидения: оно уже не только объединяло зрителей (выполняя коммуникативные функции), но и формировало у них особые интересы и увлечения в области культуры, выполняя еще и функции воспитательные, организационные, объединительные, финансовые, влияя теперь уже не только на совершенствование собственной структуры, но и на развитие, например, кинематографа. Так, в 1986 г. по телевидению показали 800 фильмов, а в 1989-м — 1300.

И здесь самое время вспомнить о видеореволюции. По крайней мере во Франции, она практически оказалась следствием высокого жизненного уровня и выразилась в стремительном наращивании числа видеорекордеров в частных руках: в 1980 г. ими обладали 200 000 человек; в 1982-м — 1 млн, в 1983-м — 3 млн, в 1988-м — 5 млн, в 1990-м — 10 млн (www.cnc.fr/web/en/statistics). И вот ситуация: по телевидению показывается свыше тысячи фильмов, а у шестой части населения страны (то есть опять-таки едва ли не в каждой семье) есть видеомэгафоны, с помощью которых все имеют возможность бесплатно записывать и смотреть эти фильмы на том же телеэкране! В этой ситуации удивительно не то, что посещаемость кинотеатров падала, — удивительно то, что в кинотеатры еще кто-то ходил.

До 1984 г. монополией на показ фильмов по телевидению обладала (через канал TF1) единственная в стране телекомпания ORTF (Office radio-télévision française), к тому же принадлежавшая государству, но 4 ноября 1984 г. начал вещание первый частный

телеканал — Canal+ с абонентской платой, его сетка целиком состояла из новых фильмов.

И сегодня основные темы Canal+ — кино и спорт. Он входит в медиакомпанию Groupe Canal+ (филиал медиаконгломерата Vivendi SA), которая, кроме него, включает и компанию StudioCanal, производителя и дистрибьютора фильмов. StudioCanal, основанная в 1988 г. как Canal+Production, в 1990-м была переименована в Le Studio Canal Plus; в сфере ее интересов — третья по величине фильмотека в мире, насчитывающая более 5000 фильмов. В 2000 г. Le Studio Canal Plus и Canal+DA (владелец фильмотеки) объединились, что и привело к созданию компании StudioCanal.

Позднее, в русле денационализации, от ORTF отпочковались еще два частных канала — La Cinq («Пятая»; 1986–1992) и М6 (с 1987 г.), задачей которых также была демонстрация новых фильмов. Создание этих частных каналов на базе ORTF стало прелюдией к приватизации старейшего государственного канала TF1 (был образован еще в 1963 г., а в 1987-м приватизирован). Став частным, TF1 тут же привлек к себе внимание любителей кино — за короткое время у него десятикратно выросло число подписчиков — с 230 000 в 1987-м (год приватизации) до 3 млн в 1990-м. Таким образом, и по Canal+, и по La Cinq, и по М6, и по TF1 в изобилии, по сути круглосуточно, демонстрировались кинофильмы.

Ничего удивительного, что в такой ситуации телекомпании не только показывали фильмы, но и начинали активно финансировать кинопроизводство, и все тот же Canal+ занял здесь особое место. И по сей день он рекламирует до 80% всех выходящих в прокат французских фильмов, и ему же принадлежит пятая часть непосредственных доходов от кинопроката.

Теперь, собственно, о фильмах. Надо учесть, что с рубежа 1950-х и 1960-х гг. минуло уже больше столетия, и ожидать от кинематографа 1980–2000-х гг. каких-либо «новых волн» просто бессмысленно. И не только во Франции. Жизнь раскалывалась на множество мелких драм и, соответственно, порождала

множество мелких тем и сюжетов (у нас в советские времена это называлось мелкотемьем). Разумеется, и кино Франции, как и весь мировой кинематограф эпохи Рубежа, оказалось фрагментировано, расколото, раздроблено — назовите как хотите. Целостных направлений с единой программой, или общими принципами, или, во всяком случае, с общим отношением к изображаемому миру уже давно нет нигде (последнее — вымороченная и тихо скончавшаяся датская «Догма-95»). Для нас с вами это означает, что из многосотенного массива французских фильмов, выпущенных за три последних десятилетия, нам придется «вылавливать» отдельные произведения, в той или иной степени поучительные или хотя бы просто заслуживающие внимания.

Вот два десятка картин с 1980-х гг. по недавнее время (так сказать, топ-20), которые французские кинозрители предпочли всем остальным (в порядке снижения посещаемости; за единственным исключением посещаемость фиксируется только во Франции):

1. комедия «Добро пожаловать к шти!» («Бобро поржаловать!»), Bienvenue chez les Ch'tis, 2008; 20,4 млн билетов) Дани Буна;
2. комедия «Астерикс и Обеликс: миссия Клеопатра» (Astérix & Obélix: Mission Cleopâtre, 2002; 14,5 млн билетов) Алена Шаба;
3. приключенческая комедия «Пришельцы» (Les Visiteurs, 1993; 13,7 млн билетов) Жана-Мари Пуарэ;
4. комедия «Веселые и загорелые» (Les Bronzés 3 — Amis pour la vie, 2006; 10,3 млн билетов) Патриса Леконта;
5. приключенческая комедия «Такси-2» (Taxi 2, 2000; 10,35 млн билетов) Герарда Кравчика;
6. комедия «Трое мужчин и люлька» (3 hommes et un couffin, 1985; 10,2 млн билетов, в СССР 33,5 млн билетов) Колин Серо;
7. комедия «Ужин придурков» (Le Dîner de cons, 1998; 9,2 млн билетов) Франсиса Вебера;

8. романтическая драма «Голубая бездна» (Le Grand Bleu, 1988; 9,2 млн билетов) Люка Бессона;
9. комедия «Астерикс и Обеликс против Цезаря» (Astérix et Obélix contre César, 1999; 8,9 млн билетов) Клода Зиди;
10. музыкальная драма «Хористы» (Les Choristes, 2004; 8,6 млн билетов) Кристофа Баратье;
11. романтическая комедия «Сказочная судьба Амели Пулен» («Амели», Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001; 8,6 млн билетов) Жан-Пьера Жёне;
12. приключенческая комедия «Пришельцы-2: коридоры времени» (Les Visiteurs II: Les couloirs du temps, 1998; 8 млн билетов) Жана-Мари Пуаре;
13. приключенческая комедия «Индец в городе» («Индец в Париже», Un indien dans la ville, 1994; 7,1 млн билетов) Эрве Палю;
14. фантастический боевик «Пятый элемент» (Le Cinquième Élément, 1997; 7,7 млн билетов) Люка Бессона;
15. комедия «Это правда, если я вру! — 2» (La Vérité si je mens! — 2, 2001; 7,8 млн билетов) Тома Жилу;
16. комедия «Три брата» (Les Trois Frères, 1995; 6,8 млн билетов) Бернара Кампана и Дидье Бурдона;
17. комедия «Астерикс на Олимпийских играх» (Astérix aux Jeux olympiques, 2008; 6,8 млн билетов) Фредерика Форестье;
18. приключенческая комедия «Такси» (Taxi, 1998; 6,5 млн билетов) Жерара Пире;
19. фэнтези «Артур и минипуты» (Arthur et les Minimoys, 2006; 6,4 млн билетов) Люка Бессона;
20. биографическая драма «Гордость моего отца» (La Gloire de mon père, 1990; 6,3 млн билетов) Ива Робера. (Цифры взяты с сайта cinema-francais.fr.)

Итак: 15 из топ-двадцатки наиболее посещаемых фильмов — комедии. Удивительно ли, что их чаще всего смотрят? Комедии — жанр беспроигрышный: самая неудачная комедия

собирает иногда больше зрителей, нежели самая удачная драма. Однако, когда комедии забирают практически всего зрителя, легко опережая даже фильмы-фэнтези или action, это означает, что либо с фильмами, либо со зрителями что-то не так. В самом деле, самый кассовый фантастический боевик «*Пятый элемент*» Люка Бессона занимает лишь 14-е место в этой двадцатке с результатом 7,7 млн билетов против 20,4 млн билетов, проданных на «абсолютного чемпиона кассы», комедию «*Добро пожаловать к шти!*» (в варианте наших переводчиков — «*Бобро поржаловать!*») Дани Буна.

Результат «чемпиона» — наивысший за всю послевоенную историю французского кинопроката; он даже обогнал знаменитую комедию Жерара Ури «*Большая прогулка*», собравшую в 1966 г. 17,2 млн зрителей, треть населения Франции тех лет. Другими словами, комедию Буна посмотрела треть нынешнего населения страны. Что же такого необычного в этой комедии?

Глава почтового отделения в Провансе мечтает жить и работать на Лазурном Берегу и для этого пускается на всякие хитрости, за которые его наказывают, переведя не на самый юг (в Ниццу), а, наоборот, на север, в провинциальный городок Берг. Там все говорят на шти — пикардском диалекте французского языка, и первое время герой и окружающие его люди друг друга плохо понимают. Однако, когда все наконец улаживается, приходит депеша от начальства: героя переводят-таки на Лазурный Берег.

Если убрать из фильма цвет, получится обычная неореалистическая картина на французский манер — настолько просто и без затей она снята. Уже сама исходная ситуация — противоречие между традиционными жизненными укладами и их языковым осмыслением (диалектами) — придает фильму местечковый характер, делает его до конца понятным только своим. Надо быть французом (по крайней мере франкофоном), чтобы в полной мере оценить — даже не столько язык — различие взглядов на жизнь между людьми двух небольших территорий — жителей Прованса (юг) и Пикардии (север).

Неожиданную и абсолютную популярность во Франции этой столь же абсолютно местечковой картины объяснять приходится не какими-то выдающимися художественными достоинствами (их здесь, откровенно говоря, нет), а процессами, происходящими во французском обществе и все более привлекающими к себе внимание. Ну например, уже застарелым социальным, либо экономическим, либо политическим (или и тем, и другим, и третьим) неравенством между отдельными регионами (провинциями) страны. Мы с вами об этом неравенстве можем только догадываться, а режиссер, видимо, это знал, и все, что он сделал в фильме, — так это комически акцентировал проблему, причем достаточно традиционно.

В России хорошо известна другая французская комедия из топ-двадцатки — *«Сказочная судьба Амели Пулен»*, или просто *«Амели»*. Этот фильм гораздо интереснее, чем *«Добро пожаловать к шти!»*, во всяком случае если смотреть не из Франции (11-е место в двадцатке, 8,6 млн билетов), а со стороны, например из России, где уже который год для любого отечественного фильма не то что 20 млн, но и 8,6 млн зрителей, по сути, недостижимая мечта и режиссера, и продюсера.

В одном из кафе на Монмартре работает молодая женщина Амели Пулен, которая старается помочь всем, с кем ее сталкивает жизнь; в конце концов Амели и сама находит свое счастье.

И это комедия? Не знаю, как вас, читатель, а меня мой пересказ этого блистательного фильма совершенно не устроил. Но что же делать? Комедию вообще невозможно правильно пересказать — ее нужно смотреть. Вся конструкция *«Амели»* окрашена иронией: авторы подшучивают над своими героями, погружая их в привычный мир вещей, чуть ли не уравнивая их с предметами их увлечений, но показывая, что счастье-то не в вещах, не в привычках и склонностях, а в чем-то другом, в чувствах например. Кроме того, все персонажи этого фильма объединены, «собраны» в пределах одного мгновения, одной минуты — все, что с ними случается, происходит в одно и то же время. А это

в свою очередь резко ускоряет даже не ритм фильма — ритм восприятия (комического восприятия). Мы, словно в ускоряющем рапиде, подгоняем события, и без того развивающиеся достаточно быстро, всякий раз на коротком отрезке времени, пока муха сделает бог знает сколько взмахов крылышками.

В отличие от многих фильмов в «Амели» авторы заигрывают со зрителем, во-первых, комментируя за кадром многие события, а во-вторых, заставляя свою героиню то и дело обращаться к нам, чтобы рассказать о своих переживаниях (например, в эпизоде в кинотеатре). «Фирменная» гримаска Амели — лукавая улыбка и хитрый взгляд ее больших и глубоких глаз — неизменно обращена к зрителю (с другими персонажами она почти всегда разговаривает, едва ли не угрюмо глядя исподлобья). Добавьте к этому красивый дизайн кадра, почти рекламное изображение быта, яркий «веселый» цвет, и вот мы здесь, в России, полтора десятилетия назад с удовольствием наблюдали перипетии из «сказочной» жизни Амели. Они нам нравились едва ли не больше событий в жизни героев «Санта-Барбары».

Если массовый зритель охотно смотрел фильмы из топ-двадцатки (что подтверждают цифры посещаемости кинотеатров), то французский кинематограф жил, естественно, не только этими фильмами — снимались и другие. Ну например, ряд фильмов, объединенный термином *Cinéma du look* — если английское слово *look* понимать как взгляд, то получится «кинематограф точки зрения» (на мир); если *look* — «внешность», «облик» или, в переводе с французского, «стиль», то складывается «стильное кино» или «кино стиля»; если *look* — от глагола «искать», то *Cinéma du look* окажется «экспериментальным кино». Я имею в виду фильмы, снятые Жан-Жаком Бенексом («Дива», 1981; «Луна в сточной канаве», 1983; «37,2° по утрам», 1986; «Розалин и львы», 1989; «Остров мастодонтов», 1992), Люком Бессоном («Последняя битва», 1983; «Подземка», 1985; «Голубая бездна», 1988; «Никитá», 1990) и Лео Караксом («Парень встречает девушку», 1984; «Дурная кровь», 1986; «Любовники с Нового моста», 1991).

Любопытно и то, что всех трех режиссеров обычно называли «необарочными», то есть считалось, что их творческая манера отождествляется с художественным стилем (барокко), который подразумевает драматическую динамику конфликта и интенсивные переживания (правда, конфликты в их фильмах довольно инертны, но страсти и правда весьма бурны). Кроме того, эту троицу именовали «би-би-си» (по начальным буквам фамилий Beinex–Besson–Carax).

«37,2° по утрам»: безумная девушка начинающего писателя доставляет обоим массу неприятностей и в конце концов выкалывает себе глаз. Когда герой осознает, что она и впрямь безумна, и понимает, что у них нет будущего, он, решившись на убийство, душит возлюбленную в больничной палате.

Фильм этот длинен (в авторском варианте — 174 минуты, то есть почти три часа, да и прокатный вариант в 115 минут тоже некороток) и потому кажется затянутым. Бенексу пришлось всякий раз придумывать, как удержать внимание зрителя этой психодрамой. Для того и понадобились повторяющиеся выходки безумной героини, которые, собственно, и скрепляют всю довольно хлипкую конструкцию длинного фильма. Если бы не иступленные припадки героини, истеричной, на грани безумия девушки, которую очень естественно, почти без нажима сыграла Беатрис Даль, вряд ли Бенексу удался бы фильм такой длины. Впрочем, истерика и безумие не имеют здесь прочной медицинской, психопатологической основы, хоть история и завершается в больнице. Истерика воспринимается в фильме как особое чудачество — такова, дескать, молодежь, что с нее взять? Правда о безумии героини раскрывается врачом лишь в финале. Тем более что и ее возлюбленный, судя по всему, немногим здоровее: чего стоят хотя бы его нападение на врача или решение задушить девушку! Если причина трагической развязки в истории этой пары влюбленных — безумие, стало быть, оно превращается в выразительный прием, в поэтический троп, в гиперболу, укрупняющую драму маргиналов или аутсайдеров.

«Подземка»: герой, живущий в метро, некогда познакомился с женой крупного бизнесмена; она приглашает его на званый ужин, где он взрывает сейф ее мужа и крадет важные документы; ему приходится скрываться в метро и от охранников бизнесмена, и от жандармов метрополитена, и в то же время он старается собрать группу музыкантов для концерта в метро. Заканчивается все концертом группы, выстрелом, слезами влюбленной женщины и «пам-пам-пам» умирающего героя.

Секрет построения «Подземки» в том, что, придумав некую интригу, режиссер убрал из нее какую бы то ни было предысторию персонажей и лишил их мотивации. В итоге он создал некий механизм зрительской догадки: зритель гадает, почему события происходят так, а не иначе, и тем самым следует за режиссером. Замечу, что этот прием — отказ от предыстории, возникший в кино еще в 1960-х гг., — помог Бессону и спустя десятилетие, при создании «Пятого элемента», отличающегося от иных фантастических фильмов именно отсутствием предыстории и персонажей, и окружающего их мира.

Необходимость догадываться о сути событий компенсирована музыкой. В сущности, в этом фильме Бессон остановился в полшаге от мюзикла. Более того, музыка здесь выполняет гораздо более важную функцию, нежели собственно в мюзиклах, как классических, так и новых: она не аккомпанирует персонажам и не служит средством их общения — в «Подземке» музыка (так называемая новая музыка 1980-х гг.) определяет и смысл фильма, и его драматургию.

На мой взгляд, интереснее других картина «Любовники с Нового моста». Сквозь историю о клошаре, влюбившемся в художницу, здесь явно просматривается сказочный сюжет о Красавице и Чудовище. И, как каждая сказка, фильм строится на допущениях: что, если в наши времена полюбят друг друга грязный, исцарапанный, побитый бомж в рванине (Чудовище) и обычная симпатичная девушка (Красавица)? Чтобы такая история началась, нужны определенные условия. Например, что, если некоего молодого

бомжа на ночной улице собьет машина? И что, если произойдет это на глазах у девушки-художницы с папкой рисунков в руках? Любой бомж — маргинал, ибо выброшен из нормальной жизни на ее обочину. Чтобы сойтись с таким маргиналом, девушка тоже должна быть вытолкнута, вытеснена из окружающего мира (иначе ей не познакомиться с бомжом), но для этого требуется нешуточная причина. Что, если девушка будет слепнущей, причем неотвратно? Двое конченных людей — чем ни пара?

Для эпохи Рубежа кажется симптоматичным и фильм Бертрана Блие *«Актеры»* (1999), где отражается психология актеров, их уязвимость и самолюбие. Конструкция этого превосходного фильма построена на лейтмотивах, которых здесь едва ли не столько, сколько актеров, исполняющих роли самих себя, а их полтора десятка. Но представляют актеры в фильме не только себя. Блие показывает обычных людей, которые ходят по улицам, сидят в ресторанах, как и все мы, но в каждый следующий миг могут перевоплотиться в кого угодно. Они — профессиональные актеры, лицедеи, но они — и актеры в жизни, как и все мы. Мы ведь тоже принимаем разные обличья, «играя» общественные роли — покупателей и продавцов, учеников и учителей, руководителей и подчиненных, автомобилистов и пешеходов и т. д. Вне этих ролей, у себя дома, мы — другие люди. Пройдут годы, и в фильме *«Актеры»* перед будущим зрителем предстанет целое поколение великих лицедеев, сумевших сыграть невероятное — себя и образ себя как героя времени.

В Германии В 1982 г. завершилась эпоха Нового германского кино. 10 июня на тридцать седьмом году жизни умирает Фасбиндер, и смерть его как бы зафиксировала конец этой эпохи. Новое германское кино перестало быть новым — его темы, считавшиеся еще в начале 1970-х гг. необычными, стали постепенно вырождаться, манера режиссеров, составлявших Новое германское кино, их отношение к событиям, к людям и их историям уже

больше никого не удивляло. Более того, в стране изменился и культурно-политический климат — и настроения, породившие фильмы вроде «аденауэровской» трилогии Фасбиндера, более не привлекали внимание общества, став маргинальными.

В сентябре 1982 г. в Западной Германии разражается правительственный кризис, распадается коалиция социал-демократов и свободных демократов и к власти приходит другая коалиция: те же свободные демократы блокируются с христианскими демократами. В марте 1983-го проходят федеральные парламентские выборы, по результатам которых христианские демократы во главе с Хельмутом Колем становятся правящей партией. Это событие обозначило поворот общества, так сказать, к традиционным ценностям, в том числе и в области культуры. Что и неудивительно, ибо христианские демократы всегда и всюду придерживаются консервативной политики (так происходило не только в Германии, но и в Италии например).

Для кинематографа пороговым моментом в этом смысле оказался скандал с фильмом Херберта Ахтернбуша «Привидение» (или «Призрак»), вышедшим на экраны в том же 1983 г. и обвиненным католической церковью в богохульстве (в нем рассказывалось о том, как якобы 42-летний Христос идет своим крестным путем по Баварии). Чтобы сменить политику, это обвинение пришлось как раз впору. Тут же последовала реакция министерства внутренних дел, устами своего главы призвавшего отказаться от «критиканских» фильмов 1970-х гг. и снимать побольше фильмов развлекательного характера. Что имелось в виду под «критиканскими» фильмами 1970-х гг.? Понятное дело, Новое германское кино — фильмы Вендерса, Шлёндорфа, Фасбиндера и др.

На экранах вновь, как и в 1940–1950-х гг., стали появляться фильмы на темы Второй мировой войны, причем такие, в которых зазвучали, казалось бы, уже хорошо забытые реваншистские нотки. Такова, например, «Переполненная лодка» (1981) Маркуса Имхофа. Название имеет исторический смысл: во время войны власти Швейцарии резко ограничили приток беженцев из окку-

пированных стран, заявив: «Наша лодка переполнена»; в этих условиях несколько беженцев и стараются спрятаться в «переполненной» формально нейтральной Швейцарии. Да и в фильме Вольфганга Петерсена «Лодка» того же года зрителю предлагается посочувствовать экипажу нацистской подводной лодки. Или «Конференция в Ванзее» (1984, т/ф) Хайнца Ширка: 20 января 1942 г. лидеры НСДАП и командование СС, собравшись в этом пригороде Берлина, пришли к «окончательному решению еврейского вопроса», то есть об уничтожении целой нации. В телефильме выдержано реальное время: фильм длится те самые 85 минут, что продолжалась реальная конференция. Среди других фильмов, связанных с темой «непреодоленного» прошлого, — «Жар в сердце» Томаса Койрфера (1984), «Занзибар — последний предел» Бернхарда Вики (1987, т/ф) и трилогия о Третьем рейхе Михаэля Ферхойвена: «Белая роза» (1982), «Ужасная девица» (1990), «Матушка Кураж» (1995).

Примечателен и возврат к теме «фильмы о Родине» (Heimatfilme), причем инициатива здесь принадлежала Эдгару Райцу, «подписанту» манифеста 1962 г. На эту тему он снял три телесериала: в 1984 г. — «Отчизна» (Heimat), состоявшую из 11 эпизодов разной продолжительности (от 58 до 138 минут), в 1992 г. — «Вторую Отчизну — хронику молодости» (Die zweite Heimat — Chronik einer Jugend) из 13 эпизодов в среднем по 115 минут каждый и в 2004-м — «Отчизну-3 — хронику рубежа» (Heimat-3 — Chronik einer Zeitenwende) из шести эпизодов длительностью от 100 до 132 минут. Все три сериала — почти вековая, с 1918 г., история одной из типичных германских деревушек (в фильме она названа Шаббах, Schabbach).

Впрочем, в 1990-х гг. в германском кинематографе появляются и новые имена: Дорис Дери («Мужчины», 1985; «С днем рождения, турок», 1992; «Никто меня не любит», 1994; «А я красива?», 1998; «Просветление гарантировано», 1999, и т. д.); Андреас Дрезен («Спокойная страна», 1992; «Из кожи вон», 1997; «Ночные образы», 1999; «Женщина-полицейский», 2000, и др.); Том Тиквер

(«Смертельная Мария», 1993; «Беги, Лола, беги», 1998; «Парфюмер: история одного убийцы», 2006, и т. д.) и другие режиссеры.

Дери тяготеет к лирической комедии, что ясно уже по фильму «Мужчины»: его герой, 40-летний Юлиус, типичный «белый воротничок», однажды узнает, что у его жены Паулы есть любовник, художник-хиппи Стефан; Юлиус уходит из дома и снимает комнату в квартире Стефана; подружившись с ним, он постепенно как бы перевоспитывает его, превращая художника-хиппи в нормального человека, делающего карьеру художника и тем самым по взглядам напоминающего самого Юлиуса; ну а такой любовник Паулу не интересует.

Дрезен, родившийся, учившийся и воспитывавшийся в ГДР, творчеством стал заниматься уже в объединенной Германии: «Спокойная страна» (1992), «Из кожи вон» (1997, т/ф), «Ночные образы» (1999), «Женщина-полицейский» (2000, т/ф), «Гриль-бар “На полпути”» (2002), «Вилленброк» (2005), «Лето на балконе» (2005) и т. д. В этих фильмах воссоздается жизнь в ГДР, например в «Спокойной стране»: ГДР осенью 1989 г.; молодой театральный режиссер, энтузиаст и романтик Кай отправляется в провинциальный городок, чтобы там поставить пьесу Бекета «В ожидании Годо», хотя местной театральной труппе эта пьеса и не нравится; но в Берлине назревают революционные события, и обстановка в городке радикально меняется.

Однако наибольший успех, в том числе международный, имел фильм Тома Тиквера «Беги, Лола, беги». Его простой, по сути «клиповый», сюжет решен в необычной — «сослагательной» — манере: бойфренд Лолы, красноволосой героини фильма, наркокурьер, мечтающий стать наркодилером, по глупости теряет пакет с большими деньгами, и Лола, дочка директора банка, старается помочь достать деньги. Эту историю мы видим в трех вариантах: в первом гибнет Лола, во втором — ее бойфренд, и только третий заканчивается благополучно.

Идея «сослагательности», во-первых, вновь привлекла к германскому кино внимание зрителей во всем мире, так как, в отли-

чие от большинства немецких фильмов, «Беги, Лола, беги» имел международный прокат; во-вторых, Тиквер показал, что кино еще живо, что воздействовать на зрителя можно не только компьютерными спецэффектами в период *postproduction*, но, как и прежде, и съемочными и монтажными приемами.

Несмотря на то что германский прокат все еще возглавляют американские фильмы, зрители начинают обращать больше внимания и на отечественную кинопродукцию: так, уже более десятка германских фильмов ежегодно преодолевают «рубеж успеха», собрав каждый по 1 млн зрителей и больше.

В новой России Толчком к переменам в новейшей Истории отечественного кино послужила не численность населения страны, не социальные отношения, не экономические условия, а политические (по сути, революционные) пертурбации, которые на следующей стадии развития, естественно, сказались и на социальных отношениях, и на экономической ситуации. С одной стороны, таковы традиции, сформировавшиеся еще на рубеже 1910-х и 1920-х гг. (переворот 1917 г. и его последствия). С другой — условия, в каких оказалось нынешнее российское кино, возникли совершенно из другой модели сравнительно с условиями теперь уже почти столетней давности.

После событий 1917 г. отечественный кинематограф не только стал иным прежде всего политически, кардинально сменив идеологию, — он еще и развивался полностью в соответствии с идеологическим режимом, на долгие семь с лишним десятилетий воцарившимся в стране; более того, от начала и до конца наш кинематограф существовал в условиях командной экономики, будучи абсолютно зависимым не только идеологически, но и экономически, ведь весь кинопроизводственный цикл оплачивало государство. Он всесторонне вписывался в Историю «страны КПСС» (но не в Историю России или любых других стран, насильно согнанных в «союз»). Кинематограф, как тогда выража-

лись, «колебался вместе с линией партии». Он был неотъемлемой частью политического режима, выражая этот режим на экране.

События семи лет (1985–1991), которые в Истории нашей страны принято называть перестройкой, во-первых, отделили эпоху «застоя» от эпохи распада Советского Союза и образования независимой (несоветской) Российской Федерации, а во-вторых, заметно повлияли на весь последующий исторический процесс. Не будь перестройки, мы бы жили сегодня в совершенно другой стране.

Те же самые семь лет в Истории отечественного кино оказались своего рода расщелиной, или трещиной, куда безвозвратно провалился кинематограф той поры — ни советский, ни несоветский, ни партийный, ни внепартийный — его даже российским трудно назвать. Безыдейный, странный, как и сама перестройка. Потому и созданные за те семь лет фильмы — и хорошие, и посредственные — никак не повлияли на дальнейшее развитие кино в России. Во всяком случае, в сегодняшнем российском кинематографе их следов не отыскать.

Сегодня, оглядываясь в те времена, понимаешь, насколько незрелым, инфантильным оказалось кинематографическое сообщество, когда на V съезде Союза кинематографистов СССР (13–15 мая 1986 г.) хаотически, торопливо стремилось покончить с «застоем», растянувшимся с окончания «оттепели» на целых два десятилетия. Съезд вылился в словесный бунт, вполне по-российски «бесмысленный и беспощадный». Он оказался бессмысленным в историческом ретроосвещении нынешними временами с их склоками и скандалами на последующих съездах кинематографистов, в конце концов приведшими к расколу. Он был беспощаден к кинематографическому «генералитету» былых времен, к знаменитым режиссерам — всевозможным лауреатам, членам и «народным» артистам: в конце концов всех их (или почти всех) вытеснили из кинопроизводства. И если бы это еще пошло на пользу!

«Генералов» от кино не жалко (они-то свои сребреники давно получили) — жалко кино, лишенное вообще каких бы то ни было

ориентиров. Тем более что позднее на смену бывшим «генералам» пришли другие. Дальнейшие события показали, что съезд позволил своим участникам всего только выпустить пар, дал выкричаться, выплеснуть эмоции, разругать в пух и прах тех, на кого прежде нельзя было и поглядеть критически. А затем все разъехались по домам, чтобы кто по телевизору, а кто по газетам следить, как страна толпится на пороге новой эпохи, не решаясь этот порог переступить. А фильмы?

25 июня 1987 года пленум ЦК КПСС принял постановление «О задачах партии по коренной перестройке управления экономикой». Формально речь шла только об экономике. Возможно, кинематографисты так это и поняли. В тот год было выпущено (по некоторым сведениям) 130 фильмов. Среди них:

«Человек с бульвара Капуцинов» Аллы Суриковой (39,8 млн зрителей);

«Прости» Эрнеста Ясана (37,6 млн);

«Курьер» Карена Шахназарова (34,4 млн);

«Акселератка» Алексея Корнеева (30 млн);

«Прощай, шпана замоскворецкая!» Александра Панкратова (19,8 млн);

«Кин-дза-дза» Георгия Данелии (15,7 млн);

«Покаяние» Тенгиза Абуладзе (13,6 млн);

«Завтра была война» Юрия Кары (13,5 млн);

«Зеркало для героя» Владимира Хотиненко (3,1 млн);

«Очи черные» Никиты Михалкова (1,9 млн).

Пока в стране из тюрем, лагерей и психбольниц освобождали диссидентов, на экране зрители могли видеть, как в одном из салунов Дальнего Запада некий Фёст в исполнении Андрея Миронова показывает посетителям — ковбоям да картежникам — снятые на пленку изображения поезда, прибывающего на станцию, садовника, политого из собственного брандспойта, и другие сюжеты люмьеровских фильмов («Человек с бульвара

Капуцинов»); пока вся Прибалтика бурлила антисоветскими и антироссийскими демонстрациями, на экранах женщина обнаруживала своего мужа с юной любовницей, выгоняла его из дома и пускалась во все тяжкие, но, разочаровавшись, решила-таки вернуться в семью («*Прости*»); пока, почувствовав на себе властный интерес, поднимали головы националисты и неонацисты из общества «Память», на экране молодой и раскованный «нигилист» знакомился с профессором и его дочкой; его подначки злили отца, но нравились дочке; в итоге жизнь брала свое и герой оставался в одиночестве («*Курьер*»).

Эти три фильма — самые смотримые из отечественного кино в 1987 г. Не расхваленное критикой (а на мой взгляд, и в некотором роде перехваленное) грузинское «*Покаяние*», а именно эти три российских фильма, вместе собравшие в кинотеатрах почти 112 млн человек. Ну не желали российские режиссеры копаться в чувствах и переживаниях зрителей, потрясенных событиями в стране! Не желали, и все тут. И так — все семь лет перестройки.

В 1988 г. некоторые фильмы еще собирали действительно массового зрителя:

- «*Маленькая Вера*» Василия Пичула (54,9 млн зрителей);
- «*Холодное лето 53-го*» Александра Прошкина (41,8 млн);
- «*Меня зовут Арлекино*» Валерия Рыбарева (39,4 млн);
- «*Воры в законе*» Юрия Кары (39,4 млн);
- «*Асса*» Сергея Соловьева (17,8 млн);
- «*Трагедия в стиле рок*» Саввы Кулиша (15 млн);
- «*Дорогая Елена Сергеевна*» Эльдара Рязанова (15,9 млн);
- «*Игла*» Рашида Нугманова (13 млн).

В 1989 г. таким фильмом оказалась лишь «*Интердевочка*» Петра Тодоровского, собрав в кинотеатрах 41,3 млн зрителей.

Годы перестройки завершались в бурной, кипящей атмосфере назревавшего переворота и почти полным безразличием зрителей к кинематографу, а кинематографистов к зрителям. Равнодушие

зрителей к кино было вполне логичным: чем беспокойнее становилась обстановка в стране, чем очевиднее слабела власть КПСС, чем яростнее сталкивались коммунисты и антикоммунисты, то есть, чем более накаленной становилась атмосфера в стране, тем анемичнее по сравнению с окружающей жизнью казался тогда и кажется сегодня кинематограф той эпохи, тем дальше отодвигался он от реальных событий. С другой стороны, чем сильнее отдалялось кино от бурлящих российских будней, тем опять-таки анемичнее оно становилось.

Менее логичным кажется безразличие кинематографистов к зрителям. Возможно, проблема заключалась в том, что прежде они только думали, что знают и понимают проблемы своей страны, тогда как страну, которая начала стремительно обновляться, вышибив у них из-под ног социальную почву, они решительно не узнавали и не понимали. Они оказались в ней чужими и никому не нужными. Они привыкли к государственной опеке, но в те годы государство и само нуждалось в поддержке, ждать которую было не от кого. И кинематографисты сделали для себя вывод: при таком повороте событий уже не до зрителя. Спасайся, кто может (жизнь)! Вывод, оказавшийся ошибочным, потому что режиссерам не может быть не до зрителя, ибо только зритель в состоянии спасти кинематограф.

Десятилетие закончилось фильмами, по сути, без зрителей:

«Круг второй» Александра Сокурова;

«Чернов. *Chernov*» Сергея Юрского;

«Мать Иисуса» Константина Худякова;

«Очищение» Дмитрия Шинкаренко;

«Духов день» Сергея Сельянова;

«Мать» Глеба Панфилова;

«Такси-блюз» Павла Лунгина;

«Похороны Сталина» Евгения Евтушенко;

«Паспорт» Георгия Данелии;

«А в России опять окаянные дни» Владимира Василькова;

«Десять лет без права переписки» Владимира Наумова;
 «Бабник» Анатолия Эйрамджана;
 документальная картина «Так жить нельзя» Станислава Говорухина.

Ну и так далее.

Кинематограф и общество, кинематограф и зритель расходились в разные стороны. Зрители искали способы кто понять, что происходит, кто отвлечься от катастрофически меняющихся условий жизни, кто к этим условиям приспособиться. Режиссеров же если и волновало что-то, то только условия съемок и гонорары — жизненные условия массы зрителей их попросту не касались. Да и откуда взяться привычке обращать внимание на зрителя? В советском кинематографе это было не принято. Итоги: во-первых, никаких многомиллионных цифр былой посещаемости; во-вторых, странные фильмы, интересовавшие разве только их авторов и часть критиков, по инерции любовавшихся кадром.

«Круг второй»: герой, возможно блудный сын, возвращается к отцу, но в реальности — в круге первом — застает его мертвым. Чтобы (внутренне) увидеть отца, герой, видимо, осознает необходимость перейти в другую, невозможную реальность, в круг второй.

Минималистский портрет человека, оказавшегося наедине со Смертью: аскетичная, графическая структура контрастного, по сути черно-белого, изображения, хоть и снятого на цветную пленку; длинные, бездейственные кадры главного героя, взятые крупным или поясным планом; столь же долгий кадр мертвеца; долгая и своеобразная подготовка к кремации; зимний пейзаж, напоминающий кладбищенский, но графически искривляющий реальное пространство. На кого расчет? В основном на себя, да еще, возможно, на критиков, которые не против покопаться в запредельном.

«Чернов. Chernov» — история о том, как архитектор Чернов, которому не удается уехать в столь милую ему Испанию, создает

себе два мира, где живет не только своей жизнью, но и жизнью вымышленного двойника, Chernov'a.

Романтическая идея понятна, но фильм снят плоско, на предметном, «вещественном» уровне, и в этом смысле съемки противоречат основной идее жизни в воображении (воображаемой жизни), в другой реальности. Не получает своего образа и мотив двойника, или, если угодно, он не имеет экранного, изобразительного подтверждения, из-за чего приходится верить автору, что называется, на слово. Расчет, таким образом, делался на зрителей, доверявших слову, а не образу. Но слов в ту пору говорилось превеликое множество, и им уже давно никто не верил.

«Мать Иисуса»: после казни Христа в доме Марии собираются разные люди, стараясь осознать, что же на самом деле произошло, но каждый из них слушает только себя, а фарисей не в состоянии понять, куда исчез Христос после смерти.

Фильм явно снят с оглядкой на «Евангелие от Матфея» Пьера Паоло Пазолини (1964), массовому российскому зрителю неизвестное; бытовые интонации исполнителей, не очень внятные взаимоотношения персонажей, упрощенное воспроизведение евангельской ситуации, плоская и невыразительная операторская работа — все это лишило фильм как художественного, так и религиозного значения.

Перемены, что произошли со страной за семь лет, миновавших с момента прихода к власти Михаила Горбачева, — и разительны, и поразительны. В период безраздельного господства КПСС над страной такого развития событий и представить-то себе никто не мог. Полагаю, и сам Горбачев вряд ли ожидал подобного итога того, что он назвал перестройкой. И впрямь, посмотрите-ка: как за это время обострилась обстановка в «союзе нерушимом республик свободных»; как эти самые республики мгновенно разбежались из союза, едва ли не в один день объявив о суверенитете, то есть о свободе, самостоятельности, о независимости от Москвы; как панически заметалось большевистское руководство в поисках приемлемой экономической программы;

как, только-только обособившись, РСФСР (будущая РФ) тут же признала частную собственность — основу экономики в любой цивилизованной стране.

И в тот же исторический момент, по сути в те же дни, прозвучала угроза реакции, контрреформы, то есть диктатуры. Угроза, которая и не замедлила осуществиться в августе 1991 г. в виде путча ГКЧП — слава богу, в его пародийном варианте, то есть с дрожащими руками Янаева «по причине бытового алкоголизма». Не то быть многотысячным жертвам. А что в кино?

Пытался ли хоть кто-нибудь из режиссеров осмыслить произошедшее и происходящее у него на глазах? Никто. Атмосферу предчувствия путча выразили двое: латышский оператор/режиссер Юрис Подниекс (1950–1992) в 1987 г. снял и смонтировал документальный фильм *«Легко ли быть молодым?»*, а в 1990 г. российский режиссер Станислав Говорухин снял и смонтировал свой документальный фильм *«Так жить нельзя»*. Оба фильма очень интересны, и каждый по-своему выразителен и насыщен «злойбой дня», но — это и все, чем отмечилось в Истории тогда еще советское кино в самый напряженный, поистине кризисный момент своего существования. Видимо, только по этим двум документальным фильмам да по телехронике будущие историки и смогут понять, что же все-таки произошло на гигантской территории «шестой части мира» в конце 1980-х гг. Остальное кино оказалось эскапистским, снимавшимся, в сущности, вне времени и пространства, словно по инерции.

А затем наступило следующее десятилетие.

Тут нелишне вспомнить о видеореволюции, которая, начавшись в 1970-х гг. в странах Западной Европы, в Японии и США, в 1980-х охватила весь цивилизованный мир и с тех пор оказывает мощное воздействие на все виды экранного творчества. В первой половине 1980-х гг. процессы, связанные с производством видеопродукции, видеоносителей (от кассет до плееров и рекордеров), а также с психологией восприятия, затронули кого угодно, только не нас. Мы в те годы жили в обстановке

«застоя» и были по рукам и ногам скованы традиционными идеологическими запретами, основанными на партийных догматах о социализме, «социалистическом» реализме, социальных отношениях у нас и за рубежом и, соответственно, о «советской морали». И надо же такому случиться, что как раз в середине 1980-х гг., когда у нас началась перестройка, то есть перекройка всех прежних запретов, волна видео накрыла и нас! Совпадение? Безусловно. Но для нашего кино это совпадение оказалось поистине роковым. И вот почему.

Наверное, многие слышали о *железном занавесе* — формально это метафора, придуманная, если не ошибаюсь, Черчиллем; у нас, по сути, речь шла о режиме работы таможи. Режим этот оказался чрезвычайно жестким — сегодня его можно сравнить разве что с северокорейским или иранским. Без документа с десятком разрешительных резолюций и печатей в страну практически ничего нельзя было провезти или пронести — ни книгу, ни вещь, ни тем более фильм, особенно на пленочной основе. Если что-то и проникало, то, как правило, контрабандным путем. Да и выехать-то из страны было невероятно трудно — помимо всего прочего требовалось пройти через собеседование в партийной комиссии, состоявшей из «старых большевиков» (как их тогда между собой называли, «старых б.»). Они задавали любопытные вопросы вроде: «Если вас спросят, кто в нашем политбюро ведает вопросами сельского хозяйства, что ответите?» В какой стране и кому мог прийти в голову подобный вопрос? Кому какое дело до советского политбюро?

Теперь представьте себе, что в начале 1980-х гг. (до перестройки) вам таки удалось выехать из СССР за рубеж — в Италию, Германию, во Францию — не важно куда! И вам пришла в голову шальная идея на обратном пути привезти с собой фильм, в СССР, естественно, запрещенный (впрочем, даже будь он и не запрещен, все равно ввезти не удалось бы). Пусть это будет... ну, например, «Калигула» Тинто Брасса (1979) — эротика в ту пору у нас всегда шла на ура. Не нравится «Калигула» — придумайте

что-нибудь другое («Эммануэль», «Парк Горького», «Последнее танго в Париже» — что угодно). Если останавливаемся на «Калигуле», тогда отмечаем, что фильм этот в оригинале длится 156 минут, то есть чуть больше двух с половиной часов. 156 минут — это 16 коробок пленки, каждая диаметром примерно 28 см, а толщиной 5 см. И вот вы выставляете перед невозмутимым таможенником эту почти метровую колонну круглых жестяных коробок, рассчитывая на что? На то, что он эти коробки не заметит? Однако уже тогда имелся и другой вариант — кассета. Она небольшая: без футляра 19 см в длину, 10,5 см в ширину и 2,5 см толщиной — на такой кассете умещались и пять часов записи. Согласитесь, что спрятать такой предмет от глаз таможенника гораздо проще, чем 16 коробок с пленкой.

Да даже если бы вам удалось ввести такой фильм в страну (чудеса иногда случаются), вам его негде было бы показывать — ведь для этого нужен 35-миллиметровый кинопроектор. А кассету вы можете посмотреть дома, на «видаке». Выгоды от использования видеокассет по сравнению с коробками пленки наши (тогда еще советские) зрители ощутили уже в процессе перестройки, когда начал падать, а в 1990-х гг. обрушился *железный занавес*, то есть когда постепенно либерализировалась работа таможни. Понятно, это произошло не само по себе.

Сначала не только пленка, но и видеокассеты провозились в СССР в качестве контрабанды; количество контрабандных кассет нарастало в связи с деятельностью так называемых «челноков» — торговцев, ездивших за границу закупать товары повседневного спроса, а затем продававших их на мелкооптовых и розничных рынках. С одной стороны, в обстановке абсолютного товарного дефицита «челноки» сделали очень много, чтобы насытить внутренний рынок, выполнив, по сути, работу за министерство торговли. С другой — они же способствовали развитию видеопиратства. По мере того как во власти зрела идея о несвоевременности, анахронизме партийной цензуры, собственно, и слабел режим работы таможни, а после 1990 г. таможня и вовсе прекратила

идеологический досмотр ввоза в страну артефактов (для нас с вами — фильмов).

К чему это привело? К потоку фильмов (естественно, в основном американских), которые у нас читались «вредными», — к потоку, который, по сути, «смыл» основную массу отечественных фильмов. В самом деле, с чем конкурировали за внимание потребителей «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Город Зеро» (1988), «Авария — дочь мента» (1989), «В городе Сочи темные ночи» (1989), «Катала» (1989), «Бродячий автобус» (1989), «Пирсы Валтасара, или Ночь со Сталиным» (1989), «Похороны Сталина» (1990), «Чернов. Chernov» (1990), «Такси-блюз» (1990), «Мать» (1990), «Царевубийца» (1991), «Небеса обетованные» (1991), «Анкор, еще анкор!» (1992), «Окно в Париж» (1993) да и все, что было снято в годы от «застоя» до распада? (Почему-то сомневаюсь, что многие читатели помнят все эти фильмы.)

А конкурировали они с «Побегом из Нью-Йорка» (1981), с «Конаном-варваром» (1981), «Инопланетянином» (1982), «Первой кровью» (1982) и двумя другими фильмами из цикла о Рэмбо, со всеми «Рокки» (1976–1990), с «Коброй» (1986), «Бегущим по лезвию» (1982), «Лицом со шрамом» (1983), «Однажды в Америке» (1983), «Коммандо» (1985), с обоими «Терминаторами» (1984, 1991), пятью «Кошмарами на улице Вязов» (1984–1994), тремя «Полицейскими с Беверли-Хиллз» (1984–1994), тремя «Назад в будущее» (1985–1990), тремя «Робокопами» (1987–1993), «Взводом» (1986), с четырьмя «Чужими» (1979–1997), четырьмя «Звездными войнами» (1977–1999) и т. д. и т. п. (А вот эти фильмы наверняка помнят многие!)

С одной стороны, голливудские фильмы на видео, конечно, заслонили от зрителей достаточно анемичное российское кино. Но была и другая сторона. Ну например, то обстоятельство, что и названные, и неназванные (в основном) американские фильмы смотрело в ту пору (не в кинотеатрах, а дома, на видео) разительное меньшинство, то есть незначительная часть даже тех, у кого имелись деньги, а значит, и «видаки», на первых порах еще редкие и дорогие. Говорю «незначительная часть», потому

что людей с деньгами искусство (и киноискусство) вообще редко интересует. У них обычно другие увлечения и заботы.

Далее, полки магазинов пустовали, продукты дорожали, а инфляция росла как на дрожжах — так кто же в такой обстановке продолжал активно интересоваться кинематографом? Естественно, все то же меньшинство от меньшинства, у которого были деньги и на видеомэгнитофон, и на билеты в кинотеатр и которое было не прочь иногда воспользоваться и тем и другим. «Иногда». То есть даже в этом слое общества посещение кинотеатра становилось случайным, а не регулярным.

Кстати, о билетах в кинотеатр и о самом кинотеатре периода перестройки и в начале 1990-х гг. В «застойные» советские времена билеты в кинотеатр стоили в среднем 30 копеек — цена, экономически нереальная уже в те времена, но реально существовавшая не одно десятилетие. В перестроечные годы продолжать это стало невозможно — падала посещаемость, снижался валовой сбор, фильмы плохо окупались. В 1990-х гг. ситуация обострилась до предела. В кинотеатры уже мало кто ходил, а фильмы продолжали выпускаться. После того как с началом 1992 г. были отпущены цены, плата за билет в реконструированный кинотеатр резко устремилась вверх: 30 рублей (1992), 600 рублей (1993), 2500 рублей (1994). Разумеется, и инфляция была почти 2000-кратной, но цена-то билета выросла в 8000 раз (по сравнению с 30 копейками)! Таким образом, от кино «виртуозно» отвадили основную массу зрителей. Кто справился с подобными ценами? Все то же суперменьшинство.

Теперь, что такое советский кинотеатр? Это устаревшая, не менявшаяся десятилетиями проекционная аппаратура, нещадно рвавшая пленку, плохой звук, так что иногда было непонятно, кто из персонажей в данный момент говорит, плохо проветриваемое помещение, грязные туалеты, буфеты с меню железнодорожного полустанка. Кто в новую эпоху посещал такие кинотеатры? Уже известное нам с вами меньшинство смотрело кино дома, а нищему большинству было не до кино.

Особая тема — организация кинопроизводства. Приведу только схему, причем даже не собственно производства, а его конечной стадии, сбыта готовой продукции (сейчас это принято именовать дистрибуцией). В советские времена, то есть когда государство владело кинематографом, сбыт был трехчленным: между, условно говоря, киностудией и столь же условным кинотеатром располагалась вполне конкретная организация с «поэтическим» названием — УКК. Эта аббревиатура означала Главное управление кинофикации и кинопроката Госкино СССР (позднее — Главкинопрокат СССР). До 1963 г. УКК действовало в системе Министерства культуры, а с 1963-го — как автономный главк государственного комитета при Совмине СССР по делам кинематографии (с 1976 г. — Госкино СССР). Суть этой «конторы» заключалась в монополии на прокат фильмов на территории всей страны, на определение репертуарной политики всех кинотеатров, на присвоение прокатных категорий всем фильмам, на тиражирование и распределение (дистрибуцию) фильмокопий. Да и на многое другое.

В самом конце 1989 г. УКК, ставшее затем Главкинопрокатом, было еще раз переименовано в Союзкинорынок, чтобы вписаться в рыночные отношения; в разных городах в рамках Союзкинорынка были созданы КВО (киновидеообъединения), оказавшиеся удобной формой для всевозможных финансовых злоупотреблений (откатов, например). В 1992 г., когда СССР окончательно приказал долго жить, а Российская Федерация отказалась от обладания кинематографом, исчезли и УКК, и КВО. В итоге киностудия осталась со своей продукцией без шансов ее куда бы то ни было сбыть, а кинотеатр — с пустым залом и без фильмов. Вот в таких условиях и работали режиссеры 1990-х гг.

В первый год нового десятилетия и в последний год не только перестройки, но и Истории Советского Союза бурлила Прибалтика, противостоя войскам ОМОНа; правительство спекулировало на обмене денежных купюр; республики в массовом порядке объявляли о независимости; воинствующие коммунисты-руководители

пытались узурпировать власть в стране, арестовав президента Горбачева; толпы приветствовали Ельцина; бесконтрольно росла инфляция; по сути, полностью пустовали прилавки магазинов; граждане штурмовали винно-водочные лавки.

На этом-то фоне и выходили фильмы. Что же в них рассказывалось и показывалось?

«Счастливые дни» Алексея Балабанова (1991): в Петербурге неизвестно какого Времени по улице идет некий человек, которого встречные называют разными именами и от которого все чего-то ждут, а ему всего только нужна комната.

«Умирать не страшно» Льва Кулиджанова (1991): в 1935 г. героиню, у которой маленькие дети, заставляют «стучать» на знакомых, она отказывается и за это подвергается репрессиям.

«Афганский излом» Владимира Бортко (1991): перед самым окончанием войны в Афганистане в роту десантников присылают сына одного из высших офицеров, чтобы он мог получить орден за «участие» в военных действиях.

«Урга — территория любви» Никиты Михалкова (1991): монгольской семье закон запрещает иметь больше троих детей, но оба супруга, пусть эмоционально, символически, преодолевают запрет.

«Цареубийца» Карена Шахназарова (1991): слушая безумца, выдающего себя за убийцу двух российских императоров (Александра II и Николая II), психиатр сам заражается его манией.

Что здесь нового по сравнению с предыдущими годами? Кроме названий, ровным счетом ничего. Тот же эскапизм, то есть нежелание оглядываться вокруг. То же стремление воспользоваться тем, что все можно — никакие темы не запрещаются. Иногда в сюжетах угадываются реальные события, правда, к этому времени уже неактуальные (война в Афганистане, например). Но, сами понимаете, это далеко от всего того, что реально происходило в стране. Как ни удивительно, ближе других к реальности оказался Эльдар Рязанов со своей грустной сказкой «Небеса обетованные» (1991), причем именно благодаря жанру «натуральной» сказки. Это-то и удивительно: его и реальные, и в то же время нереаль-

ные (сказочные) бомжи передали не только общий знак, символ тех глухих лет, что переживала страна, — свалку и в прямом, и в переносном смысле, но и романтические, нежизненные, по сути бесплодные, надежды — на что? — на возможность выбраться из этой свалки.

Можем пройти дальше по десятилетию, и всюду найдем тот же эскапизм, то же равнодушие к реальности. Вот, например, 1997 г. Около миллиона человек участвовало во всероссийской акции протеста с требованиями отставки президента, изменения курса правительства, выплаты задолженности по зарплате; объявили голодовку 20 шахтеров Приморья; прошла всероссийская акция протеста работников образования и студентов; шахтеры по всей стране объявили бессрочную забастовку; на собственной даче в деревне Клоково Московской области был застрелен генерал-лейтенант Лев Рохлин, в убийстве обвинили его вдову; по данным Госкомстата, доходы 33 млн человек оказались ниже прожиточного минимума и т. д.

А в кино?

«День полнолуния» Карена Шахназарова;

«Незримый путешественник» Игоря и Дмитрия Таланкиных;

«Хочу в тюрьму» Аллы Суриковой (\$30 000, или 3700 билетов);

«Ретро втроем» Петра Тодоровского (\$12 500, или около 1500 билетов);

«Страна глухих» Валерия Тодоровского (1998; \$30 000, или 3700 билетов).

«Страна глухих»: глухая танцовщица Яя влюбляется в девушку Риту, которая, спасая возлюбленного от смерти за долги, сама оказывается под ударом; ей нужны деньги, чтобы спасти своего молодого человека; Яе тоже нужны деньги, но лишь для того, чтобы вместе с Ритой уехать в Страну глухих, где можно жить у моря и где глухие в безопасности.

Этим фильмом уже давно принято восхищаться; почему-то считается, что он необыкновенно человечен (как говорили когда-то, гуманистичен), а некоторые «продвинутые» зрители

(на форумах) находят в нем даже мотивы христианской этики. Между тем это, в сущности, обычная криминальная история — с мафиози, рулеткой, разборками, ну и со всем тем, что полагается по сюжету «крими». Все, что тут от «гуманизма», — это глухие персонажи — и мафиозные, и немафиозные (Яя, например). Они-то, и в первую очередь, конечно, Яя (в удивительно тонком исполнении Дины Корзун), плюс, возможно, еще и лесбийский мотив Яи и Риты, пусть без откровенностей, не столько чувственный, сколько «идейный», бог знает зачем понадобившийся, — все вместе, собственно, и выводит эту достаточно рядовую криминальную мелодраму за пределы жанра. Глухота персонажей как бы оправдывает жанр, избранный режиссером, хотя, казалось бы, что тут оправдывать и, главное, зачем?

«Ретро втроем»: клоун-неудачник Сергей возвращается из провинции в Москву и селится у своего старого друга Константина, бывшего актера, теперь устанавливающего спутниковые антенны. Рита, жена Константина, и Сергей нравятся друг другу с первого взгляда, и, когда Константин уезжает на несколько дней на установку очередных антенн, они становятся любовниками. Когда Константин возвращается домой, наступает пора решительных объяснений...

Не думаю, чтобы все до одного из немногочисленных зрителей (полторы тысячи билетов в кинотеатрах и вряд ли многим больше видеопродаж) этого в общем-то не без тонкости снятого и сыгранного фильма знали оригинал, ремейком которого фильм и задумывался. Я имею в виду «Третью Мещанскую» (1927) Абрама Роома. Напоминаю: в том, давнем фильме речь шла не столько о любовном треугольнике — хотя второе название фильма и звучало как «Любовь втроем», — сколько о новой морали, о том, что такое хорошо и что такое плохо в области личных взаимоотношений, как должен себя вести в семье «советский человек» и как не должен. Любовь втроем — это как каинова печать, проклятие на «буржуазных» семейных отношениях, в советской стране якобы неприемлемых. Грубо говоря (именно

грубо), это был пропагандистский фильм, только пропагандировались в нем не «красота, благородство и величие советской власти», а здоровые семейные отношения, принципы которых к тому времени были достаточно размыты. Другими словами, «Третья Мещанская» был фильмом на современную, актуальную, даже злободневную в те годы тему.

А «Ретро втроем»? Какая злободневная современная тема волновала режиссера в этом фильме? В сущности, фильм старшего Тодоровского куда больше, чем фильм Роома, достоин названия «Любовь втроем»: во всяком случае, речь здесь идет не о каких бы то ни было принципах семейных или дружеских отношений, а именно о любовном треугольнике. Это что — одна из актуальнейших проблем, стоявших в 1990-х гг. перед людьми? Может, поэтому и зрителей у фильма было так мало?

Перечислять фильмы, которые мало кто смотрел, можно и дальше, но, полагаю, и сказанного достаточно. И без того ясно, что события в России — последнее, что интересовало наших кинорежиссеров: страна переживала гражданскую катастрофу, а кинематографисты тем временем проводили кинофестивали, празднуя появление фильмов, к общественной катастрофе отношения не имевших. А мы-то удивляемся, почему так мало зрителей было в кинотеатрах и почему так мало раскупалось видеокассет (ныне — DVD). Одно облегчение — «Рабыня Изаура» и «Санта-Барбара», каждый день шедшие по телевизору.

Общий профессиональный уровень фильмов за полтора десятилетия неудержимо снижался и в итоге оказался беспредельно низким, по сути любительским. Отдельные интересные фильмы (на профессиональном ли, на авторском ли уровне) выглядели случайными исключениями, которые только подтвердили общее правило и равным счетом ничего не доказали, никак не характеризую кинематограф в целом. На протяжении этих полутора десятилетий наши режиссеры упорно (если ни сказать упрямо) отказывались смотреть жизни в лицо, оглядываться вокруг, «приниматься» к общественной атмосфере, осмысливать проблемы,

обрушившиеся на их зрителей. Да и зрителей-то своих российские режиссеры, прямо сказать, не слишком уважали, даже и вовсе не уважали, воспринимая их как «быдло», не заслуживающее особого внимания и годное только на то, чтобы платить деньги за билеты в кинотеатр, или за видеокассеты, или за DVD.

Это беспримерное и беспримерно циничное отношение к своим зрителям, во-первых, уникально в современном цивилизованном мире, где зрителя любят, почитают и где за ним ухаживают, а во-вторых, и сегодня сказывается на посещаемости кинотеатров и видеопродажах (да и долго еще будет сказываться). До тех пор пока режиссеры не изменят свое отношение к зрителям, качественный российский кинематограф не сформируется. Какой угодно вид искусства создается обоюдными усилиями как творцов, так и воспринимателей (зрителей, слушателей, читателей), влияющих друг на друга. Кино здесь не исключение. Поэтому бессмысленно говорить о «кино, которое мы потеряли» (была такая книга в 2007 г.), потому что мы не кино потеряли — его невозможно потерять, — а, во-первых, зрителя, во-вторых, жизнь страны на протяжении десятилетия с лишним, без которой нет не только кино, но и любого другого Искусства, Культуры как таковой. И самое неприятное то, что это произошло в наиболее тяжелый, кризисный момент новейшей Истории страны. На мой взгляд, в 1990-х гг. российские кинематографисты себя скомпрометировали — эскапизмом, безразличием к катастрофе, переживавшейся страной, и равнодушием к зрителю.

Ну а дальше... дальше начинается новое десятилетие (столетие и тысячелетие), которое пока, на мой взгляд, никак не может считаться историческим, то есть принадлежащим Истории. Пока мы не отделимся от него, не осмыслим, не осознаем всех проблем, которые оно нам оставило, до этих пор 2000-е гг. останутся текущим моментом современности. Да и проблематику 1990-х гг. с очень большой натяжкой можно считать уже осмысленной. Мы еще многого не знаем, не понимаем, не осознаем из того, что произошло в то «лихое» десятилетие (чем оно более лихо

по сравнению со следующим?), не представляем себе, какое влияние оказало оно на сегодняшнюю страну, на ее перспективы. Потому и Историю отечественного кино, по сути, надо было бы ограничить годами перестройки, но на дворе уже заканчиваются 2010-е гг., а стало быть, 1990-е — уже и впрямь История.

С другой стороны, по крайней мере на поверхности, в кинематографе нового десятилетия я не вижу ничего, что принципиально изменилось бы по сравнению с 1990-ми гг., кроме того, что место видеокассет заняли видеодиски. Ну возможно, как-то улучшилось финансовое обеспечение кинопроизводства (правда, выборочно), несколько разнообразнее стали услуги кинотеатров, увеличился выпуск фильмов, но их уровень, жанры, отношение режиссеров к реальности, по сути, никак не изменились. Да и общее состояние кино в России, отношение зрителей к кино в целом и к отечественному кинематографу в частности, на мой взгляд, остались прежними.

И немного о Востоке До сих пор мы с вами если и упоминали о кинематографиях стран Востока, то только вскользь — о Японии, когда говорили о Куросаве, и об Индии, в главе о Рэе, но исторически любопытные события происходили и в целом в кинематографиях этих стран. А есть еще и китайский кинематограф... Но, как известно, необъятное не объять. Поэтому вот только некоторые особенности восточных кинематографий.

В **Японии**, где эдисоновский кинетоскоп был продемонстрирован еще в 1896 г., к 1920-м уже стала формироваться кинопромышленность, возникали крупные кинокомпании, которые к 1950-м гг. организовались на американский манер в так называемую «большую шестерку»: Nikkatsu kabushiki gaisha (1912), Shochiku Kinema Company (1920), Toho (1932), Daiei eiga kabushiki gaisha (1942), Shintoho kabushiki gaisha (1947) и Toei (1950). Все компании «большой шестерки» (ныне «четверки») входили и входят в Motion Picture Producers Association of Japan (MPPAJ).

В 1930–1950-х гг. наиболее интересные фильмы снимали Кендзи Мидзогути («*Повесть о поздней хризантеме*», 1939; «*Верность в эпоху Гэнроку*», или «*47 ронинов*», 1941; «*Сказки туманной луны после дождя*», 1953), Ясудзиро Одзу («*Поздняя весна*», 1949; «*Токийская повесть*», 1953; «*Поздняя осень*», 1960), с 1940-х гг. пролегал творческий путь Акиры Куросавы, работали Кейсукэ Киносита («*Легенда о Нараяме*», 1958; «*Прощание с весной*», 1959), Тейносукэ Кинугаса («*Одна ночь господина*», 1946; «*Врата ада*», 1953; «*Белая цапля*», 1958), Кането Синдо («*Дети Хиросимы*», 1952; «*Жизнь женщины*», 1953; «*Гольф остров*», 1960) и др.

С конца 1950-х и в 1970-х гг. появлялись фильмы целой группы режиссеров, которая называлась «Новая волна Офуна»: Нагиса Осима («*История жестокой юности*», 1960; «*Насилие в полдень*», 1966), Ёсисигэ Ёсида («*Конец сладкой ночи*», 1961; «*Женщина с озера*», 1966), Масахиро Синода («*Убийство*», 1964; «*Двойное самоубийство*», 1969), Хироси Тэсигахара («*Женщина в песках*», 1964; «*Чужое лицо*», 1966; «*Сожженная карта*», 1968) и др. Название группы сложено из двух частей: первая заимствована у французов (Новая волна), вторая, Офуна, — это название студии, в которой работали основатели группы Осима, Ёсида и Синода и которая принадлежала компании Shochiku.

Формально эти режиссеры не представляли собой конкретного движения или четко определенного направления, но их объединяло стремление отказаться от традиционных условностей классического японского кино (вроде фильмов Мидзогути или Куросавы) и заменить их более сложным, подчеркнуто противоречивым пониманием жизни и ее отражением на экране. Их фильмы выходили на экраны в период социальных и политических перемен в Японии, и потому их темами оказывалось все, что прежде жестко цензурировалось, но характеризовало эпоху: сексуальное насилие, радикализм, молодежные культурные движения, дискриминация корейцев, последствия Второй мировой войны.

В 1970-х гг. из-за массового телевещания резко снизилась посещаемость кинотеатров, упав с 1 млрд 200 млн проданных

билетов в 1960 г. до 200 млн в 1980-м. Крупные компании отреагировали на это падение постановочными крупнобюджетными фильмами, фильмами насилия и эротическими картинками. С последними связано целое направление тех лет — *Пинку эйга* (от англ. pink — «розовый», и яп. Eiga — «фильм»); в этих фильмах героиня, вооруженная ножом и кастетом, сражалась с бандитами из якудза и с полицейскими; для такой героини представители власти — враги, заслуживающие только смерти. Женщины, насилие и эротика сливались в единое агрессивное зрелище: «Ужасная женская школа: линчевание в классе» Судзуки Норибуми (1972), «Женщина из Нулевого департамента» Ноды Юкио (1974), «Цветок и змея» Конумы Масару (1974), «Женщина с пирсингом» Нисимуры Сёгоро (1983), «Цветок и змея: Ад» Нисимуры Сёгоро (1985) — с продолжениями и т. п.

В новейшие времена, в эпоху Рубежа, появились фильмы Такеси Китано «Фейерверк» (1997), «Кикудзиро» (1999), «Брат якудзы» (2000), «Куклы» (2002), «Затойчи» (2003) и др.; Киёси Куросавы (однофамильца Акиры Куросавы) «Исцеление» (1997), «Ордер на жизнь» (1999), «Бесплодные иллюзии» (1999), «Харизма» (2000), «Пульс» (2001), «Яркое будущее» (2003), «Двойник» (2003), «Чердак» (2005) и т. д.

Историю кино в **Республике Корея** (Южная Корея) следует, наверное, отсчитывать с 1946 г., когда появился фильм «Да здравствует свобода!» режиссера Ин-Гю Чхвэ; действие в нем происходит в последние недели японской оккупации Кореи. В 1950-х и 1960-х гг. кинопроизводство развивалось в благоприятных экономических и финансовых условиях, что, естественно, сказалось на выпуске фильмов: если до 1956 г. производилось не более 20 фильмов в год, то в 1959-м их число превысило 100. Имелась вполне обеспеченная властью свобода творчества (цензурировалась только прокоммунистическая тематика), что заставило производителей обратить внимание на разнообразие жанров.

С установлением в 1972 г. Четвертой республики, с общим усилением политической цензуры и отменой некоторыхложе-

ний конституции подъем национального кинематографа сменился глубоким спадом. К 1976 г. посещаемость кинотеатров снизилась почти в три раза (до 70 млн посещений в год). Кроме политических обстоятельств, свою роль здесь сыграло бурное развитие телевидения. Вместо того чтобы поддерживать национальное кинопроизводство, правительство допустило на внутренний рынок значительное количество иностранных (американских) фильмов. Однако, несмотря ни на что, даже в такой обстановке появлялись произведения, интересные в художественном отношении: «Женщина-огонь» (1971) и «Женщина-насекомое» (1972) Ким Ки Ёна, «Пламя» (1975) и «Сезон дождей» (1979) Ю Хён Мока, «Три дня их правления» Син Сан Ока (1973) и др.

В начале 1980-х гг. на экраны вышли два любопытных фильма: «Хороший ветреный день» Ли Чанг Хо (1980), где подвергался критике правящий режим — в те годы это запрещалось; и «Мадам Аема» Чонг Ин Йеба (1982) — здесь на экране возникала эротика, что соответствовало «культурной политике» военной элиты — политике, названной 3S (Sex, Screen, Sports — секс, экран, спорт).

С середины 1990-х гг. кинематограф Южной Кореи переживает бурный рост. Доля национальных фильмов в прокате увеличилась с 23% в 1996 г. до 50% в 2001-м, а количество кинозалов соответственно с 511 до 1648. Развивались сети кинотеатров CJ-CGV, Megabox и Lotte Cinema. Фильмы «Объединенная зона безопасности» Пак Чхан Ука (2000), «Сильмидо» Кан У Сока (2003), «38-я параллель» Кан Дже Гю (2004) посмотрели десятки миллионов зрителей. Режиссер Ким Ки Док снял удивительно выразительные и поэтичные фильмы «Плохой парень» (2001), «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» (2003) и «Натянутая тетива» (2005).

Из невероятно обширного кинематографа Китая (кинопроизводство в КНР, в Гонконге, на Тайване) я из-за недостатка места вынужден выбрать только наиболее интересные произведения — интересные, естественно, с моей точки зрения, фильмы, которые я без колебаний мог бы порекомендовать всем читателям этой

книги. Я имею в виду творчество режиссеров КНР из так называемого *пятого поколения*, первого после окончания культурной революции: прежде всего это Чжан Имоу, но и Тянь Чжуанчжуан, и Чэнь Кайгэ, и Чжан Цзюньчжао, а также гонконгский режиссер Вонг Кар-вай.

Из фильмов Чжана Имоу — «Красный гаолян» (1987), «Цзюй Доу» (1990), «Поднять красный фонарь» (1991), «Цю Цзюй обращается в суд» (1992), «Жить» (1994), «Шанхайская триада» (1995) и др. — я бы обратил внимание на два.

В «Красном гаоляне» рассказчик (за кадром) описывает то, как познакомились его дед и бабушка, как они были привязаны друг к другу и к делу, которым занимались всю жизнь, — виноделию, как во времена японской оккупации погибла его бабушка. Красота и масштаб съемок, пластика движения людей, их песни, волнуемая под ветром зеленая масса полей гаоляна (сорго), которая сначала от обилия вина, а затем и от пролитой крови становится красной, — таковы зрительные и звуковые впечатления от этого режиссерского дебюта Имоу.

«Поднять красный фонарь» — история молодой женщины, ставшей четвертой женой феодала и втянутой в борьбу с другими женами за благоволение супруга. Здесь почти нет внешнего мира, а мир видимый ограничен стенами внутренних строений дворца, покоев жен феодала, и наше внимание вынужденно сосредоточивается на интриге, характерах женщин, психологии их взаимоотношений, на красоте композиции и гармонии цвета жизненного пространства героинь. Создание такой красоты и гармонии возможно лишь при природном чувстве равновесия, духовного ощущения режиссером абсолютного пространственного покоя, которому должны соответствовать любые переживания, самые энергичные эмоции — потому они и копятя внутри.

Фильмы Имоу всегда пользовались успехом в Европе, в том числе кассовым; причем особые коммерческие результаты принесли два позднейших фильма — «Герой» (2002) и «Дом летающих кинжалов» (2004), снятые в жанре *уся*, то есть это фильмы с боевыми

искусствами, осложненные фантастическими эффектами. Первый принес в мировом прокате \$177 млн, второй — \$90 млн.

Что касается Кар-вая, то из его фильмов 1990-х гг. — «Пока не высохнут слезы» (1988), «Дикие дни» (1991), «Чунгкинский экспресс» (1994), «Прах времен» (1994), «Падшие ангелы» (1995), «Счастливы вместе» (1997), «Любовное настроение» (2000) и др. — я выбираю «Чунгкинский экспресс», удивительный фильм, в котором нет целостного сюжета, а события в Чунгкине, торговом районе Гонконга, происходят словно по эстафете — если угодно, экспрессом. Главными героями оказываются двое молодых полицейских — № 223 и 633, истории которых следуют одна за другой. Это один из редчайших фильмов в мировом кинематографе, где выражено одиночество в толпе, своего рода синдром мегаполиса с его непривычно быстрым темпом жизни и, наоборот, с привычными поверхностными связями со случайными встречными.

У кинематографа Индии не менее давняя История, нежели у китайского или у японского. Фильмы братьев Люмьер были показаны в Дели в июле 1896 г. В мае 1913 г. вышел первый чисто индийский игровой (50-минутный) фильм «Раджа Харишчандра» Дхундираджа Говинда Пхалке (Дада Сахэб Пхалке) с титрами на английском и хинди. В Калькутте первый игровой фильм вышел в 1917 г., а в Мадрасе — в 1919-м. С выходом в 1931 г. на экраны первого звукового фильма «Алам Ара» («Красота мира»), озвученного сразу на урду и хинди, в кинотеатры потоком хлынул неграмотный и полуграмотный зритель, что увеличило киноаудиторию в сотни раз. С тех пор и по сей день основные особенности индийского кино — массовый зритель и массовое кинопроизводство. Поэтому индийское кино самодостаточно — все индийские кинотеатры практически всегда переполнены.

Индийские фильмы национальны — действие в них всегда связано с Индией — и многоязыки: они выходят практически на всех основных языках страны и нередко — сразу на нескольких. Кроме того, в фильмах разговаривают на упрощенном языке —

так называемом *filmna bhasha*, понятном сотням миллионов неграмотных и малограмотных людей.

По этой же причине подавляющее число фильмов принадлежит к категории *масала*, своего рода смеси разных «чистых» жанров — мюзикла, комедии, мелодрамы, также рассчитанных на массового зрителя. Хотя это и не жанр, как иногда принято считать, а производственная модель кинопродукции, рассчитанной на массового зрителя (своего рода мегажанр), *масала*, как и составляющие его жанры, полностью отвечает зрительским ожиданиям, в Индии издавна подпитанным общей социальной и экономической ситуацией — нищетой гигантских людских масс, неравенством — как традиционным кастовым, так и социальным, а также традиционными же, идущими из древности надеждами на лучшую будущую жизнь. Фильмы *масала* ориентированы на многомиллионные массы нищих индийских зрителей, у которых кроме созерцания ярких историй о не-жизни красивых девушек и юношей в роскошных дворцах других радостей в жизни, судя по всему, не было и нет.

Масала стали возникать, по-видимому, только с 1970-х гг., в фильмах Манмохана Десаи («Вечная сказка любви», «Амар, Акбар, Антони», «Ганга, Джамна, Сарасвати»), Баббара Субхаша («Танцор диско», «Танцуй, танцуй»), Балу Махендры («Грустная история») и т. д., где обрели всеиндийскую славу специфические для *масала* актеры Амитабх Баччан, Митхун Чакраборти, Шридеви и др.

Хоть *масала* — это основная масса фильмов, но выходили в прокат и другие фильмы, в частности снимавшиеся целым рядом режиссеров, которых нередко объединяют в направление «параллельное кино»: «Два бигха земли» (1953), «Девдас» (1955), «Неприкасаемая» (1959) Бимала Роя; «Песнь дороги» (1955), «Непокоренный» (1956), «Мир Опу» (1959), «Богиня» (1960), «Канченджанга» (1962), «Большой город» (1963), «Чарулота» (1964) Сатьяджита Рэя; «Перед рассветом» (1955), «Послесловие» (1961), «Собеседование» (1971), «Королевская охота» (1977) Мринала Сена; «Беглец» (1959), «Звезда за темной тучей» (1960), «Камал Гандхар» (1961),

«Субарнарекха» (1968), «Река по имени Титаиш» (1973) Ритвика Гхатака; «Росток» (1974), «Конец ночи» (1975), «Пробуждение» (1976), «Бхумика: трудная роль» (1977) Шьяма Бенегала и др.

Индия уже давно «чемпион мира» по ежегодному выпуску фильмов, последние годы — почти до 2000. В 2016 г. в стране было продано 2 млрд 200 млн билетов. (Для сравнения: в Китае в 2016 г. 772 фильма посмотрели 1 млрд 370 млн человек, а в США 738 фильмов увидели 1 млрд 197 млн человек.)

А в заключение...

Теперь «под занавес» весьма поучительно взглянуть исторически, так сказать с высоты птичьего полета, на тысячи и тысячи фильмов, людей, которые над ними работали, на тех, кто эти фильмы смотрел в кинотеатрах, на техническое и технологическое совершенствование съемочного процесса, организацию производства и проката — словом, на все, что связано с кинематографом.

Начало: экранное беззвучие

1890-е. Изобретение кино и борьба технологий: конкуренция кинетографа, Cinématographe, биоскопа и других аппаратов; «движущаяся фотография» как зрительный и зрительский аттракцион — примерно десять лет.

1900-е и 1910-е. Рождение беззвучного кино: кинематограф преодолевает аттракционность, обретает оригинальные темы, специфического зрителя и выходит на рынок — примерно 20 лет.

1920-е. Расцвет беззвучного кино и его исчезновение: создаются влиятельные кинокомпании, формируется кинорынок, возникает специфический язык экрана, параллельно разрабатываются звуковые технологии, беззвучный кинематограф становится Историей — примерно десять лет.

Звуковая технология: борьба за звук

Рубеж 1920-х и 1930-х. Внедрение звука в кинопроизводство: конкуренция технологий звукозаписи, кинопроизводство приспособляется к звуку, звук воспринимается и понимается как технический аттракцион, экран театрализуется — около пяти лет.

1930-е — начало 1950-х. Обретение звука: жанры приспосабливаются к звуку, преодолевается театрализация экрана, начинается интенсивная борьба за зрителя — примерно 25 лет.

Конец 1950-х. Кризис звукового кино: начинает падать посещаемость кинотеатров, кинорынок переживает кризис, телевидение становится массовым, начинается конкуренция форматов экрана, в Европе появляется Авторское кино — семь-восемь лет.

Борьба искусства и технологий

1960-е — начало 1970-х. Авторское кино на фоне рынка: возникает новый специфический киноязык, кинематограф и телевидение конкурируют в борьбе за зрителя, режиссеры-Авторы добиваются на рынке статуса «мейнстрим» — примерно 15 лет.

1970-е — начало 1980-х. Начало новой технологизации съемочного процесса: смена структуры кинопроизводства и завоевание рынков кинопродукцией голливудского типа, сближение кинематографа и телевидения, создание технологии видео, заметное ослабление влияния Авторского кино — примерно десять лет.

1980-е — начало 1990-х. Начало эпохи Рубежа: расцвет технологии видео, торжество кассового кинематографа, слияние кино- и телепроизводства, популяционный фактор и кризис Авторского кино — примерно десять лет.

1990-е — начало 2000-х. Эпоха Рубежа. Ожесточенная борьба за «кассу»: торжество голливудской модели кинопроизводства, техническое и технологическое совершенствование теле- и киносъемок, Авторское кино уходит в эстетическое «гетто» — кинематограф типа Art House — примерно десять лет.

Эта схема может навести нас с вами на некоторые размышления. Посмотрите, как логично, по сути, развивается кинематограф:

1900-е и 1910-е: технология (кинетограф, Cinématographe) и рынок;

1920-е: творчество;

1930-е и 1950-е: технология (звук) и рынок;

1960-е и 1970-е: творчество;

1980-е — начало XXI в.: технология (видео) и рынок.

Конечно, в реальности все происходило и происходит и сложнее, и труднее: допустим, и потребность в творчестве осознается еще в 1910-х гг. (Пастроне, Гриффитом, Гансом), а в 1920-х также рождаются технологические идеи — тройной экран например, звуковые системы и системы цветоделения; то же происходит и в другие периоды; в тех же 1950-х возникает Авторское кино, выходят шедевры Феллини, Бергмана, Курасавы, Сатъяджита Рэя. Для наглядности я многие углы спрямляю, но общее направление, по-видимому, именно таково. Борьбой этих двух первооснов экранной деятельности (с одной стороны, технология и рынок, с другой — творчество) окрашена вся История кино, собственно и рожденного технологией и рынком.

Если приглядеться к схеме, то из хаоса событий в Истории кино постепенно вырисовывается довольно стройная композиция. Каждая следующая часть начинается с кризиса на предыдущем этапе, развитие происходит катастрофически, через слом:

— кризис привычного живописного изображения и сценического представления сюжетов в конце XIX в. преодолевается (пусть сначала теоретически и чисто технически) изобретением кино;

— внедрение звука в кинопроизводство на рубеже 1920-х и 1930-х гг. перечеркивает былые находки начинавшего повторяться беззвучного кино;

— одного лишь функционального применения звука оказывается недостаточно, чтобы удержать зрителя в кинотеатрах в 1950-х гг., когда разворачивается массовое телевидение, — и производство в стиле «классического Голливуда» рушится;

— чтобы исправить ситуацию, требуется новый, преимущественно Авторский, кинематограф эпохи Шестидесятых и общая психологизация фильмов, их сближение и с жизнью, и с фантазией, когда звук и изображение становятся единым целым. В свою очередь, с рубежа 1970-х и 1980-х гг. и этот кинематограф постепенно утрачивает актуальность и начинает вырождаться.

Из всего сказанного следуют два вывода. Первый: История кино развивается как сюжет, основанный на параллельном монтаже: одна линия развития — творческая; другая — технологическая; третья — рыночная. У каждой из них свои пики и спады, и пик одной линии развития нередко оказывается причиной спада другой линии. Теперь сами догадайтесь, какие из этих линий сегодня достигают пика, а какие (или какая) — спада.

Вывод второй: как бы то ни было, но подобное развитие означает, что через какое-то время может начаться еще одно обновление кинематографа. Начнется оно, впрочем, необязательно с первого года того или иного десятилетия, а в тот момент, когда сегодняшнее увлечение видеоэффектами, новыми/неновыми технологиями (вроде 3D, 4D), компьютерными играми и немалыми деньгами войдет в противоречие либо с изменившимися вкусами зрителей, либо с экономическими возможностями кинопроизводителей, либо и с тем и с другим, либо какие-то неизвестные сегодня форс-мажорные обстоятельства изменят всю нынешнюю конфигурацию мирового кинопроизводства, то есть возникнет новый кризис и родится новое Искусство кино.

А можно взглянуть на ситуацию и по-другому. Подумаем: чем привлекает сегодня кинематограф массового зрителя? Ответ: технологическим аттракционом (спецэффектами). И мы, таким образом, возвращаемся на столетие назад, в 1900-е и 1910-е гг., когда многие тысячи людей вот так же устремлялись в кафе-концерты, в мюзик-холлы, в никель-одеоны, в «электрические театры», на выставки, а позднее и в кинотеатры, чтобы увидеть новейший технологический аттракцион — Cinématographe.

Cinématographe и нынешний кинематограф разделяет не столетие, а диалектическое развитие: это две точки на пространственно-временной спирали технического и технологического прогресса, начало и конец психологических и эстетических изменений в том, как мы воспринимаем экран.

P.S. Охотно сознаю, признаю и виню: всеобщей Истории кино у меня не получилось. Да, откровенно говоря, и не могло получиться. Уже догадываюсь, в чем упрекнет меня читатель, интересующийся кинематографом (пусть он немногочислен, но такой читатель в России все же есть): где кино Латинской Америки, например Бразилии, Мексики, Аргентины? Кино Испании? А Австралии? Почему я ничего не сказал о кино Восточной Европы эпохи Шестидесятых — Польши, Венгрии, Чехословакии, Югославии? Кроме того, я мало что сказал о мультипликации (анимации) и документалистике.

Что же делать... История кинематографа, как и театра, и литературы, и живописи, и музыки, по самой своей сути необъятна. Столько имен, фильмов, направлений, которые историк должен выстроить по ранжиру — кто выше, кто ниже. Кто выше — Буньюэль, или Бергман, или Феллини? Хичкок или Уайлдер? Антониони или Вайда? Годар или Триер? Эйзенштейн или Вертов? Тарковский или Параджанов? Кто больше «матери Истории ценен» — французский кинематограф или английский? Польский или венгерский? Советский или китайский? Как их выстроить и по какому принципу? А выстраивать надо, иначе какая же это История? Просто поток фильмов, никак не регулируемый.

Вот почему я предпочел «столкнуть» между собой, что называется, исконные кинематографии, то есть кинематографии в тех странах, где кино было изобретено или где оно в кратчайшее время обрело международный авторитет. Ну а тем, кто не уместился в этом коротком «прайслисте»... остается уповать на специалистов по каждой из названных (и неназванных) стран. Сказал же Прутков — «Никто не обнимет необъятного».

Кроме того, полезно почитать

Жорж Садуль. «Всеобщая история кино»: том 1–2 (1958), том 3 (1961), том 6 (1963), том 4 в двух полутомах (1982). Это — основа всей современной кинематографической историографии; книги Садуля (1904–1967), писательски написанные (и, кстати, хорошо переведенные), повлияли не на одно поколение историков кино во всем мире; помимо манеры изложения здесь привлекает обилие фактографического материала (фильмов, свидетельств, исторических документов), в том числе второстепенного. В историческом смысле и подробности нередко бывают полезны.

В русском переводе существует и однотомник Ж. Садуля «История киноискусства» (1957)

Ежи Теплиц. «История киноискусства»: том «1895–1927» (1968), том «1928–1933» (1971), том «1934–1939» (1973), том «1939–1945» (1974). Во многом вторичная (после Садуля), с изрядной долей политизированности, «История» Ежи Теплица (1909–1995) полезна хотя бы тем, что здесь речь идет и о 1930-х гг., отсутствующих у Садуля. Кроме того, включен подробный материал, связанный, что понятно, с польским кино.

Ежи Теплиц. «Кино и телевидение в США». Чрезвычайно полезная книга для увлекающихся американским кинематографом. Автор несколько лет жил в США и подробно изучал и Голливуд, и развитие телевидения в начале 1960-х гг.

Кинословарь: том 1 (1966), том 2 (1970). Первый энциклопедический словарь кинематографа на русском языке обладает одним ценным качеством — он включает в себя терминологию, какую она была в эпоху Шестидесятых, терминологию пленочного кино. Плюс к этому перевод терминов на три языка — английский, французский, немецкий.

«**Кино. Энциклопедический словарь**» (1986). Второе и, к сожалению, однотомное издание; здесь полностью отказались от терминов (но не от перевода их на три языка!), зато в духе «застойных» времен прибавили политики и идеологии, по сути во все статьи. Однако, как в каждом справочнике, некоторые материалы и тут могут быть поучительными.

Дэвид Паркинсон. «Кино» (1996). Прекрасно иллюстрированная книга в легком и увлекательном изложении знакомит с особенностями кинематографа, по сути отвечая на вопрос, заданный в свое время Андрэ Базеном: что такое кино?

На экране Америка. Сборник статей (1978). Здесь опубликованы статьи и рецензии крупнейших американских критиков эпохи Шестидесятых (Джиллиат, Кейл, Арнолд, Шикел, Кауфман, Дрю, Олперт и др.), посвященные наиболее резонансным фильмам тех лет. Очень любопытная панорама кино США.

Рене Клер. «Размышления о киноискусстве» (1958). Книга этого известного французского кинорежиссера (1898–1981) построена в форме диалога с самим собой — Рене Клера 1920-х гг. с Рене Клером 1950-го (когда книга была написана); «поздний» Клер трезво и критически, даже иронически оценивает самого себя четвертьвековой давности и с удивлением отмечает, что многие прежние идеи не утратили смысла.

Андрэ Базен. «Что такое кино?» (1972). Автор этой книги — основатель не только журнала *Cahiers du cinéma*, но и Новой волны. Базен (1918–1958) — критик и теоретик кино, автор глубоких и интересных статей, после его смерти собранных Ф. Трюффо в единую книгу. Без колебаний рекомендую эту книгу всем интересующимся кинематографом.

Пьер Лепроон. «Современные французские кинорежиссеры» (1960). По полноте и объему сведений о французских кинорежиссерах 1920–1950-х гг. (творческие биографии 25 режиссеров «первого» ряда) эта книга не имеет аналогов.

Кроме того, Лепроон (1903–1993) — автор двухтомной «Истории кино», непереведенной, на которую я ссылался.

Жан-Пьер Жанкола. «Кино Франции, 1958–1978» (1984). Книга представляет собой обзор французского кино эпохи Шестидесятых: описывается инфраструктура национального кино и его эволюция на протяжении двух десятилетий. Суховато переведенная, но крайне поучительная и информативная книга.

Чарлз Спенсер Чаплин. «О себе и своем творчестве»: том 1 (1990), том 2 (1991). Это издание, по сути, полное описание жизни и творчества великого актера и режиссера Чарлза Чаплина (1889–1977): здесь и «Автобиография», и «Моя жизнь в фильмах», и «Моя поездка за границу», и множество других исторически и психологически интересных материалов.

Бастер Китон, Чарлз Самуэлс. «Мой удивительный мир фарса» (2002). Чрезвычайно емкая и удивительно интересная автобиография Бастера Китона (1895–1966), самого серьезного конкурента Чаплина в американском кинопрокате 1920-х гг. Насыщенная массой жизненных подробностей, она читается как приключенческий роман.

Федерико Феллини. Сборник материалов (1968). Первое издание материалов на русском языке, связанных с этим великим режиссером (1920–1993). Все материалы книги словно пропитаны духом конфликта, спора, противоречий — всем тем, что пробуждали, даже провоцировали в обществе фильмы Феллини.

Федерико Феллини. «Делать фильм» (1984). Здесь режиссер рассказывает о рождении замысла, который затем превращается в то, что принято называть фильмом. Это не учебник по режиссуре — это размышление режиссера над самим собой.

Феллини о Феллини. Сборник материалов (1988). Этот сборник конкретен в том смысле, что он сосредоточен на трех конкретных фильмах — «8½», «Рим», «Джинджер и Фред». Здесь напечатаны их литературные сценарии и размышления над фильмами как самого Феллини, так и его критиков.

Ингмар Бергман. Сборник материалов (1969). Как и в случае с Феллини, это первое издание материалов на русском языке, связанное с Бергманом (1918–2007). Наши идеологи не могли

не разрешить эту публикацию — слишком велико было воздействие Бергмана на людей искусства в нашей стране; зато они отыгрались критикой: признавая сквозь зубы дарование режиссера, наши критики всячески подчеркивают неприемлемость идей в бергмановских фильмах.

Ингмар Бергман. «Латерна магика» (1989). Удивительная по своей выразительности и откровенности автобиография режиссера. Каждому, кто хорошо знает фильмы Бергмана, становится понятной мотивация всего его творчества.

Ингмар Бергман. «Картины» (1997). Книга — авторское описание целого ряда собственных фильмов и мотивов, побудивших режиссера их снимать.

Луис Буньюэль. «Смутный объект желания» (2009). Автобиография Буньюэля (1900–1983; в отличие от коллег, пишу его фамилию через «ь», имитируя испанское произношение буквы «ñ»). В оригинале и в первом русском издании она названа «Мой последний вздох». «Смутный объект желания» — так назывался последний фильм режиссера 1977 г.

Франсуа Трюффо. «Кинематограф по Хичкоку» (1996). Творческая автобиография Алфреда Хичкока (1899–1980), где он рассказывает о каждом из своих фильмов, начиная с первого, с «Сада наслаждений» (1925). Книга — результат 52-часового интервью, которое Трюффо, преклонявшийся перед Хичкоком, взял у мэтра в 1964 г.

Семен Гинзбург. «Кинематография дореволюционной России» (1963). Наиболее полная, подробная и авторитетная История русского кинематографа с момента зарождения в 1896 и до 1918 г.

В.П. Михайлов. «Рассказы о кинематографе старой Москвы» (1998). По сути, все, о чем писал Гинзбург и что связано с Москвой, здесь наполняется бытовыми подробностями и портретами людей, посвятивших себя кинематографу.

«Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919» (2002). Добавлю, что это — аннотированный каталог, с фрагментами статей, написанных современниками

фильмов. Выражение «Великий кинемо» принадлежит писателю Леониду Андрееву.

«На троне и на экране». Аннотированный каталог фильмов, 1907–2007 (2007). Он охватывает столетнюю историю российских фильмов, посвященных царской теме.

Валерий Головской. «Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью» (2004). Один из диссидентов 1970-х гг. описывает обстановку в советском кинематографе своей эпохи, в период «застоя».

«1000 фильмов за 100 лет» (1997). Любопытный и емкий перечень рецензий на фильмы мирового кинематографа; правда, более или менее просмотренные читатели могут и не согласиться с некоторыми пересказами сюжетов и оценками фильмов.

Тадао Сато. «Кино Японии» (1988). Одна из немногих книг, посвященных японскому кино; это — обзор тенденций и фильмов, снятых в разные периоды Истории, тесно увязанный с общекультурными традициями и историческими событиями.

The Oxford History of World Cinema (1996). Тем моим читателям, кто владеет английским языком, могу порекомендовать эту книгу, где достаточно полно освещаются почти все кинематографии. Правда, хоть книга и называется «Историей» (History), это скорее сборник статей о национальных кинематографиях, нежели полноценная «История» (в ней около восьми десятков авторов). Впрочем, материал там содержится действительно интересный.

Ephraim Katz. Film Encyclopedia (1996 и последующие издания). Эта книга также для тех, кто владеет английским языком. На мой взгляд, это лучший однотомный кинословарь в мире — по полноте материала, по нейтральности оценок, по балансу заинтересованности между национальными кинематографиями, именами кинематографистов и терминами.

Об авторе

Беленький Игорь Вениаминович — доцент кафедры экранного искусства Гуманитарного института кино и телевидения (ГИТР); окончил ВГИК; искусствовед и переводчик, автор книг и учебных пособий по Истории кино: «Франсуа Трюффо» (1985), «Дастин Хоффман» (1988), «Мэрилин Монро» (1993), «Лекции по всеобщей истории кино», кн. 1–6 (2003–2012), «32 лекции по Всеобщей истории кино» (2013), «Термины в Истории кино. Глоссарий» (2018).

Беленький Игорь

ИСТОРИЯ КИНО

КИНОСЪЕМКИ,
КИНОПРОМЫШЛЕННОСТЬ,
КИНОИСКУССТВО

Главный редактор *С. Турко*
Руководитель проекта *Л. Разживайкина*
Корректоры *М. Смирнова, О. Гриднева*
Компьютерная верстка *А. Абрамов*
Дизайн обложки *Ю. Буга*

Изображения на с. 60, 154, 210, 240, 288, 318 — *Legion-Media*

Подписано в печать 03.12.2018. Формат 60×90 1/16.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Объем 25,5 печ. л. Тираж 2000 экз. Заказ №

ООО «Альпина Паблицер»
123060, Москва, а/я 28
Тел. +7 (495) 980-53-54
www.alpina.ru
e-mail: info@alpina.ru

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)

16+

Отпечатано в АО «Первая образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14